

17ο διεθνές σεμινάριο-συνάντηση για το Ρεμπέτικο

17th International Rebetiko Seminar-meeting

Εισηγήσεις σεμιναρίου-Proceedings of the seminar

Σκύρος-Skyros, 12 - 19 Ιουλίου July 2026



***Δήμος Σκύρου και ΣΝΕ Σκύρος Ναυτιλιακή Εταιρεία
Πολιτιστικός Σύλλογος Σκύρου “Ανεμόεσσα”
Μουσείο “Μάνου και Αναστασίας Φαλτάιτς”***

***Skyros Municipality and SNE Skyros Nautical Company
Skyros Cultural Association “Anemoessa”
“Manos and Anastasia Faltaits” Museum***

Πίνακας Περιεχομένων

Εισαγωγή.....	3
Introduction	5
Από το περιθώριο στη σκηνή: Η γυναίκα οργανοπαίχτρια στο ρεμπέτικο Ομιλήτρια: Όλγα Παπαδοπούλου Μετάφραση - Επιμέλεια κειμένου: Όλγα Παπαδοπούλου	7
From the margins to the stage: The female instrumentalist in rebetiko Speaker: Olga Papadopoulou Translation - Editing: Olga Papadopoulou.....	23
Η Γέννηση του Ρεμπέτικου στην ευρύτερη περιοχή του Πειραιά και της Κοκκινιάς. Νίκος Νικολάου.....	39
The Birth of Rebetiko in the wider area of Piraeus and Kokkinia Nikos Nikolaou English Translation - Text Editing: Maria Genitsariou	53
Το ρεμπέτικο γνωρίζει μια νέα περίοδο άνθησης. Κείμενο: Άρι Τουρπείνεν Φωτογραφίες: Κατρί Νισούλα και Άρι Τουρπείνεν	67
Rebetiko music is experiencing a new period of flourishing Text: Ari Turpeinen Photos : Katri Nisula and Ari Turpeinen.....	75
Στιγμιότυπα από το 17 ^ο διεθνές σεμινάριο-συνάντηση για το ρεμπέτικο στην Σκύρο. Highlights of the 17 th international rebetiko Seminar in Skyros.....	82

Εισαγωγή

Αγαπητοί φίλοι και φίλες,

Ξαφνικά αναρωτιόμαστε πως πέρασαν σχεδόν 20 χρόνια από τότε, που μια μικρή ομάδα, με κεντρικό στοιχείο την αγάπη της για το ρεμπέτικο, ξεκίνησε να δώσει σάρκα και οστά στην ιδέα μιας μουσικής συνεύρεσης για το ρεμπέτικο στη Σκύρο. Το τόλμημα ήταν μεγάλο και δύσκολο, γιατί δεν φτάνει να υπάρχει μια ιδέα, που μπορεί βέβαια να είναι το ρούχο που θα ντύσει μια πράξη ή μια ενέργεια, αλλά θα πρέπει να υπάρχει πραγματική αγάπη, συνέπεια και αφοσίωση για όσους και όσες θα βάλουν τον χρόνο και την καρδιά τους στην υλοποίηση αυτής της ιδέας. Και γιατί στη Σκύρο; Γιατί η Σκύρος δεν είναι ένα τυχαίο Αιγαιοπελαγίτικο νησί. Είναι ένα νησί που αιωρείται στο πολιτιστικό στερέωμα της πατρίδας μας, από την προϊστορική περίοδο των Πελασγών μέχρι τις μέρες μας, τιμώντας την ιστορία και τις τέχνες και ιδιαίτερα τη μουσική με τις παραδοσιακές και ρεμπέτικες ρίζες της. Ρίζες που απλώνονται στο εύφορο χώμα της νεοελληνικής ταυτότητάς μας και παλεύουν να διατηρήσουν την ιδιαίτερη πολιτιστική μας αυταξία, μέσα στον σύγχρονο ορυμαγδό της παγκοσμιοποίησης που καταλύει τις ιδιαίτερες πολιτιστικές κουλτούρες.

Είμαστε περήφανοι γιατί το εγχείρημα μας μπορεί να πέρασε δυσκολίες και προβλήματα, αλλά πέτυχε, μέσα στα ανθρώπινα μέτρα που είχαμε ορίσει, τους στόχους μας για το ρεμπέτικο, δηλαδή να ενισχύσουμε τη γνωριμία, την βαθύτερη μελέτη και προβολή του σε ένα ευρύτερο κοινό, κυρίως νέων ανθρώπων.

Ρεμπέτικο, αυτό το λαϊκό μουσικό ιδίωμα που ξεπετάχτηκε στον Πειραιά, στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα και με τη συμβολή πολλών μουσικών ρευμάτων δημιούργησε μια παρακαταθήκη πολιτιστικού μουσικού αγαθού αναγνωρισμένου πλέον από την UNESCO, ως στοιχείο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας, στους χαλεπούς καιρούς που ζούμε.

Αυτή τη χρονιά, το διεθνές σεμινάριο-συνάντηση στη Σκύρο πραγματοποιήθηκε 12 έως 19 Ιουλίου 2026 στο όμορφο και φιλόξενο νησί της Σκύρου, με σταθερούς συνεργάτες μας, την τοπική κοινωνία, τον Δήμο της Σκύρου, τη ΣΝΕ (Σκύρος Ναυτική Εταιρεία), τον Πολιτιστικό Σύλλογο Σκύρου «Ανεμόεσσα» και το Μουσείο Φαλτάιτς.

Η ετήσια συνεύρεσή μας με τους φίλους και φίλες μουσικούς από την Ελλάδα, Φινλανδία, Γαλλία, Γερμανία, Τουρκία, Σλοβενία, Βουλγαρία, Ιαπωνία, Κύπρο και Καναδά μας γέμισε για άλλη μια φορά με χαρά και χαμόγελα. Με πλοηγό μας την αυθεντικότητα, το ήθος και το ύφος της λαϊκής μας μουσικής, οπλιστήκαμε κουράγιο κι ελπίδα για τη δύσκολη συνέχεια. Αντλήσαμε δύναμη που γέμισε φως τα μάτια και τις καρδιές μας.

Κι' αυτή τη δύναμη και το φως την νοιώσαμε, πιστεύουμε, όλοι και όλες οι επισκέπτες/πτριες του νησιού, οι οποίοι/ες συνευρέθηκαν στις μουσικές βραδινές μας εξορμήσεις στις γραφικές ταβέρνες του νησιού, όπου συμμετείχαν οικειοθελώς σ' αυτή

την μουσική λαϊκή πανδαισία, σαν συνέχεια της καθημερινής εκπαιδευτικής 4ώρης διαδικασίας με ένα ελεύθερο διασκεδαστικό πρόγραμμα. Αλλά, η συνεύρεση του ευρύτερου κοινού και των συμμετεχόντων/ων συνεχίστηκε με δύο ομιλίες στο όμορφο θεατρικό χώρο του Δημοτικού σχολείου με Θέματα:

14/7/2026 «Από το περιθώριο στη σκηνή: Η γυναίκα οργανοπαίχτρια στο ρεμπέτικο»
Ομιλήτρια: Όλγα Παπαδοπούλου, με παράλληλη αγγλική μετάφραση από τον Κώστα Κακουτόπουλο. Μετάφραση - Επιμέλεια κειμένου: Όλγα Παπαδοπούλου

16/7/2026 «Η Γέννηση του Ρεμπέτικου στην ευρύτερη περιοχή του Πειραιά και της Κοκκινιάς». Ομιλητής: Νίκος Νικολάου, με παράλληλη αγγλική μετάφραση από την Μαρία Γενιτσαρίου. Μετάφραση - Επιμέλεια κειμένου: Μαρία Γενιτσαρίου.

Οι ανοιχτές εκδηλώσεις ολοκληρώθηκαν με την ρεμπέτικη συναυλία ανοιχτή στο κοινό με ένα διασκεδαστικό και χορευτικό πρόγραμμα στη κεντρική πλατεία του νησιού την Παρασκευή 17/7/2026 και την διαδικτυακή μετάδοση της συναυλίας στις 18/7/2026, που περιλάμβανε τα τραγούδια των μαθημάτων του 17^{ου} διεθνούς σεμιναρίου-συνάντησης για το ρεμπέτικο.

Μέχρι το επόμενο, 18^ο διεθνές σεμινάριο-συνάντηση, ξεκουραζόμαστε λίγο και προετοιμαζόμαστε, όχι μόνοι μας μαζί με εσάς, γιατί τώρα είμαστε «εμείς». Μαζί θα συνεχίσουμε το μουσικό μας ταξίδι, με πυξίδα την αγάπη μας και το σεβασμό μας για το ρεμπέτικο τραγούδι που άνθησε σαν λουλουδάκι στις μάντρες και τα φτωχομάγαζα του Πειραιά, από τους ανώνυμους και επώνυμους συντελεστές του, που μοσχοβόλησε το άρωμα της ελπίδας και «διαμαρτυρήθηκε» για τις ανάλγητες συμπεριφορές από όπου κι αν προέρχονταν.

Προχωράμε...ζούμε με τη μουσική στη καρδιά και τη σκέψη μας, γιατί η μουσική ενώνει...

Γιώργος Μακρής και Σπύρος Γκούμας

Introduction

Dear friends,

Suddenly, we wonder how almost 20 years have passed since a small group, united by their love for rebetiko, started to give shape and substance to the idea of a musical gathering for rebetiko in Skyros. The undertaking was big and difficult because having an idea is not enough. An idea can certainly be the garment that dresses an action or an initiative, but there must also be genuine love, consistency, and devotion from those who will put their time and heart into making that idea a reality. And why Skyros? Because Skyros is not just any Aegean Island. It is an island that hovers in the cultural realm of our country, from the prehistoric era of the Pelasgians to today, honoring history and the arts, and especially music with its traditional and rebetiko roots. Roots that spread into the fertile soil of our modern Greek identity and struggle to maintain our unique cultural worth, amidst the modern whirlwind of globalization that erodes distinct cultural traditions.

We are proud because our project may have gone through difficulties and problems, but it succeeded, within the human limits we had set, in achieving our goals for rebetiko, that is, to strengthen the awareness, deeper study, and promotion of it to a wider audience, mainly young people.

Rebetiko, this popular musical idiom that emerged in Piraeus in the first half of the 20th century and, with the contribution of many musical currents, created a legacy of cultural musical value now recognized by UNESCO as an element of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, in the tough times we are living.

This year, the international seminar-meeting in Skyros took place from July 12 to 19, 2026, on the beautiful and welcoming island of Skyros, with our steady collaborators, the local community, the Municipality of Skyros, SNE (Skyros Shipping Company), the Skyros Cultural Association "Anemoessa" and the Faltaits Museum.

Our annual gathering with friends and musicians from Greece, Finland, France, Germany, Turkey, Slovenia, Bulgaria, Japan, Cyprus, and Canada filled us once again with joy and smiles. Guided by the authenticity, ethics, and style of our folk music, we armed ourselves with courage and hope for the difficult days ahead. We drew strength that filled our eyes and hearts with light. And this strength and light, we believe, was felt by all the visitors of the island, who joined us in our musical evening outings to the island's picturesque taverns, where they voluntarily took part in this folk music feast, as a continuation of the daily four-hour educational process with a fun and free program.

But, the gathering of the wider audience and participants continued with two speeches given at the beautiful theater space of the Elementary School on the following topics:

*14/7/2026 "From the Margins to the Stage: The Female Instrumentalist in Rebetiko"
Speaker: Olga Papadopoulou, with simultaneous English translation by Kostas Kakoutopoulos. Translation - Text Editing: Olga Papadopoulou*

16/7/2026 "The Birth of Rebetiko in the Greater Piraeus and Kokkinia Area" Speaker: Nikos Nikolaou, with simultaneous English translation by Maria Genitsariou. Translation - Text Editing: Maria Genitsariou

The open events concluded with the rebetiko concert open to the public, featuring a fun and danceable program in the main square of the island on 17/7/2026 and the online broadcast of the concert on 18/7/2026, which included the songs from the courses of the 17th international seminar-meeting on rebetiko.

Until the next 18th international seminar-meeting, we take a little rest and prepare—not alone, but together with you—because now we are “us.” Together we will continue our musical journey, guided by our love and respect for rebetiko music, which blossomed like a little flower in the yards and small shops of Piraeus, thanks to its anonymous and well-known contributors, spreading the fragrance of hope and “protesting” against heartless behaviors, wherever they came from.

We move forward... living with music in our hearts and minds, because music unites...

Giorgos Makris and Spyros Goumas

Από το περιθώριο στη σκηνή:

Η γυναίκα οργανοπαίχτρια στο ρεμπέτικο

Ομιλήτρια: Όλγα Παπαδοπούλου

Μετάφραση - Επιμέλεια κειμένου: Όλγα Παπαδοπούλου

Θεσσαλονίκη, Ιούλιος 2026



ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ: ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΚΑΙ ΦΥΛΟ

Για να κατανοήσουμε τη θέση της γυναίκας οργανοπαίχτριας στο ρεμπέτικο, πρέπει πρώτα να κοιτάξουμε πολύ πίσω, στις ρίζες που χάνονται στους αιώνες. Το μπουζούκι είναι απόγονος της αρχαιοελληνικής πανδούρας και, αν αναζητήσουμε ποιος κρατούσε αυτό το όργανο στην αρχαιότητα, η τέχνη μας αποκαλύπτει γυναικείες μορφές, Μούσες που με το τρίχορδο όργανο στα χέρια συμμετείχαν σε

γιορτές και τελετές. Η γυναίκα οργανοπαίχτρια ήταν παρούσα από την απαρχή της μουσικής δημιουργίας. Ωστόσο, στην πορεία του χρόνου, αυτή η εικόνα σταδιακά ξεθώριασε. Η γυναίκα περιορίστηκε στον ρόλο της ερμηνεύτριας ή της χορεύτριας και το όργανο έγινε εργαλείο δημόσιας και σχεδόν αποκλειστικά ανδρικής έκφρασης.

Ακόμα και στις αρχές του 20ού αιώνα, στις κοσμοπολίτικες εστίες της Ανατολής, οι γυναίκες δεν ήταν μόνο φωνές, αλλά και δεξιότητες σε όργανα όπως το σαντούρι, το βιολί ή το ούτι. Όμως, όταν το κέντρο βάρους μετατοπίστηκε στον Πειραιά και γεννήθηκε το σκληρό ρεμπέτικο του τεκέ, η γυναίκα οργανοπαίχτρια δέχτηκε ένα διπλό χτύπημα: από τη μια τα κοινωνικά ταμπού και από την άλλη τη σύνδεση του μπουζουκιού με έναν κόσμο που θεωρούνταν αμιγώς ανδρικός.

Σε αυτό το πλαίσιο, το μπουζούκι λειτούργησε ως φορέας συμβολισμού της αντρικής ταυτότητας και της μαγκιάς. Η χρήση του απαιτούσε δημόσια έκθεση και μια στάση επιβολής που η κοινωνία δεν αναγνώριζε στις γυναίκες. Παρόλο που οι γυναίκες έπαιζαν μουσική σε ιδιωτικά πλαίσια, η δραστηριότητα αυτή παρέμενε εντός του σπιτιού, χωρίς να μετατρέπεται σε επαγγελματική ταυτότητα. Η εμφάνισή τους στο πάλκο έγινε αποδεκτή κυρίως μέσω του τραγουδιού, καθώς η φωνή δεν απαιτούσε την ίδια σωματική και τεχνική κυριαρχία που συμβόλιζε το όργανο. Η απουσία καταγεγραμμένων γυναικών οργανοπαιχτριών, επομένως, δεν οφειλόταν σε έλλειψη ικανότητας, αλλά σε ένα πλαίσιο που δεν επέτρεπε την ορατότητά τους. Η ιστορία γράφτηκε από όσους είχαν πρόσβαση στον δημόσιο χώρο και στα στούντιο ηχογράφησης, αφήνοντας τις γυναίκες οργανοπαίχτριες στο περιθώριο της καταγραφής. Η κοινωνική δομή επέβαλλε σαφείς ρόλους: ο άντρας κινούνταν στον δημόσιο χώρο, ενώ η γυναίκα συνδεόταν με τον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού και της οικογένειας. Αυτή η διάκριση υπήρξε δομικό στοιχείο του ρεμπέτικου. Τα τραγούδια αφηγούνται αντρικές εμπειρίες και, ακόμη και όταν αναφέρονται σε γυναίκες, τις τοποθετούν συχνά στη θέση του αντικειμένου πόθου ή σύγκρουσης, και όχι στη θέση της ισότιμης αφηγήτριας.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΠΟΥ ΥΠΗΡΞΑΝ ΑΛΛΑ ΔΕΝ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΚΑΝ

Η έλλειψη ονομάτων στα αρχεία και τους δίσκους δεν συνεπάγεται την απουσία ανθρώπων. Στις αρχές του 20ου αιώνα, η μουσική ζωή στις προσφυγικές κοινότητες και τις γειτονιές ήταν μια καθημερινή πρακτική που εκτεινόταν πέρα από τον επαγγελματισμό. Προφορικές μαρτυρίες επιβεβαιώνουν την ύπαρξη γυναικών που χειρίζονταν όργανα όπως το λαούτο, το βιολί ή το σαντούρι, διδάσκοντας συχνά και τα αρσενικά μέλη της οικογένειας. Ωστόσο, οι πράξεις αυτές, ως προεκτάσεις του ιδιωτικού βίου, δεν θεωρήθηκαν ποτέ μέρος της επίσημης ιστορίας.

Η μετάβαση στον δημόσιο χώρο είχε για τη γυναίκα ένα βαρύ κοινωνικό και ηθικό κόστος. Ενώ για τους άντρες η παρουσία στη νυχτερινή ζωή αποτελούσε τεκμήριο «μαγκιάς», για τις γυναίκες αποτελούσε στίγμα. Έτσι, παρέμεναν πίσω από κλειστές πόρτες, όχι σιωπηλές, αλλά αόρατες. Οι μαρτυρίες μουσικών που αναφέρουν πως «η μάνα μου έπαιζε», ή «η αδερφή μου ήξερε καλύτερα να παίζει»,

παραμένουν υποσημειώσεις, καθώς η ιστορία εστιάζει αποκλειστικά σε όσους βγήκαν στη σκηνή.

Η απουσία καταγραφής είναι συστηματική και καθορίζεται από το φίλτρο του δημόσιου έναντι του ιδιωτικού. Αν ένας άντρας έπαιζε στο καφενείο, αναγνωριζόταν ως ρεμπέτης· αν μια γυναίκα έπαιζε στην αυλή της, δεν γινόταν μουσικός. Παρά την έλλειψη αρχείων, οι γυναίκες αυτές επηρέασαν τη μουσική μέσω της μνήμης και της προφορικής μετάδοσης. Αναγνωρίζοντας αυτές τις αθέατες πλευρές, το ρεμπέτικο αποκαλύπτεται ως μια παράδοση πιο σύνθετη και ανθρώπινη, που περιλαμβάνει όχι μόνο τη σκηνή, αλλά και όλα όσα συνέβαιναν πίσω από αυτήν, στις κουζίνες, τις αυλές και τα προσφυγικά δωμάτια.

Ακόμα και στις περιπτώσεις που ο φωτογραφικός φακός έρχεται να διαψεύσει την απόλυτη απουσία τους, η ανωνυμία παραμένει ο κανόνας. Σε λήψεις από ταβέρνες, γλέντια ή ακόμα και από πρώιμα λαϊκά πάλκα, εντοπίζουμε γυναίκες να κρατούν με απόλυτη οικειότητα ένα όργανο ανάμεσα σε άνδρες μουσικούς. Το παράδοξο εδώ είναι ότι, ενώ η εικόνα τους είναι παρούσα και αποδεικνύει τη συμμετοχή τους στη δημόσια μουσική ζωή, η ταυτότητά τους έχει χαθεί.

Στις λεζάντες των αρχείων ή στις μνήμες που συνοδεύουν αυτά τα κειμήλια, τα ονόματά τους σπάνια καταγράφονται. Παραμένουν βουβές φιγούρες, συνοδευτικές παρουσίες σε ένα κάδρο που η ιστορία επέλεξε να αποδώσει ονομαστικά μόνο στους άνδρες συναδέλφους τους.





Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΧΤΡΙΑ ΩΣ ΕΞΑΙΡΕΣΗ

Παρά το γεγονός ότι ο κανόνας ήθελε τη γυναίκα μακριά από τα λαϊκά όργανα, υπήρξαν περιπτώσεις που η δεξιοτεχνία και η προσωπικότητα ορισμένων γυναικών υπερέβησαν τα κοινωνικά εμπόδια. Αυτές οι γυναίκες αποτέλεσαν τις φωτεινές εξαιρέσεις που επιβεβαίωσαν την ύπαρξη μιας γυναικείας οργανικής παράδοσης, ακόμα και αν η ιστορία τις κατέγραψε συχνά με φειδώ. Είτε ξεκινώντας από τις κοσμοπολίτικες Εστουδιαντίνες της Σμύρνης και της Πόλης, όπου τα όργανα ήταν πιο αποδεκτά, είτε διεκδικώντας μια θέση στο πειραιώτικο πάλκο, οι μορφές αυτές απέδειξαν ότι τα μουσικά όργανα δεν είχαν φύλο.

Οι γυναίκες που ανήκαν στην «ρεμπέτικη κοινωνία» είχαν υιοθετήσει την αντισυμβατική ιδεολογία, διακρίνοντας τον εαυτό τους από τις γυναίκες άλλων κοινωνικών στρωμάτων. Παρουσιάζονται ως χειραφετημένες, ανεξάρτητες, αυτόνομες και απελευθερωμένες, συγκριτικά με τις γυναίκες των χαμηλότερων και μεσαίων κοινωνικών επιπέδων. Συνεπώς, η αντιεξουσιαστική, αυτοδύναμη και απαιτητική στάση των γυναικών αυτής της ομάδας – που εκφραζόταν μέσα σε όρια, καθώς οι ρεμπέτες ήταν κυρίαρχοι – συνιστούσε μια δυναμική έκφραση αντίστασης, με ταυτόχρονα φεμινιστικό χαρακτήρα.

Αξίζει λοιπόν να σταθούμε σε ορισμένα ονόματα που κατάφεραν να σπάσουν τη σιωπή της εποχής τους και να αφήσουν το αποτύπωμά τους, είτε ως κύριες εκτελέστριες είτε ως αθόρυβες αλλά ουσιαστικές παρουσίες δίπλα στους μεγάλους δημιουργούς.

Αδελφές Πανδρά



Οι γυναίκες της φωτογραφίας είναι οι αδελφές Πανδρά, Μαρίτσα, Τούλα και Κατίνα (με τον μουσικό και συνθέτη Γιώργο Ροβερτάκη), για τις οποίες γνωρίζουμε ελάχιστα. Αναφέρονται σε προφορικές μαρτυρίες και δευτερογενείς πηγές ως γυναίκες μουσικοί που έπαιζαν μαντολίνο και εμφανίζονταν στο «Μπάγκειον» στην Ομόνοια και μετέπειτα στη

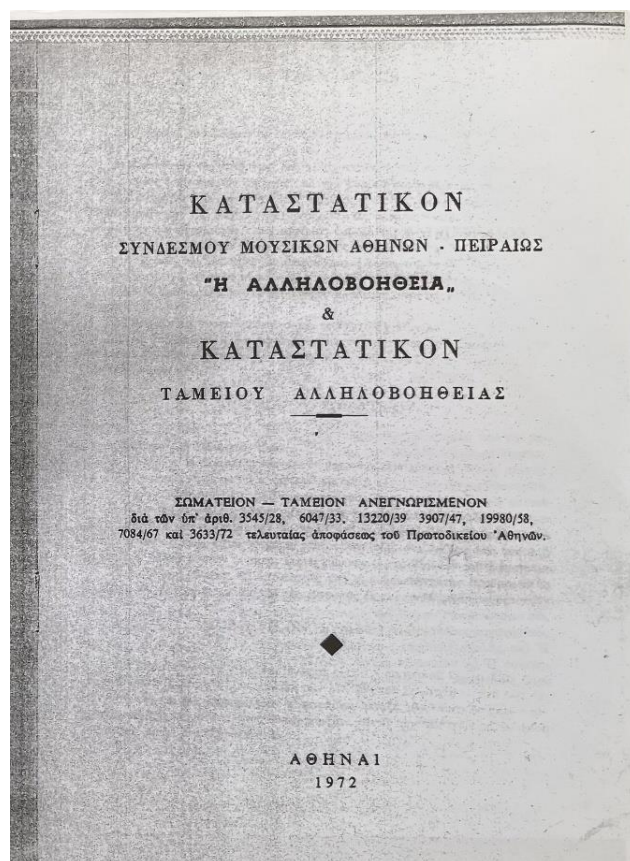
«Μπύρα του Πίκινου», έναν από τους γνωστούς χώρους λαϊκής διασκέδασης των αρχών του 20ού αιώνα. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ανέλαβαν και την ιδιοκτησία του μαγαζιού, έπειτα από το θάνατο του Κώστα Πίκινου, εκπροσωπώντας έτσι και τη γυναικεία επιχειρηματικότητα των λαϊκών κέντρων της εποχής. Δεν διαθέτουμε ηχογραφήσεις, ούτε σαφή αρχειακά στοιχεία για τη δράση τους. Η παρουσία τους φτάνει σε εμάς κυρίως μέσα από αναφορές, ελάχιστες εικόνες και θραύσματα μνήμης. Η Μαρίτσα έπαιζε μαντολίνο, η Κατίνα μαντολίνο και πιάνο και η Τούλα μάντολα.

Αδελφές Παγανά

Στην καρδιά της μεσοπολεμικής Αθήνας, η οικογένεια Παγανά έγραψε μια από τις πιο ιδιαίτερες σελίδες της αστικής μας μουσικής. Αν και το όνομα «Παγανά» έχει μείνει στην ιστορία κυρίως λόγω της Άννας, της θρυλικής Άννας της Πολίτισσας, η

αλήθεια είναι πως η οικογένεια αυτή υπήρξε ένα σπάνιο μουσικό φαινόμενο. Ερχόμενες από την Κωνσταντινούπολη, οι αδελφές Παγανά έφεραν μαζί τους μια ευρωπαϊκή παιδεία που συνδυαζόταν με τον ανατολίτικο «αέρα» της Πόλης. Σε μια εποχή που το πάλκο ήταν σχεδόν αποκλειστικά ανδρική υπόθεση, εκείνες τόλμησαν να συγκροτήσουν ένα αμιγώς γυναικείο μουσικό σχήμα. Το τρίο των αδελφών αποτελούσαν οι: Κορνηλία Παγανά: Στο βιολί, το όργανο που έδινε τον λυρικό τόνο και την πολιτική χροιά. Σοφία Παγανά: Στο ακορντεόν, ένα όργανο που εκείνη την εποχή άρχισε να μπαίνει δυναμικά στα λαϊκά πάλκα, γεφυρώνοντας το ρεμπέτικο με το ελαφρό τραγούδι. Χρυσώ Παγανά: Στα κρουστά. Αυτή ήταν ίσως η πιο επαναστατική εικόνα της εποχής: μια γυναίκα να κρατά τον ρυθμό πίσω από μια «τζαζ» (όπως ονομαζόταν τότε το σετ των κρουστών), σπάζοντας κάθε στερεότυπο. Η τέταρτη αδελφή, η Άννα, υπήρξε μια σπουδαία ερμηνεύτρια. Ο γάμος της με τον κορυφαίο τραγουδιστή Κώστα Ρούκουνα το 1934 σφράγισε τη μουσική της μοίρα, τοποθετώντας την στην κορυφή της σμυρναϊκής σχολής στην Αθήνα.

Μητρώο Συνδέσμων Μουσικών Αθηνών – Πειραιώς «Η Αλληλοβοήθεια» (1928 - 1965)



Από περίπου 1150 επίσημες καταχωρήσεις μουσικών αυτής της περιόδου, υπάρχουν μόλις τέσσερις γυναίκες που δηλώνονται να παίζουν κάποιο όργανο. Ωστόσο δεν μπορεί να είναι απόλυτη η ερμηνεία της δήλωσης οργάνου στο Μητρώο Συνδέσμων γιατί απλώς μπορεί κάποιος/κάποια να είχε μια δεύτερη ιδιότητα που δεν τη δήλωσε ποτέ. Δεν μπορούμε να ξέρουμε αν κάποια από τις γυναίκες που δηλώνουν μόνο αοιδός, αν ήξερε να παίζει παράλληλα και κάποιο όργανο. Ως παράδειγμα, μέσα

654	653	652
1953 July 10 22	1955 July 10	1952 October 15
Wipos ✓ 53 49 1904	Quandoojira ✓	Thaosoosajira 52 18 1934
Kurloobhoro	Guin	Mopia
Xaggajjooos	Guin	Vinipoo
'Adurra	~~Adurra~~ Poooa	'Adurra
'Adur		-----
Wipos Thoojooos Mopia 29.9.59	Wipos Thoojooos Mopia 29.9.59	Wipos Thoojooos Mopia 29.9.59
Wai	Hui	6x
'Auphoo	'Auphoo	'Auphoo
49	22	18

1956 20	1955 6	1953 20
Βραχόλας + 50 21 175	Βυγιάδαρι + 55 12 113	Βιτσαρι + N. 1952 22 170
Βυγιάδαρι	Μαρίο	Βυγιάδαρι
Βυγιάδαρι	Βαλίου	Βυγιάδαρι
Τυράια	Τυράια	Τυράια
---	---	---
---	Τυράια	---
ΜΟΥΣΤΟΠΟΥΛΟΥ Αρ. 80	Καράτζα 39	ΜΟΥΣΤΟΠΟΥΛΟΥ Αρ. 57
6x1	6x1	8x1
ΑΚΟΝΙΤΕΑΝ	Ακόν. Πιότο	Ακόν.
25	22	22
6	5	4

[illegible][illegible]

Ρόζα Εσκενάζυ



Η Ρόζα Εσκενάζυ υπήρξε μια ολοκληρωμένη αρτίστα που συμμετείχε ενεργά στη ρυθμική δομή της ορχήστρας, χρησιμοποιώντας με δεξιοτεχνία παραδοσιακά κρούστα όπως το ντέφι, τον νταϊρέ και τα ζίλια. Έχοντας ξεκινήσει την καριέρα της ως χορεύτρια, μετέφερε την έμφυτη αίσθηση του ρυθμού στο πάλκο, μετατρέποντας τα όργανα αυτά σε προέκταση της ερμηνείας της. Τα ζίλια αποτέλεσαν το σήμα κατατεθέν της, καθώς τα χρησιμοποιούσε για να προσδίδει τον χαρακτηριστικό ανατολίτικο ήχο κατά τη διάρκεια του χορού της, ενώ με το ντέφι καθοδηγούσε τον ρυθμό στους καρσιλαμάδες και τα τσιφτετέλια. Η ικανότητά της να τραγουδά και ταυτόχρονα να αυτοσχεδιάζει ρυθμικά είναι ιστορικά τεκμηριωμένη μέσα από πληθώρα φωτογραφικών

ντοκουμέντων και μαρτυριών συνεργατών της, όπως ο Αγάπιος Τομπούλης, ο οποίος είπε χαρακτηριστικά «η Ρόζα με τα ζίλια της μπορούσε να κάνει και τον πιο κρύο άνθρωπο να σηκωθεί να χορέψει».

Λέλα Παπαδοπούλου

Η Λέλα Παπαδοπούλου υπήρξε μια σπάνια περίπτωση «ολοκληρωμένης» καλλιτέχνιδας, που συνδύαζε τη γνήσια ρεμπέτικη φωνή με τη δεξιοτεχνία στο



ακορντεόν. Γεννημένη στην Αθήνα, ήταν κόρη βιομηχάνου που, λόγω οικονομικής καταστροφής, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τις σπουδές πιάνου στο ωδείο και να βγει στο μεροκάματο παίζοντας ακορντεόν. Η θητεία της ξεκίνησε από την ταβέρνα του πατέρα της, το «Γλυκοχάραμα» στο Αιγάλεω, όπου σύχναζαν θρύλοι όπως ο Βαμβακάρης και ο Τσιτσάνης, ενώ επίσημα ανέβηκε στο πάλκο το 1950. Χαρακτηρίστηκε

ως «φαινόμενο» της εποχής, καθώς μπορούσε να παίζει και να τραγουδά ταυτόχρονα ρεμπέτικα, σμυρναίικα και δημοτικά, επιβάλλοντας την παρουσία της ανάμεσα σε ιερά τέρατα όπως ο Ζαμπέτας και ο Παγιουμτζής. Παρά τη μεγάλη της επιτυχία και τις συνεργασίες με όλη την ελίτ του λαϊκού τραγουδιού, η ίδια παρέμεινε σεμνή και συνειδητά μακριά από τη μεγάλη προβολή, υπηρετώντας με αξιοπρέπεια τη μουσική μέχρι το τέλος της ζωής της το 2009.

Μαίρη Κοκκίνου



Η Μαίρη Κοκκίνου αποτελεί μια χαρακτηριστική περίπτωση μουσικού που η δράση της παραμένει ατεκμηρίωτη στις γραπτές πηγές, παρά την αδιαμφισβήτητη παρουσία της σε φωτογραφικά ντοκουμέντα δίπλα στον Μάρκο Βαμβακάρη. Η απουσία της από τη βιβλιογραφία και το «Αρχείο Κουνάδη» οφείλεται στο γεγονός ότι εργάστηκε ως κιθαρίστρια συνοδείας κατά τη δεκαετία του '50, μια περίοδο

επαγγελματικής κάμψης για τον Βαμβακάρη, με εμφανίσεις σε συνοικιακά πάλκα που δεν κατέγραφαν επίσημα τα μέλη της ορχήστρας. Καθώς η έρευνα για το ρεμπέτικο εστίασε ιστορικά στους δημιουργούς και τους πρώτους ερμηνευτές, η Κοκκίνου παρέμεινε στο ημίφως της δισκογραφίας, με την ιδιότητά της ως οργανοπαίχτρια να διασώζεται μόνο μέσα από το οικογενειακό αρχείο της οικογένειας Βαμβακάρη και την προφορική παράδοση των μουσικών της εποχής.

Λίλη Νικολέσκου

Η Λίλη Νικολέσκου υπήρξε μια πολυσχιδής pianίστρια που σφράγισε με την παρουσία της την ελληνική μουσική σκηνή των μέσων του 20ού αιώνα. Η καλλιτεχνική της πορεία χαρακτηρίζεται από την ικανότητά της να κινείται με άνεση ανάμεσα σε διαφορετικά είδη, από το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι μέχρι την όπερα και το ελαφρό διεθνές ρεπερτόριο. Κορυφαία στιγμή της ιστορικής της διαδρομής υπήρξε η συμμετοχή της σε ένα εμβληματικό σχήμα στην «Ταβέρνα Παναγάκη» (Άγιος Παντελεήμονας) το 1948. Εκεί, η Νικολέσκου στο πιάνο πλαισίωνε τον «Πατριάρχη» του ρεμπέτικου Μάρκο Βαμβακάρη, τον αδελφό του Αργύρη, τον σπουδαίο κιθαρίστα Κώστα Καρίπη και τη Σωτηρία Μπέλλου. Η παρουσία του πιάνου σε ένα τέτοιο σχήμα υπογράμμιζε την εξέλιξη του ρεμπέτικου ήχου και την ενσωμάτωση οργάνων της δυτικής παιδείας στο λαϊκό πάλκο. Παράλληλα, η Λίλη Νικολέσκου διακρίθηκε και στον χώρο της ελαφράς μουσικής, παρουσιάζοντας διεθνείς επιτυχίες σε συνεργασία με τον Ζωρζ Μελοντύ. Επιπλέον, είχε την ικανότητα να υποστηρίζει κλασικά ρεπερτόρια, συνοδεύοντας στο πιάνο τον βαρύτονο Νίκο



Καρβέλη σε ερμηνείες από άριες όπερας. Η συνεισφορά της έγκειται στην τεχνική της αρτιότητα και στο γεγονός ότι αποτέλεσε μια γέφυρα ανάμεσα στη λαϊκή παράδοση και την αστική μουσική κουλτούρα της εποχής.

Ευαγγελία Μαργαρώνη

Η Ευαγγελία Μαργαρώνη υπήρξε η σημαντικότερη γυναίκα σολίστ στην ιστορία του λαϊκού πιάνου, αποτελώντας για 35 ολόκληρα χρόνια τον αμετακίνητο μουσικό πυλώνα και το «δεξί χέρι» του Βασίλη Τσιτσάνη. Με σπάνια μουσική παιδεία που περιλάμβανε ανώτερα θεωρητικά και δεξιοτεχνία στο ακορντεόν - όργανο με το οποίο ξεκίνησε την επαγγελματική της πορεία πριν

αφοσιωθεί στα πλήκτρα - η Μαργαρώνη δεν ήταν μια απλή συνοδός, αλλά η σολίστ που συνδιαμόρφωσε τον χαρακτηριστικό «πιανιστικό» ήχο του ρεμπέτικου. Από το



1949 έως και τον θάνατο του Τσιτσάνη το 1984, η παρουσία της στο πάλκο και τη δισκογραφία ήταν εμβληματική, καθώς είχε την ικανότητα να διευθύνει ολόκληρη την ορχήστρα μέσα από τα πλήκτρα, ενώ παράλληλα χάριζε τα δωρικά της σεκόντα στις ερμηνείες του. Στο θρυλικό «Χάραμα», η Βαγγελιώ, όπως την αποκαλούσαν, κέρδισε τον σεβασμό ολόκληρου του μουσικού κόσμου, σπάζοντας τα στερεότυπα



της εποχής και αποδεικνύοντας ότι μια γυναίκα μπορεί να είναι η αρμονική ψυχή, ο πολυοργανίστας και ο πειθαρχημένος «μαέστρος» ενός ολόκληρου μουσικού οικοδομήματος, παραμένοντας μέχρι τέλους μια σεμνή αλλά αξεπέραστη εργάτρια της τέχνης.

Σωτηρία Μπέλλου

Η Σωτηρία Μπέλλου, πέρα από την ασύγκριτη φωνή της που σφράγισε το ρεμπέτικο, υπήρξε μια δεινή και αυτοδίδακτη κιθαρίστρια, ιδιότητα που αποτέλεσε τη βάση της μουσικής της συγκρότησης ήδη από τα νεανικά της χρόνια στη Χαλκίδα. Παρόλο που η ιστορία την κατέγραψε κυρίως ως την κορυφαία αιτιό του είδους, η κιθάρα ήταν το



οργανικό της στήριγμα και το μέσο με το οποίο «έχτιζε» τον ρυθμό και την αρμονία στα τραγούδια που ερμήνευε. Σύμφωνα με τις ιστορικές πηγές και τις μαρτυρίες του ερευνητή Πάνου Γεραμάνη, η Μπέλλου δεν αποχωριζόταν την κιθάρα της στις πρώτες της επαγγελματικές εμφανίσεις, ενώ η ικανότητά της να συνοδεύει τον εαυτό της ήταν αυτή που της επέτρεψε να σταθεί ισάξια δίπλα στον Βασίλη Τσιτσάνη όταν πρωτοξεκίνησε το 1947. Η δεξιοτεχνία της στο όργανο ήταν τέτοια που της επέτρεπε



να κρατά το απαραίτητο «στιβαρό» ρεμπέτικο τέμπο, γεγονός που αποδεικνύεται από φωτογραφικά ντοκουμέντα της εποχής αλλά και από την ίδια την αυτοβιογραφία της, όπου αναφέρει πως η κιθάρα ήταν το πρώτο της καταφύγιο και το εργαλείο επιβίωσής της στους δύσκολους δρόμους της Αθήνας. Για τη Σωτηρία Μπέλλου, η κιθάρα δεν ήταν ένα απλό συμπληρωματικό όργανο, αλλά το σύμβολο της ανεξαρτησίας της, καθώς της έδινε τη δυνατότητα να είναι μια

ολοκληρωμένη μονάδα στο πάλκο, συνδυάζοντας το τραχύ μέταλλο της φωνής της με τον καθαρό, λαϊκό ήχο των χορδών.

Αυγή Τομπούλη

Η Αυγή (Χρυσανγή) Τομπούλη υπήρξε μια σημαντική μορφή της ελληνικής μουσικής παράδοσης του 20ού αιώνα, αναγνωρισμένη τόσο ως ερμηνεύτρια όσο και ως συνθέτρια. Ως κόρη του κορυφαίου δεξιοτέχνη του ουτιού Αγαπίου Τομπούλη, μεγάλωσε σε ένα περιβάλλον βαθιά επηρεασμένο από την ανατολική λόγια μουσική και το μικρασιατικό τραγούδι, το οποίο η οικογένεια μετέφερε από την



Κωνσταντινούπολη στον προσφυγικό Βύρωνα. Στη δισκογραφία εμφανίστηκε με διάφορα ονόματα, ξεκινώντας την πορεία της τη δεκαετία του 1930 με το υποκοριστικό «Αυγούλα» ή «Αυγούλα Τομπούλη», ενώ κατά τη μεταπολεμική περίοδο έγινε ευρύτερα γνωστή ως «Χρυσανγή Τράκα». Η καλλιτεχνική της ταυτότητα δεν περιορίστηκε μόνο στη φωνητική ερμηνεία, καθώς η ίδια έπαιζε κιθάρα, συνοδεύοντας συχνά τις ηχογραφήσεις της και συμμετέχοντας ενεργά στη διαμόρφωση του ηχητικού αποτελέσματος των τραγουδιών της. Το ρεπερτόριό της ήταν πολυδιάστατο, καθώς ερμήνευσε από ρεμπέτικα και λαϊκά τραγούδια μέχρι

βουκολικά δράματα, συνεργαζόμενη στενά με τον πατέρα της και άλλους μουσικούς όπως ο Ιάκωβος Ηλίας.

Η προσφορά της στη μουσική επισφραγίστηκε από τη συνθετική της δραστηριότητα, με χαρακτηριστικά δείγματα όπως η «Λαϊκή Αγορά» (1934), και τη συμμετοχή της σε emblematicές ηχογραφήσεις των 78 στροφών που γεφύρωσαν την προσφυγική μνήμη με το αναδυόμενο αστικό λαϊκό τραγούδι της Ελλάδας.

Αυτό που βλέπουμε, λοιπόν, είναι ότι δεν έλειπαν οι γυναίκες από τη μουσική πράξη. Αυτό που έλειπε ήταν η συνέχεια, η θεσμική αποδοχή και η δυνατότητα να δημιουργηθεί μια παράδοση που θα περνούσε από τη μια γενιά οργανοπαιχτριών στην επόμενη. Δεν υπήρξε ο απαραίτητος χώρος ώστε η παρουσία τους να θεωρηθεί αυτονόητη και όχι ένα μεμονωμένο περιστατικό. Όταν, λοιπόν, μιλάμε για τη γυναίκα οργανοπαίχτρια στο ρεμπέτικο, δεν μιλάμε για μια ιστορία απουσίας, αλλά για μια ιστορία παρουσίας που εγκλωβίστηκε στην έννοια της «εξαιρέσεως». Και η εξαίρεση, όσο τιμητική κι αν ακούγεται, συχνά λειτουργεί ως ένας τρόπος περιορισμού: η γυναίκα μουσικός κινδυνεύει να αντιμετωπίζεται ως ένα μεμονωμένο φαινόμενο του πάλλκου και όχι ως ένα οργανικό και ισότιμο κομμάτι της εξέλιξης του οργάνου. Αυτό είναι κάτι που αξίζει να έχουμε στο μυαλό μας όταν μελετάμε αυτή τη μουσική, γιατί μας αναγκάζει να αναρωτηθούμε πόσο διαφορετικό θα ήταν το ρεμπέτικο αν η γυναικεία μουσική έκφραση είχε επιτραπεί να ακουστεί με την ίδια συχνότητα και την ίδια ελευθερία.

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΧΤΡΙΑ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΠΑΛΚΟ: ΒΙΩΝΟΝΤΑΣ ΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΑ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΑ

Φτάνοντας στο σήμερα, στην εποχή της λεγόμενης αναβίωσης του ρεμπέτικου, η εικόνα της γυναίκας οργανοπαίχτριας έχει αλλάξει ριζικά, αλλά όχι αναίμακτα. Πλέον, η παρουσία μιας γυναίκας που κρατά μπουζούκι, λαϊκή κιθάρα, μπαγλαμά στις μουσικές σκηνές και στα κουτούκια δεν είναι ένα σπάνιο φαινόμενο, αλλά μια καθημερινή πραγματικότητα. Ως οργανοπαίχτριες του μπουζουκιού, βιώνουμε καθημερινά αυτή τη μετάβαση, η οποία ισορροπεί ανάμεσα στον απόλυτο σεβασμό για την παράδοση και την ανάγκη για μια νέα, ισότιμη ταυτότητα.

Η θετική πλευρά αυτής της νέας εποχής είναι η πρόσβαση. Σήμερα, η γνώση δεν είναι πια ένα μυστικό που μεταφέρεται από πατέρα σε γιο σε κάποιο υπόγειο. Υπάρχουν μουσικά σχολεία, ωδεία και ακαδημαϊκά τμήματα όπου μια γυναίκα μπορεί να σπουδάσει το όργανο με την ίδια σοβαρότητα και μεθοδικότητα που θα σπούδαζε πιάνο ή βιολί. Αυτή η απομυθοποίηση του μπουζουκιού ως όργανο ανδρικής υπόθεσης, επέτρεψε σε πολλές γυναίκες να αναπτύξουν μια τεχνική αρτιότητα που δεν έχει να ζηλέψει τίποτα από τους άνδρες συναδέλφους τους. Στο πάλλκο, η αίσθηση της δημιουργίας και η επικοινωνία μέσω της πενιάς προσφέρουν μια ελευθερία που για τις προκατόχους μας ήταν αδιανόητη.

Ωστόσο, οι προκλήσεις παραμένουν και συχνά κρύβονται στις λεπτομέρειες της αντιμετώπισης από το κοινό και τον περίγυρο. Υπάρχει ακόμα, έστω και υποσυνείδητα, το στοιχείο της έκπληξης. Συχνά, η πρώτη αντίδραση του κόσμου όταν βλέπει μια γυναίκα με μπουζούκι δεν είναι μουσική, αλλά οπτική. Συνοδεύεται

από ένα βλέμμα που περιμένει να δει αν «θα τα καταφέρει», αν θα βγάλει τον «σωστό» ήχο, αν θα έχει τη δύναμη να υποστηρίξει ένα βαρύ ζεϊμπέκικο. Είναι αυτή η ανάγκη για διαρκή απόδειξη της αξίας της, που ένας άνδρας οργανοπαίκτης συχνά την εκλαμβάνει ως δεδομένη, ενώ η γυναίκα πρέπει να την κατακτήσει από την πρώτη κιόλας πενιά.

Δεν λείπουν, φυσικά, και τα στερεότυπα που ενδύονται τον μανδύα του κομπλιμέντου, αλλά και οι πιο βαθιές σεξιστικές αντιλήψεις που αμφισβητούν την ίδια τη μουσική μας επάρκεια. Φράσεις όπως "παίζεις σαν άντρας" ή "έχεις αντρική πενιά", αν και συχνά λέγονται με καλή πρόθεση, κρύβουν την πεποίθηση ότι η ποιότητα, ο όγκος και η δύναμη του ήχου είναι προνόμια γένους αρσενικού.

Αυτή η προσέγγιση συχνά συνοδεύεται από μια προκατάληψη που θέλει τη γυναίκα οργανοπαίχτρια «περιορισμένης ισχύος»: την προσδοκία ότι το παίξιμό της θα είναι αναγκαστικά πιο αδύναμο, λιγότερο δεξιοτεχνικό ή απλώς συνοδευτικό. Συχνά, η κριτική που δεχόμαστε δεν αφορά τη μουσική καθαυτή, αλλά ξεκινά από μια αμφισβήτηση του αν το γυναικείο χέρι μπορεί να παράγει τον «βαρύ» ήχο που απαιτεί το ρεμπέτικο. Πρόκειται για έναν σεξισμό που δεν εκδηλώνεται πάντα άμεσα, αλλά υποβόσκει στην έκπληξη του κοινού όταν ακούει μια στιβαρή πενιά ή στην ανάγκη που νιώθει κάποιος να μας «διορθώσει» ή να μας «διδάξει», θεωρώντας εκ των προτέρων ότι η γνώση μας είναι ελλιπής. Έτσι, η γυναίκα οργανοπαίχτρια καλείται να καταβάλει διπλάσιο κόπο για να κερδίσει τον σεβασμό πάνω στην ταστιέρα, αποδεικνύοντας διαρκώς ότι η δεξιοτεχνία και το ύφος δεν καθορίζονται από τη βιολογία, αλλά από τη μελέτη και το βίωμα.

Και η απόδειξη αυτή δεν είναι πλέον μια θεωρία. Είναι πρόσωπα, είναι ονόματα, είναι παρούσες καταγραφές που σπάνε τη σιωπή των περασμένων δεκαετιών. Αν κοιτάξουμε τη σύνθεση των μουσικών σχημάτων που δραστηριοποιούνται σήμερα δεν θα βρούμε ανώνυμες φιγούρες. Θα βρούμε γυναίκες που διεκδικούν τον χώρο τους με το όνομά τους, την υπογραφή τους και την προσωπική τους αισθητική:



Ειρήνη Ζώγαλη, Κόρινθος



Βασιλική Χριστοπούλου, Καλαμάτα



Κατερίνα Μπογιατζή, Αλεξανδρούπολη



Δήμητρα Κατόπη, Αθήνα



Ελένη Μπελεζίνη, Πάτρα



Μικέλα Αϊζενστάιν, Αθήνα



Χρυσάνθη Βασιλείου, Σκόπελος



Μαριζέτα Κακλαμάνου, Αθήνα



Αλεξάνδρα Χρυσικοπούλου, Κέρκυρα



Ρούλα Κωτσόβολου, Αθήνα



Όλγα Παπαδοπούλου, Θεσσαλονίκη

Η εποχή μας είναι η εποχή της δικαίωσης για όλες εκείνες τις ανώνυμες γυναίκες που αναφέρθηκαν πριν. Κάθε φορά που μια γυναίκα καταθέτει σήμερα μια στιβαρή πενιά σε ένα γεμάτο μαγαζί, δικαιώνει τη μάνα ή την αδερφή του παλιού ρεμπέτη που έπαιζε κρυφά στην κουζίνα. Η γυναικεία πενιά δεν είναι πλέον η «εξαιρέση» που προκαλεί το ενδιαφέρον επειδή φαντάζει παράδοξη. Είναι το παρόν μιας μουσικής που επιτέλους αναπνέει και με τους δυο της πνεύμονες και ο φυσικός και αναπόσπαστος παλμός ενός κόσμου που επιτέλους ολοκληρώθηκε.



Πηγές:

- Αδαμίδου Σ. (1998). Σωτηρία Μπέλλου - Πότε ντόρτια πότε εξάρεις. Εκδ. Λιβάνη
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα. Εκδ. Μέλισσα.
- Βλησίδης, Κ. (2018). Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο. Εκδ. 21ος
- Βλησίδης, Κ. (2004). Όψεις του ρεμπέτικου. Εκδ. 21ος
- Γεραμάνης, Π. (2007). Η ζωή μου ένα τραγούδι. Εκδ. Καστανιώτης
- Δαμιανάκος, Σ. (2001). Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου. Εκδ. Πλέθρον.
- Εσκενάζυ, Ρ. (1982). Αυτά που θυμάμαι. Εκδ. Κάκτος. (Αυτοβιογραφία).
- Κουνάδης, Π. (2000). Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Εκδ. Κατάρτι.
- Κουνάδης, Π. (2005). Μάρκος Βαμβακάρης (1905-1972). Εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω. Εκδ. Κατάρτι.
- Κουρούσης, Σ. - Κοπανιτσάνος, Κ. (2022). Η ελληνική κιθάρα στις 78 στροφές. Εκδ. Η Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής "78 στροφές"
- Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου. Εκδ. Σέλας
- Παπαδάκης, Γ. (1983). Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίκτες. Εκδ. Επικαιρότητα.
- Πετρόπουλος, Η. (1979). Ρεμπέτικα τραγούδια. Εκδ. Κέδρος
- Σπυριάδου, Κ. (2014). Η κοινωνική θέση των γυναικών. Εκδ. Μάλλιαρης
- Χατζηδουλής, Κ. (1980). Βασίλης Τσιτσάνης - Η ζωή μου, το έργο μου. Εκδ. Νεφέλη
- Holst, G. (1977). Δρόμος για το Ρεμπέτικο. Εκδ. Denise Harvey.

Μητρώο Συνδέσμου Μουσικών Αθηνών - Πειραιώς (1928-1965) "Η Αλληλοβοήθεια", καταγραφή Δ. Μανιάτης

Άρθρο εφημερίδας «Οι γυναίκες του ρεμπέτικου», του Νίκου Μπακουνάκη

Αφιερώματα <https://www.ogdoo.gr/>

Αφιερώματα <https://www.tanea.gr/>

Αποθετήριο εταιρείας ηπειρωτικών μελετών <https://ehm-admin.repository.gr/>

Αρχειοθήκη <https://rebetiko.sealabs.net/>

Εικονικό μουσείο αρχείου Κουνάδη <https://vmrebetiko.gr/>

Ρεμπέτικο forum <https://rembetiko.gr/>

Facebook group: Οι Γυναίκες Του Σμυρνέικου-Ρεμπέτικου-Λαϊκού Τραγουδιού 1920- 1960

Facebook group: Αργύρης Βαμβακάρης / Argyris Vamvakaris

Ευχαριστίες:

Εκφράζω τις θερμές μου ευχαριστίες στον φίλο και συνάδελφο Κώστα Μπουρνά, για την πολύτιμη συμβολή του στην ολοκλήρωση αυτής της εισήγησης. Η βοήθειά του στην έρευνα υπήρξε καθοριστική, καθώς με την οξυδέρκεια και τις γνώσεις του αποτέλεσε έναν πολύτιμο συνοδοιπόρο στην αναζήτηση των πηγών και των αθέατων πτυχών της ιστορίας των γυναικών οργανοπαιχτριών. Του είμαι ευγνώμων για τον χρόνο, τη διάθεση και την ουσιαστική του υποστήριξη.

From the margins to the stage:

The female instrumentalist in rebetiko

Speaker: Olga Papadopoulou

Translation - Editing: Olga Papadopoulou

Thessaloniki, July 2026



HISTORICAL CONTEXT: REBETIKO AND GENDER

In order to understand the position of the female instrumentalist in Rebetiko, one must first look far back into roots lost through the centuries. The bouzouki is a descendant of the ancient Greek pandura; if we search for those who held this instrument in antiquity, art reveals female figures - Muses holding the three-stringed instrument while participating in feasts and ceremonies. The female instrumentalist was present since the dawn of musical creation. Over time, however, this image gradually faded. Women were confined to the roles of the vocalist or the dancer, and the instrument became a tool of public - and almost exclusively male - expression. Even in the early 20th century, within the cosmopolitan hubs of the East, women were not just voices but also virtuosos of instruments such as the santur, the violin, or the oud. Yet, when the center of gravity shifted to Piraeus and the "harsh" Rebetiko of the tekes (hashish den) was born, the female instrumentalist suffered a double blow: on one hand, social taboos, and on the other, the association of the bouzouki with a world considered purely masculine. In this context, the bouzouki functioned as a symbol of male identity and *magia* (the persona of the "mangas" or tough rebel). Using it required public exposure and an imposing stance that society did not grant to

women. Although women played music in private settings, this activity remained within the home and did not translate into a professional identity. Their appearance on the *palko* (the raised music stage) became acceptable primarily through singing, as the voice did not demand the same physical and technical dominance symbolized by the instrument.

The absence of recorded female instrumentalists, therefore, was not due to a lack of skill, but rather to a framework that did not allow for their visibility. History was written by those who had access to public spaces and recording studios, leaving female instrumentalists on the margins of the record. The social structure imposed clear roles: the man moved within the public sphere, while the woman was linked to the private sphere of the home and family. This distinction was a structural element of Rebetiko. The songs narrate male experiences and, even when referring to women, they often place them in the position of the object of desire or conflict, rather than that of an equal narrator.

WOMEN WHO EXISTED BUT WERE NEVER DOCUMENTED

The absence of names from archives and records does not imply an absence of people. In the early 20th century, musical life within refugee communities and neighborhoods was a daily practice that extended far beyond professionalism. Oral testimonies confirm the existence of women who played instruments such as the lute, the violin, or the santur, often even tutoring the male members of their families. However, these acts, being extensions of private life, were never considered part of official history.

For a woman, the transition into the public sphere carried a heavy social and moral cost. While for men, a presence in nightlife was a testament to their toughness, for women, it was a stigma. Thus, they remained behind closed doors - not silent, but invisible. The testimonies of musicians who mention that "my mother used to play" or "my sister played better than I did" remain mere footnotes, as history focuses exclusively on those who stepped onto the stage.

This lack of documentation is systematic, dictated by the filter of the public versus the private. If a man played in a coffee house (*kafenio*), he was recognized as a rebetis; if a woman played in her courtyard, she did not become a "musician." Despite the lack of archives, these women influenced music through memory and oral transmission. By acknowledging these unseen facets, Rebetiko reveals itself as a more complex and human tradition - one that encompasses not only the stage but also everything that happened behind it, in kitchens, courtyards, and refugee tenements.

Even in cases where the camera lens contradicts their absolute absence, anonymity remains the rule. In photographs from taverns, celebrations, or even early folk stages, we spot women holding instruments with absolute familiarity among male musicians. The paradox here is that while their image is present, proving their participation in public musical life, their identity has been lost. In archive captions or the memories accompanying these heirlooms, their names are rarely recorded. They remain mute figures, accompanying presences in a frame that history chose to credit by name only to their male colleagues.



THE FEMALE INSTRUMENTALIST AS AN EXCEPTION

Despite the fact that social norms dictated that women stay away from folk instruments, there were cases where the virtuosity and personality of certain women transcended social barriers. These women represented the brilliant exceptions that confirmed the existence of a female instrumental tradition, even if history recorded them sparingly. Whether starting from the cosmopolitan *Estudiantinas* of Smyrna and Constantinople - where playing an instrument was more socially acceptable - or by claiming a place on the Piraeus-style stage, these figures proved that musical instruments had no gender.

Women belonging to the "rebetiko society" adopted an unconventional ideology, distinguishing themselves from women of other social strata. They are presented as emancipated, independent, autonomous, and liberated compared to women of lower and middle social classes. Consequently, the anti-authoritarian, self-reliant, and assertive stance of the women in this group - expressed within certain limits, as the rebetes remained dominant - constituted a dynamic expression of resistance with an inherently feminist character.

It is worth, therefore, focusing on certain names that managed to break the silence of their time and leave their mark, whether as lead performers or as quiet but essential presences alongside the great composers.

The Pandra sisters



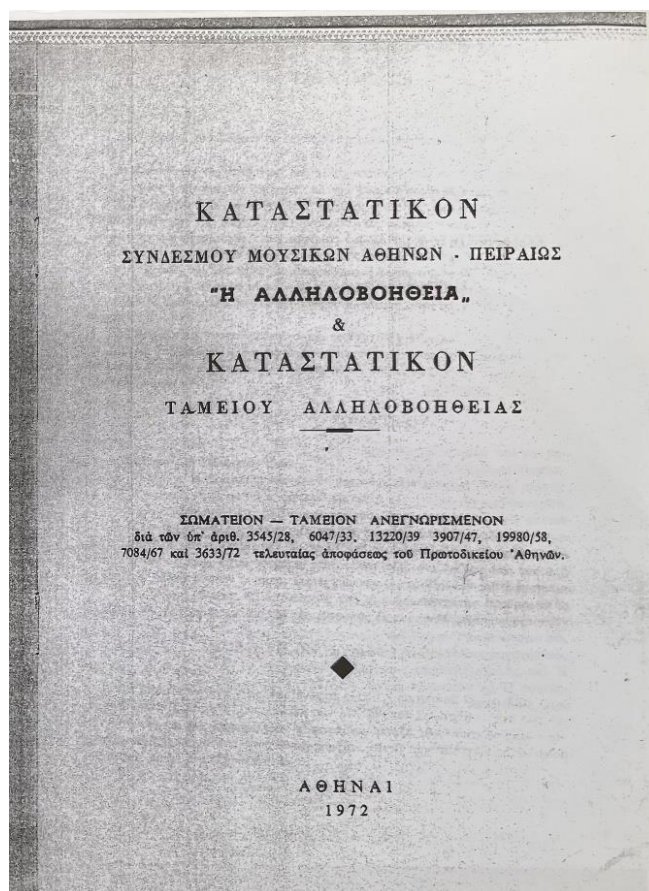
The women in the photograph are the Pandra sisters - Maritsa, Toula, and Katina (pictured with musician and composer Giorgos Rovertakis) - about whom very little is known. They are mentioned in oral testimonies and secondary sources as female musicians who played the mandolin and performed at 'Bageion' in Omonoia and later at 'Pikinos' Beerhouse', one of the

well-known popular entertainment venues of the early 20th century. Notably, they also took over the ownership of the establishment following the death of Kostas Pikinos, thereby representing female entrepreneurship within the popular music scene of that era. We possess no recordings, nor clear archival evidence of their activities. Their presence reaches us primarily through references, a few sparse images, and fragments of memory. Maritsa played the mandolin, Katina played both the mandolin and the piano, and Toula played the mandola.

The Pagana sisters

In the heart of interwar Athens, the Pagana family wrote one of the most distinctive chapters of our urban music. Although the name "Pagana" has remained in history primarily due to Anna - the legendary Anna the Politissa - the truth is that this family was a rare musical phenomenon. Arriving from Constantinople, the Pagana sisters brought with them a European education blended with the oriental "air" of Constantinople. In an era when the music stage was almost exclusively a male domain, they dared to form an entirely female musical ensemble. The sisters' trio consisted of Kornelia Pagana on the violin, the instrument that provided the lyrical tone and the distinctive Constantinopolitan timbre; Sofia Pagana on the accordion, an instrument that was dynamically entering the popular stages at the time, bridging Rebetiko with elafro (light) song; and Chryso Pagana on percussion. This was perhaps the most revolutionary image of the era: a woman keeping the beat behind a "jazz" (as the drum kit was called then), shattering every stereotype. The fourth sister, Anna, was an extraordinary vocalist. Her marriage to the leading singer Kostas Roukounas in 1934 sealed her musical destiny, placing her at the pinnacle of the Smyrna school in Athens.

Registry of the Athens - Piraeus Musicians' Association "Mutual Assistance" (1928 – 1965)



Out of approximately 1150 official musician entries from this period, there are only four women listed as playing an instrument. However, the interpretation of the instruments declared in the Registry of Unions cannot be considered absolute, as an individual might simply have possessed a second skill that they never declared. We cannot know for certain if any of the women who identified solely as singers also played an instrument. For example, within the registry, Stratos Pagioumtzis is listed with the specialty of mandola, and Odysseas Moschonas with the guitar. Therefore, the Registry serves as a (strong) indication rather than a definitive answer. Therefore, the four women mentioned to be playing an instrument are: Eleni Papadopoulou (accordion), Eirini Giannoulatou (piano / disease), Marigo Velissariou (piano / singer), and Asimina Karra (accordion).

Lela Papadopoulou



Lela Papadopoulou was a rare case of a "complete" artist, combining a genuine rebetiko voice with virtuosity on the accordion. Born in Athens, she was the daughter of an industrialist who, due to financial ruin, was forced to abandon her piano studies at the conservatory and enter the workforce playing the accordion. her apprenticeship began at her father's tavern, "Glykocharama" in Egaleo area - a frequent haunt for legends like Vamvakaris and Tsitsanis

-while she officially stepped onto the stage in 1950. She was characterized as a "phenomenon" of her time, as she could simultaneously play and sing rebetika, Smyrna-style, and folk songs (dimotika), establishing her presence among "sacred monsters" such as Zambetas and Pagioumtzis. Despite her great success and collaborations with the entire elite of popular song, she remained modest and consciously stayed away from intense publicity, serving music with dignity until the end of her life in 2009.

Mary Kokkinou



Mary Kokkinou represents a characteristic case of a musician whose activity remains undocumented in written sources, despite her undeniable presence in photographic evidence alongside Markos Vamvakaris. Her absence from the bibliography and the "Kounadis Archive" is due to the fact that she worked as an accompanying guitarist during the 1950s - a period of professional decline for Vamvakaris -

performing in neighborhood stages (palka) that did not officially record the members of the orchestra. As research into Rebetiko historically focused on composers and lead vocalists, Kokkinou remained in the "half-light" of the discography; her status as an instrumentalist has been preserved only through the Vamvakaris family private archives and the oral tradition of the musicians of that era.

Lily Nikoleskou

Lily Nikoleskou was a multifaceted pianist whose presence left a lasting mark on the Greek music scene of the mid-20th century. Her artistic journey was characterized by her ability to move with ease between different genres, from Rebetiko and popular song to opera and the international "light" (elafro) repertoire. A highlight of her historical path was her participation in an iconic ensemble at "Panagakis 'Tavern" (Agios Panteleimonas) in 1948. There, Nikoleskou on the piano accompanied



the "Patriarch" of Rebetiko, Markos Vamvakaris, along with his brother Argyris, the great guitarist Kostas Karipis, and Sotiria Bellou. The inclusion of the piano in such a lineup underscored the evolution of the Rebetiko sound and the integration of Western-educated instrumentation into the popular stage. At the same time, Lili Nikoleskou distinguished herself in the field of light music, performing international hits in collaboration with Georges Melody. Furthermore, she possessed the skill to support classical repertoires, accompanying the baritone Nikos Karvelis on the piano for performances of opera arias. Her contribution lies in her technical excellence and the fact that she served as a bridge between folk tradition and the urban musical culture of the era.

Evangelia Margaroni

Evangelia Margaroni was the most significant female soloist in the history of the popular piano, serving for 35 consecutive years as the immovable musical pillar and the "right-hand" of Vassilis Tsitsanis. Possessing a rare musical education - which included advanced music theory and virtuosity on the accordion, the instrument with which she began her professional career before



dedicating herself to the keys - Margaroni was not merely an accompanist; she was the soloist who helped co-shape the characteristic "pianistic" sound of Rebetiko. From 1949 until Tsitsanis' death in 1984, her presence on the stage and in the discography was emblematic. She had the ability to conduct the entire orchestra from



the piano, while simultaneously providing her "doric" second (vocal harmonies) to his performances. At the legendary "Charama," Vangelio - as she was affectionately known - earned the respect of the entire musical world, shattering the stereotypes of the era. She proved that a woman could be the harmonic soul, the multi-instrumentalist, and the disciplined "maestro" of an entire

musical structure, remaining until the very end a modest but unsurpassed laborer of her art.

Sotiria Bellou

Sotiria Bellou, beyond her incomparable voice that defined Rebetiko, was a formidable self-taught guitarist - a skill that formed the foundation of her musical identity since her youth in Chalkida. Although history primarily recorded her as the preeminent vocalist of the genre, the guitar was her instrumental backbone and the means through which she "built" the rhythm and harmony of the songs she



performed. According to historical sources and the testimonies of researcher Panos Geramanis, Bellou was inseparable from her guitar during her early professional appearances; indeed, her ability to accompany herself allowed her to stand as an equal beside Vassilis Tsitsanis when she first started in 1947. Her mastery of the instrument was such that it enabled her to maintain the essential "sturdy" rebetiko tempo—a fact proven by photographic evidence

of the era and her own autobiography, where she mentions that the guitar was her first refuge and her tool for survival on the difficult streets of Athens.

For Sotiria Bellou, the guitar was not a mere supplementary instrument, but a symbol of her independence, as it granted her the ability to be a complete, self-contained unit on the stage, combining the raw metal of her voice with the clear, folk sound of the strings.

Avgi Tombouli

Avgi (Chrysavgi) Tombouli was a significant figure in 20th-century Greek musical tradition, recognized both as a performer and a composer. As the daughter of the premier oud virtuoso Agapios Tomboulis, she grew up in an environment deeply influenced by Eastern classical music and the Asia Minor song tradition, which her family brought from Constantinople to the refugee settlement of Vyronas. She appeared in the discography under various names, beginning her career in the 1930s with the diminutive "Avgoula" or "Avgoula Tombouli," while during the post-war period, she became more widely known as "Chrysavgi Traka."



Her artistic identity was not limited to vocal performance, as she also played the guitar, often accompanying her own recordings and actively participating in shaping the sonic outcome of her songs. Her repertoire was multifaceted, ranging from rebetiko and popular songs to pastoral dramas, collaborating closely with her father and other musicians such as Iakovos Ilias. Her contribution to music was sealed by her compositional activity - with notable examples like "Laiki Agora" (The Public Market, 1934) - and her participation in iconic 78-rpm recordings that bridged refugee memory with the emerging urban popular song of Greece.

What becomes evident, therefore, is that women were not absent from musical practice. What was lacking was continuity, institutional acceptance, and the opportunity to establish a tradition that would pass from one generation of female instrumentalists to the next. There was no necessary space for their presence to be considered self-evident rather than an isolated incident. Thus, when we speak of the female instrumentalist in Rebetiko, we are not speaking of a history of absence, but of a history of presence that was trapped within the concept of the "exception." And the exception - no matter how honorary it may sound - often functions as a form of restriction: the female musician risks being treated as a solitary phenomenon of the stage rather than an organic and equal part of the instrument's evolution. This is something worth keeping in mind when we study this music, as it forces us to wonder how different Rebetiko would have been if the female musical expression had been allowed to be heard with the same frequency and the same freedom.

THE FEMALE INSTRUMENTALIST ON THE MODERN STAGE: EXPERIENCING THE BOUZOUKI BEYOND STEREOTYPES

Arriving at the present day, in the era of the so-called Rebetiko revival, the image of the female instrumentalist has changed radically, though not without struggle. Nowadays, the presence of a woman holding a bouzouki, a folk guitar, or a baglamas in music venues and taverns is no longer a rare phenomenon, but a daily reality. As female bouzouki players, we experience this transition daily - a transition that balances between absolute respect for tradition and the need for a new, equal identity. The positive side of this new era is access. Today, knowledge is no longer a secret passed from father to son in some basement. There are music schools, conservatories, and academic departments where a woman can study the instrument with the same seriousness and methodology as she would study the piano or the violin. This demystification of the bouzouki as a "male affair" has allowed many women to develop a technical proficiency that rivals that of their male colleagues. On the stage, the sense of creation and communication through the pick stroke offers a freedom that was unthinkable for our predecessors.

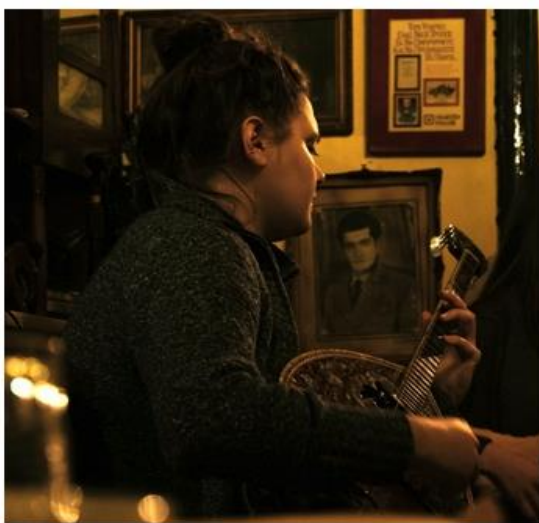
However, challenges remain, often hidden in the nuances of how we are treated by the audience and our surroundings. There is still, even subconsciously, an element of surprise. Often, the public's first reaction upon seeing a woman with a bouzouki is not musical, but visual. It is accompanied by a gaze that waits to see if she "will make it," if she will produce the "right" sound, if she will have the strength to support a "heavy" zeibekiko. It is this need for constant proof of worth - something a male instrumentalist often takes for granted - that a woman must conquer from her very first stroke of the plectrum.

Of course, there is no shortage of stereotypes cloaked as compliments, nor of deeper sexist perceptions that question our very musical adequacy. Phrases such as "you play like a man" or "you have a masculine pick stroke" though often said with good intentions, hide the belief that quality, volume, and power of sound are male privileges.

This approach is often accompanied by a prejudice that views the female instrumentalist as "of limited power": the expectation that her playing will necessarily be weaker, less virtuosic, or merely accompanying. Often, the criticism we receive does not concern the music itself but stems from a doubt as to whether a female hand can produce the "heavy" sound that Rebetiko demands. This is a form of sexism that is not always manifested directly, but smolders in the audience's surprise when they hear a robust pick stroke, or in the need someone feels to "correct" or "teach" us, assuming a priori that our knowledge is deficient. Thus, the female instrumentalist is required to put in twice the effort to earn respect on the fretboard, constantly proving that virtuosity and style are not determined by biology, but by study and lived experience.

And this proof is no longer a theory. It consists of faces, names, and current records that break the silence of past decades. If we look at the composition of musical ensembles active today, we will not find anonymous figures. We will find women

claiming their space with their own names, their own signatures, and their personal aesthetics:



Irene Zogali, Corinth



Vasiliki Christopoulou, Kalamata



Katerina Bogiatzi, Alexandroupoli



Demetra Katopi, Athens



Eleni Belezini, Patra



Mikela Eisenstein, Athens



Chrysanthi Vasiliou, Skopelos



Marizeta Kaklamanou, Athens



Alexandra Chrysikopoulou, Corfu



Roula Kotsovolou, Athens



Olga Papadopoulou, Thessaloniki

Our era is the era of vindication for all those anonymous women mentioned before. Every time a woman today delivers a robust pick stroke in a crowded venue, she justifies the mother or the sister of the old rebetis who used to play secretly in the kitchen. The female pick stroke is no longer the "exception" that sparks interest because it seems paradoxical. It is the present of a music that finally breathes with both its lungs, and the natural, inseparable pulse of a world that has finally become whole.



Sources:

Adamidou, S. (1998). Sotiria Bellou - Sometimes Double-Fours, Sometimes Double-Sixes. Livanis Publishing.

Anogianakis, F. (1991). Greek Popular Musical Instruments. Melissa Publishing.

Vlisidis, K. (2018). Rare Texts on Rebetiko. 21os Publishing.

Vlisidis, K. (2004). Aspects of Rebetiko. 21os Publishing.

Geramanis, P. (2007). My Life a Song. Kastaniotis Publishing.

Damianakos, S. (2001). Sociology of Rebetiko. Plethron Publishing.

Eskenazi, R. (1982). Those Which I Remember. Kaktos Publishing. (Autobiography).

Kounadis, P. (2000). In Memory of Charming Moments. Katarti Publishing.

Kounadis, P. (2005). **Markos Vamvakaris (1905-1972):** I was Born a Magkas and a Magkas I will Die. Katarti Publishing.

Kourousis, S. - Kopanitsanos, K. (2022). The Greek Guitar at 78 rpm. History of Greek Music "78 rpm" Publishing.

Konstantinidou, M. (1994). Sociological History of Rebetiko. Selas Publishing.

Papadakis, G. (1983). Folk Practical Musicians. Epikairitita Publishing.

Petropoulos, E. (1979). Rebetika Songs. Kedros Publishing.

Spyridadou, K. (2014). The Social Status of Women. Malliaris Publishing.

Chatzidoulis, K. (1980). Vasilis Tsitsanis - My Life, My Work. Nefeli Publishing.

Holst, G. (1977). Road to Rebetiko. Denise Harvey Publishing.

Registry of the Athens - Piraeus Musicians' Association (1928-1965) "Mutual Assistance", documentation by D. Maniatis

Newspaper article "The women of rebetiko", by Nikos Bakounakis

Kounadis Archive Virtual Museum: <https://vmrebetiko.gr/>

Rebetiko Forum: <https://rembetiko.gr/>

Repository of the Society of Epirotic Studies <https://ehm-admin.repository.gr/>

Facebook Group: The Women of Smyrneiko-Rebetiko-Laiko Song 1920-1960

Facebook group: Argyris Vamvakaris

Tributes <https://www.ogdoo.gr/>

Tributes <https://www.tanea.gr/>

Archive <https://rebetiko.sealabs.net/>

Acknowledgments:

I would like to offer my warmest appreciation to my friend and colleague, Kostas Bournas, for his invaluable contribution to the completion of this presentation. His assistance in the research was decisive; with his insight and knowledge, he proved to be a precious companion in the search for sources and the hidden aspects of the history of women instrumentalists. I am grateful to him, for his time, his willingness to help, and his essential support.

Η Γέννηση του Ρεμπέτικου στην ευρύτερη περιοχή του Πειραιά και της Κοκκινιάς.

Νίκος Νικολάου

Σκύρος 2026

Καλησπέρα φίλες και φίλοι.

Σήμερα το θέμα μας είναι η γέννηση του ρεμπέτικου τραγουδιού, στις γειτονιές του Πειραιά της Κοκκινιάς και της ευρύτερης περιοχής εν γένει.

Δεν είναι εύκολο, ούτε μπορεί να αναλυθεί σε μία διάλεξη, των 30-50 λεπτών, αλλά θα προσπαθήσουμε να το προσεγγίσουμε με την ματιά των ανθρώπων που γεννήθηκαν και μεγάλωσαν εκεί. Ξεριζωμός, φτώχεια, αδικία, προσφυγικές γειτονιές, μαγαζιά με μπουζουκο-μπαγλαμάδες, είναι ο τόπος γέννησής του.

Η λέξη «ρεμπέτικο» εμφανίζεται ήδη σε πρώιμες δισκογραφικές αναφορές από τις αρχές του 20ού αιώνα. Το 1912 στην Κωνσταντινούπολη από τη δισκογραφική εταιρεία ORFEON RECORD ο δίσκος με αριθμό 10188 φέρει στην μια του πλευρά το τραγούδι «Απονιά», αρχικά επιθεωρησιακό που σημείωσε επιτυχία στη Σμύρνη και έπειτα ηχογραφήθηκε. Στην ετικέτα του δίσκου και δίπλα στον τίτλο, μέσα σε παρένθεση, υπάρχει η ένδειξη ΠΕΜΠΕΤΙΚΟ. Άλλος δίσκος που επίσης ηχογραφήθηκε στην Κωνσταντινούπολη μάλλον το 1913 από τη γερμανική δισκογραφική εταιρεία FAVORITE RECORD φέρει στη μια του πλευρά το γνωστό τραγούδι "Τίκι τίκι τακ" άγνωστου δημιουργού με ερμηνευτή τον Γιάγκο Ψαμαθιανό. Κάτω από τον τίτλο υπάρχει η ένδειξη ΠΕΜΠΕΤΙΚΟ

Όμως η σημασία που της δίνουμε σήμερα παγιώθηκε πολύ αργότερα, ιδίως μέσα από τη μεταπολεμική μνήμη και την αναβίωση των δεκαετιών του 1960–1980. Σήμερα, λοιπόν, δεν θα σταθούμε τόσο στον όρο, όσο στην κοινωνία που γέννησε αυτόν τον κόσμο.

Αυτή η γέννηση χωρίζεται σε κάποια στάδια. Στάδια κυρίως κοινωνιολογικά και ιστορικά και λιγότερο μουσικολογικά. Αυτά είναι τα εξής:

1. Μικρά Ασία και έλευση προσφύγων στην Ελλάδα.
2. Πόλεμος Ελλάδας- Ιταλίας και η Γερμανική κατοχή.
3. Εμφύλιος πόλεμος.
4. Ύστερη εποχή και εξάλειψη του αυθεντικού ηχοχρώματος.

Στην Σμύρνη και στις υπόλοιπες επαρχίες της μικράς Ασίας, η μουσική κουλτούρα ήταν πολύ υψηλή γιατί οι ντόπιοι μουσικοί είχαν υψηλή γνώση και της Ανατολικής (Οθωμανικής Παλατιανής μουσικής) και την Δυτικότροπης θεωρίας και έκφρασης. Οι Εστουδιαδίνες (ορχήστρες μάθησης της μουσικής και όχι μόνον), με τις ιστορικές τους ηχογραφήσεις, είναι τα καλύτερα διαχρονικά ντοκουμέντα. Αυτό θα το δούμε και παρακάτω.

Ας ξεκινήσουμε με τον ξεριζωμό των Ελλήνων της Μ. Ασίας και του Πόντου και ας προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τον ψυχισμό τους όπως αυτός διαμορφώθηκε,

μέσα από τον πόνο, την δυστυχία, και την απελπισία, στοιχεία που διαμορφώνουν τη μουσική τους, σε άλλα χρώματα πια και με άλλα δεδομένα.

Από τις αρχές του 1922 είχε αρχίσει να συζητιέται σε υψηλά κυβερνητικά κλιμάκια η εκκένωση της Μικράς Ασίας από τον ελληνικό στρατό. Παρ' όλα αυτά, όμως, η ελληνική κυβέρνηση αποφασίζει να απαγορεύσει στον ελληνικό πληθυσμό να εγκαταλείψει τη Μικρά Ασία. Η απόφαση αυτή πήρε τη μορφή του νόμου 2870/1922, ο οποίος προέβλεπε αυστηρές πειθαρχικές και χρηματικές ποινές, στην περίπτωση σύλληψης πλοίων που θα μετέφεραν πληθυσμό.

Ο νόμος 2870/1922 ψηφίστηκε «ομοφώνως» στη συνεδρίαση της 14ης Ιουλίου 1922 και υπογράφηκε στις 16 Ιουλίου 1922 από τον βασιλιά Κωνσταντίνο και τον Λ.Κ. Ρούφο. Δύο ημέρες αργότερα ετέθη επ' αυτού η «μεγάλη του Κράτους σφραγίς» με την υπογραφή του Δημητρίου Γούναρη, υπουργού Δικαιοσύνης. Το πρώτο άρθρο του νόμου ανέφερε: «Απαγορεύεται η εν Ελλάδι αποβίβασις προσώπων ομάδον αφικνουμένων εξ αλλοδαπής, εφ' όσον ούτοι δεν είναι εφοδιασμένοι δια τακτικών διαβατηρίων νομίμως τε θεωρημένων...» Τα υπόλοιπα άρθρα περιγράφουν τις τιμωρίες που θα υφίσταντο οι παραβάτες.

Στις 13 Αυγούστου 1922 (με το παλιό ημερολόγιο), ύστερα από τουρκική αντεπίθεση κατέρρευσε το μέτωπο στο ΑφιόνΚαραχισάρ. Ο ελληνικός στρατός διαλύθηκε μέσα σε λίγες μέρες. Οι υπεύθυνοι δεν είχαν το παραμικρό σχέδιο ανασυγκρότησης και άμυνας.

Υπάρχουν καταγγελίες για βίαιη εμπόδιση της αναχώρησης των Ελλήνων της Ιωνίας από τις ελληνικές αρχές της Σμύρνης, λίγες μόνο ημέρες πριν από την είσοδο σε αυτήν των κεμαλικών στρατευμάτων. Η συμπεριφορά έρχεται ως αποτέλεσμα της τελευταίας εντολή της κυβέρνησης του Λαϊκού Κόμματος με την υπογραφή του πρωθυπουργού Πέτρου Πρωτοπαπαδάκη να μην επιτραπεί στους Έλληνες Μικρασιάτες να αναχωρήσουν από τη Σμύρνη..

Την ίδια ημέρα (22 Αυγούστου 1922) η ελληνική κυβέρνηση με την υπογραφή του πρωθυπουργού Πρωτοπαπαδάκη απαντά «Εις απάντησίν της υπ' αριθμ. 2873 συμφωνούμε μεθ' υμών...». Μόνο στο σημείο εκείνο όπου ο Στεργιάδης ζητούσε όπως «Εγκρίνετε αποσταλώσιν Αθήνας περί τα 500 ορφανά μικράς ηλικίας και τα πλείστα κοράσια τα οποία εσυντήρει η Ύπατη Αρμοστεία...», ο πρωθυπουργός της Ελλάδας Π. Πρωτοπαδάκης δήλωσε επιφύλαξη: «...αλλ'ως προς τον επισιτισμόν (σ.τ.σ των ορφανών) αδυνατούμε να αναλάβωμεν οιαδήποτε υποχρέωσιν...» (Η σχετική αλληλογραφία μεταξύ Στεργιάδη και ελληνικής κυβερνήσεως και η απάντηση της ελληνικής κυβερνήσεως υπάρχει στο Αρχείο του Υπουργείου).

Τραγική υπήρξε η μοίρα των τροφίμων του Ορφανοτροφείου το οποίο βρισκόταν υπό την εποπτεία του Τμήματος Κοινωνικής Προστασίας της Ελληνικής Αρμοστείας της Σμύρνης. Αυτός ήταν και ο λόγος που συμπεριελήφθησαν στις προτάσεις Στεργιάδη προς την ελληνική κυβέρνηση. Φαίνεται ότι με την άφιξή τους στην Ελλάδα στεγάστηκαν σ' ένα πρόχειρο ορφανοτροφείο στο Πολύγωνο Αθηνών και μετά μεταφέρθηκαν στο Ορφανοτροφείο Βουλιαγμένης. Όμως το ορφανοτροφείο

στο Πολύγωνο δεν είχε δυνατότητα φιλοξενίας άνω των 100 ατόμων, ενώ σύμφωνα με την επιστολή Στεργιάδη στη Σμύρνη υπήρχαν 500 ορφανά.

Η ερευνήτρια Διονυσία Νέδα υποστηρίζει ότι αυτά που μεταφέρθηκαν με ασφάλεια στην Ελλάδα είναι αυτά που φιλοξενήθηκαν στα ορφανοτροφεία της Ελλάδας. Τα υπόλοιπα βρέθηκαν μετέωρα την εποχή της καταστροφής της Σμύρνης. Κάποια από αυτά περιπλανήθηκαν μόνα τους στη φλεγόμενη Σμύρνη και όσα γλύτωσαν τα μετέφεραν με ένα πλοίο στην Ελλάδα. Κάποια από αυτά με την άφιξή τους στον Πειραιά τα διοχέτευσαν στο κρατικό πορνείο των Βούρλων της Δραπετσώνας. Το ακίνητο των Βούρλων ανήκε στην οικογένεια Πιπινέλη, η οποία το είχε νοικιάσει στο κράτος και εισέπραττε το ενοίκιο. Η δημιουργία του κρατικού πορνείου έγινε το 1875 και ο εργολάβος που ανέλαβε να κατασκευάσει το συγκρότημα κτιρίων ονομαζόταν Νικόλαος Μπόμπολας. Είναι γνωστό ότι ιδιοκτήτρια του ακινήτου κατά τη δεκαετία του '30 ήταν η μητέρα του πολιτικού Παναγιώτη Πιπινέλη.

Η εκτίμηση των ερευνητών είναι ότι υπήρχε δίκτυο συνεργασίας μεταξύ κρατικών υπαλλήλων, αστυνομικών και προαγωγών. Το γεγονός της προώθησης μικρών κοριτσιών από το Ορφανοτροφείο Σμύρνης στο πορνείο των Βούρλων φαίνεται ότι υπήρξε ανεξάρτητο από το εμπόριο λευκής σαρκός, που άνθισε με την άφιξη των Μικρασιατών προσφύγων.

Ειλημμένη απόφαση εγκατάλειψης. Κοριτσάκια ορφανά πόρνες, με την άδεια και επικύρωση του κράτους; Για πόσο πόνο μιλάμε;

Τα συναισθήματα που έτρεφε η ελίτ της Παλαιάς Ελλάδας για τους Έλληνες της Μικράς Ασίας είχε δημιουργήσει ένα κλίμα αδιαφορίας για τα τεκταινόμενα στην Ανατολή. Το κλίμα αυτό περιέγραψε εύγλωττα ο φιλομοναρχικός δημοσιογράφος Κώστας Φαλταίτς τις μέρες της καταστροφής της Σμύρνης:

«...Το άγγελμα της μεγάλης σφαγής διαδίδεται τώρα τας πρώτας βραδυνάς ώρας στις Αθήνας... Τα θέατρα σήμερα την νύχτα είναι και πάλι ανοιχτά και παίζουν. Ο κόσμος στο θέατρο της Κυβέλης γελά και η μουσική χτυπά εύθυμα τραγουδάκια. Μπήκα μέσα να δω την ψυχαγωγία του κόσμου και έφυγα αηδιασμένος.... Είναι λοιπόν και αι Αθήναι, η άτιμη και πουλημένη πόλις που προορίζεται να καταστραφεί αφού δεν αισθάνθηκε την συγκίνηση της καταστροφής (της Σμύρνης) και την σφαγήν και καταστροφήν όλου του ελληνισμού της Μικράς Ασίας. Η αηδία μου ήταν περισσότερο από μεγάλη...».

Μετά τον ξεριζωμό των Ελλήνων από τον Πόντο και τη Μικρά Ασία, έφθασαν στην Ελλάδα περίπου 1.500.000 πρόσφυγες. Οι οποίοι δημιούργησαν νέους προσφυγικούς συνοικισμούς ανά τη χώρα, μεταξύ αυτών στον Πειραιά και στη Κοκκινιά. Όλοι ένα τεράστιο χωριό, καθώς οι περισσότεροι γνωρίζονταν μεταξύ τους, και αυτό θα το ξαναδούμε παρακάτω.

Οι πρόσφυγες μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, έφτασαν στην Ελλάδα και αντιμετωπίζονταν ως ξένοι. Αποτελούσαν αντικείμενο οικονομικής εκμετάλλευσης και εργάζονταν σκληρά με χαμηλό ημερομίσθιο. Στερούνταν ιατροφαρμακευτική περίθαλψη, ενώ ζούσαν σε δύσκολες βιοτικές συνθήκες. Ήταν δύσκολο να προσαρμοστούν σε μία ξένη χώρα με διαφορετική νοοτροπία και πολιτισμό. Ήταν καταβεβλημένοι, αφού ζούσαν μακριά από τα αγαπημένα τους πρόσωπα και την

πατρίδα τους, αντιμετώπιζονταν υποτιμητικά και δύσκολα γίνονταν αποδεκτοί, ενώ λάμβαναν ρατσισμό από τους ντόπιους.

Η Αγγέλα μας μεταφέρει με ρεαλισμό το τι γινόταν. «...Δεν μας χωνεύανε, γιατί ξέρανε πως είμαστε όλοι Βενιζελικοί. Και να μην ήσουν σ' έπαιρνε το ποτάμι. Προτού να μας φέρουνε ακόμα, τα 'χανε κανονίσει ποιοι θα πάνε να κάτσουνε στην Κοκκινιά, ποιοι θα πάνε στη Νέα Σμύρνη και ποιοι θα πάνε στη Δραπετσώνα. Δεν ημπορούσες να ζήσεις αλλού από εκεί που σε προορίζανε. Σε τυραννούσανε... Όλοι πέφτανε απάνω σου... τα λεφτά σου δεν ηπερνούσανε. Υποφέρναμε πολύ... δεν τους πιάναμε κακία... Φτωχοί άνθρωποι ήτανε. Στο ίδιο καζάνι βράζαμε, αλλά δεν το καταλαβαίνανε. Τους είχανε κάνει τόση προπαγάνδα, τους είχανε μπουγαδιάσει τόσο πολύ το νου, σα να τους είχανε μαστουρώσει, και μας βλέπανε σαν τους οχτρούς. Μας υποστήριζε, βλέπεις εμάς ο Πλαστήρας, κι αυτοί δεν τον ηχωνεύανε. Θέλανε να μας αφήσει στην Τουρκιά να μας σφάζει...Πόνος.....»



Ακόμα λόγω των άθλιων συνθηκών υγιεινής στις παράγκες, πολλά προσφυγόπουλα παρουσίασαν σοβαρές οφθαλμολογικές μολύνσεις (όπως το τράχωμα ή οξύτατες οφθαλμίες). Ένας γιατρός (οφθαλμίατρος) που είχε αναλάβει την περίθαλψη των παιδιών, μέσα στην προχειρότητα, την κρατική ανευθυνότητα ή την πλήρη αδιαφορία για τη ζωή των προσφύγων, έβαλε στα μάτια των παιδιών καθαρό ιώδιο (ή παρόμοιο καυστικό υγρό) αντί για το κατάλληλο καταπραϋντικό κολλύριο. Το αποτέλεσμα αυτού του τραγικού σφάλματος ήταν να καούν οι κερατοειδείς χιτώνες των ματιών τους. Δεκάδες μικρά προσφυγόπουλα έχασαν οριστικά και ακαριαία το φως τους.

Η αφομοίωση ήταν δύσκολη και στην πραγματικότητα δεν ξέρω αν συνέβη και τότε. Απέφυγαν τον θάνατο για τους ίδιους και τα παιδιά τους και απέκτησαν έναν τόπο, μακριά από τον πόλεμο για να ζήσουν, όμως τίποτα δεν τους χαρίστηκε και πόνεσαν πολύ για να αποκτήσουν μία ευκαιρία στη νέα τους ζωή. Αυτό που δεν μπορούσα να αντιληφθώ ακούγοντας τις ιστορίες, ήταν το ψυχικό σθένος ανθρώπων οι οποίοι μεγαλουργούσαν, όντας νοικοκύρηδες στον τόπο τους στη Μικρασία και πλέον στους νέους τόπους χρειάστηκε να αρχίσουν πάλι από την αρχή, ανήμποροι, χωρίς κάλυψη και ουσιαστική περίθαλψη. Πώς άντεξαν να ξαναχτίσουν σπίτια, τη στιγμή που από το πατρικό τους, τους χώριζε μία θάλασσα;

Πώς κατάφεραν να φτιάξουν ξανά περιουσίες, ενώ τα χωράφια τους πέρασαν σε ξένα χέρια; Πώς ανέχτηκαν τη ρατσιστική αντιμετώπιση των ντόπιων και την ανέχεια, αφού στον τόπο τους ήταν οικογενειάρχες και νοικοκύρηδες; Πώς μπορεί να ένιωθαν οι Έλληνες της Μικράς Ασίας που στην Ελλάδα ήταν ξένοι;

Πάλι η Αγγέλα μας μεταφέρει με ρεαλισμό το τι γινόταν. «Αμ την αποζημίωση; Εκεί να δεις απάτη... Σου λέω... δεν ντρεπόμαστε το κράτος ούτε μία καρφίτσα... Αποζημίωση μας δώκανε αυτά τα λίγα πού μας δώκανε, και τα πήραμε ένα χιλιάρικο την ομολογία, και ήτανε απ' έξω οι αγοραστές, οι ίδιοι δηλαδή -μαύρος Γιάννης κερνά, μαύρος Γιάννης πίνει- και μας τσι παίρνανε ένα πεντακοσάριο τη μια. Από έξω μέχρι μέσα χάναμε τα μισά... Κι ο κόσμος είχε ανάγκη και τσι χάλαγε αμέσως. Τι να κάνει...» «αν δεν σου δώσει η μάνα σου ογδόντα ομολογίες, θα ανέβω μες το σπίτι σου να κάνω φασαρίες», λέει το γνωστό τραγούδι.

Για να κατανοήσουμε το ρεμπέτικο πρέπει πρώτα να καταλάβουμε τους ανθρώπους που το τραγούδησαν και το «κουβάλησαν» επάνω τους. Γι' αυτό η ιστορική αυτή διαδρομή είναι απαραίτητη. Δεν μιλάμε απλώς για τραγούδια, μιλάμε για τους ανθρώπους που τα είχαν ανάγκη. Άνθρωποι τραυματισμένοι, αντιμετωπίζονται σαν πρόβλημα, ζουν σκληρή ζωή και εκεί η μνήμη γίνεται αφήγηση και η αφήγηση τραγούδι.

Ακόμη.....

Το κληροδότημα που μας άφησαν, είναι η πίστη στη ζωή και στον άνθρωπο, και στη δύναμή του να ξεπερνά τις δυσκολίες και να δημιουργεί από την αρχή, όπως μου 'μάθαν οι ιστορίες του παππού μου, και της γιαγιάς μου, την προσφυγίνα που 'λεγε, όταν την ρωτούσα αν της έλειπε η πατρίδα της. "Παιδί μου, ότι ώρα θέλω είμαι εκεί. Εδώ είναι ο τόπος μου τώρα».

Τέλη της δεκαετίας του 1910, η παραλία της Δραπετσώνας και του Κερατσινίου ήταν τόπος εκδρομής και αναψυχής. Στο λιμανάκι της «Κρεμμυδαρούς» στη Δραπετσώνα βρίσκονταν τα ξύλινα μπάνια. Εδώ έρχονταν τρατάρηδες και ψαράδες για να αλιεύσουν την περίφημη «σαρδέλα της Κρεμμυδαρούς».

Η έλευση των Μικρασιατών προσφύγων άλλαξε εντελώς τη φυσιογνωμία και τον χαρακτήρα του Πειραιά.

Τον Δεκέμβριο του 1922 ο «Πειραιογράφος» εκείνης της εποχής, Άγγελος Κοσμίδης, έγραφε μεταξύ άλλων:

«Ο τόπος μας όπως τον ξέραμε αποτελεί μία ανάμνηση. Τώρα έρχονται άλλες μορφές, άλλες γλώσσες, άλλα αισθήματα, άλλες συνήθειες...»

Η περιοχή γύρω από την εκκλησία του Αγίου Διονυσίου στον Πειραιά αποτελούσε σημαντικό τοπόσημο, καθώς σηματοδοτούσε για δεκαετίες τον διαχωρισμό της Δραπετσώνας από τον υπόλοιπο Πειραιά.

Πολύ κοντά υπήρχε ο σιδηροδρομικός σταθμός, που ήταν γνωστός με το όνομα «ο Σταθμός της Ξενιτιάς». Αφού από εδώ και από τον σταθμό Λαρίσης (στην Αθήνα) ξεκινούσαν τα καραβάνια των μεταναστών για τη δυτική Ευρώπη.

Σε αυτήν την ήδη στιγματισμένη περιοχή εγκαταστάθηκαν μαζικά μετά το 1922 οι πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία και τον Πόντο. Εγκαταστάθηκαν στην ακατοίκητη και άγονη Δραπετσώνα, φέρνοντας μαζί τους τα τραγούδια, τους χορούς και τη κουλτούρα τους.



Δύο ήταν οι κύριοι πόλοι που δημιουργήθηκαν με την εγκατάσταση των προσφύγων στη Δραπετσώνα και τον Πειραιά

- Βόρειο - Ανατολικά, πάνω από τη γέφυρα του Αγίου Διονυσίου, ήταν η κακόφημη περιοχή των «Βούρλων» και τα «Χιώτικα», που άλλαξαν όψη με την έλευση των προσφύγων. Διάφορα καταστήματα όπως ουζερί, καφενεία, κεμπαπτζήδικα, σουβλατζίδικα, χαλβατζίδικα, παντοπωλεία, μανάβικα και καταστήματα ξηρών καρπών έδωσαν καινούργιο χαρακτήρα στην άλλοτε κακόφημη γειτονιά του Πειραιά. Σύμφωνα με την απογραφή του 1928, οι πρόσφυγες αποτελούσαν το 40% του πληθυσμού του Πειραιά και το 19% του πληθυσμού της Αθήνας.

Η Νίκαια είναι άλλη μια από τις περιοχές της Αττικής, που συμπεριλαμβάνεται στις προσφυγικές περιοχές. Καθώς πολλοί πρόσφυγες Έλληνες της Μικράς Ασίας και του Πόντου, έπειτα από τον ξεριζωμό τους κατέφυγαν σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας και δη της Αθήνας. Όπως λόγου χάρη η «Νέα Κοκκινιά», όπως συνηθίζεται να λέγεται ο συνοικισμός αυτός.

Να σημειωθεί πως προϋπήρχε η «Παλαιά Κοκκινιά», η ιστορική εργατική συνοικία στα βόρεια του Πειραιά. Μια από τις παλιότερες συνοικίες που κατοικήθηκαν, από τα μέσα του 19ου αιώνα. Πολύ πριν έρθουν οι πρόσφυγες από τη Σμύρνη και οι Αρμένιοι, που αποτελούν τον κορμό του σημερινού πληθυσμού.

Ακολούθησε ο προσφυγικός συνοικισμός «Νέα Κοκκινιά» ή απλά «Κοκκινιά», ο οποίος αναπτύχθηκε μετά τον ξεριζωμό των Ελλήνων της Ανατολής.

Μέχρι και το 1933 ο συνοικισμός υπαγόταν διοικητικά στο Δήμο Πειραιά, ενώ τον Ιανουάριο του 1934 διαχωρίστηκε και δημιουργήθηκε ο αυτόνομος Δήμος «Νέας Κοκκινιάς»

Για το όνομα Κοκκινιά γράφτηκαν πολλά. Ορισμένοι υποστήριζαν πως μετατράπηκε από Κοκκινάδα σε Κοκκινιά όταν ήρθαν οι πρόσφυγες. Ή ότι πήρε το όνομά της από την αριστερή πολιτική θέση των κατοίκων της. Αυτό είναι ανακριβές, γιατί οι πρόσφυγες όπως αναφέραμε και παραπάνω, ήταν κατά κόρον Βενιζελικοί. Ακόμη δεν ήταν πολλά χρόνια πιο πίσω η Οκτωβριανή επανάσταση στην Ρωσία και οι θεωρίες του Μαρξ και η δράση του Λένιν δεν είχαν ακόμη διαδοθεί ευρέως. Πιο πολύ φήμες, και ο καθένας ότι του λέγανε και ότι καταλάβαινε από μόνος του.

Επίσημα έγγραφα, διοικητικά και δικαστικά, θέλουν να ισχύει το τοπωνύμιο Κοκκινιά από τα χρόνια του Όθωνα.

Πως μετονομάσθηκε η Νέα Κοκκινιά σε Νίκαια; Το ζήτημα της μετονομασίας απασχολούσε επί χρόνια την πολυπληθή προσφυγική κοινότητα. Έτσι, η Διοικούσα Επιτροπή, με επικεφαλής τον δραστήριο δήμαρχο Ιωάννη Μήλιο, η οποία είχε αναλάβει τη διοίκηση επί Ι. Μεταξά, αποφάσισε να προκηρύξει διαγωνισμό με δύο προϋποθέσεις. Τα προτεινόμενα ονόματα να αναφέρονται σε ιστορικές πόλεις της Μικράς Ασίας, του Πόντου ή της Θράκης και να είναι δισύλλαβα ή τρισύλλαβα. Ο διαγωνισμός ολοκληρώθηκε στις 30 Νοεμβρίου 1939 με 415 συμμετοχές από το εσωτερικό αλλά και από Έλληνες του εξωτερικού (Αμερική, Σουδάν, Αυστραλία κ.ά.)!

Την ονομασία Νίκαια είχαν προτείνει 56 συμμετέχοντες στον διαγωνισμό, στους οποίους συμπεριλαμβανόταν και ο νομικός, δημοσιογράφος και πολιτικός Ιωάννης Μελάς (1908-2004). Το Συμβούλιο συμφώνησε με την ονομασία Νίκαια «διότι το όνομα τούτο και ευχάριστον είναι εις την λαλιάν και ακοήν και το όνομα πόλεως πρωτεύουσας Αυτοκρατορίας, της Νικαίας, αλλά και διότι η ονομασία αυτή φέρεται η πρώτη εις την προτίμησίν της Διοικούσης Επιτροπής του Δήμου». Αν βάλουμε και την εκκλησιαστική επικάλυψη, ότι εκεί έγινε η «Α' οικουμενική σύνοδος, με προεξάρχοντα τον Άγιο Νικόλαο (πολιούχο της Νίκαιας)», με τη σύμφωνη γνώμη της εκκλησίας, κατακυρώθη το όνομα Νίκαια.

Η ιδιοτυπία της «Νέας Κοκκινιάς» ήταν το γεγονός της εγκατάστασης και συγκατοίκησης ανθρώπων που προερχόντουσαν από διαφορετικές περιοχές της Ανατολής. Με διαφορετική νοοτροπία και ποικίλες – ξεχωριστές ασχολίες, που είχαν όμως συνδετικό κρίκο την Ελληνική καταγωγή (Ρωμαίικη θα έλεγα εγώ) και την Ορθόδοξη πίστη τους.

Η ζωή στους προσφυγικούς συνοικισμούς του Πειραιά και της Νέας Κοκκινιάς συνδύαζε την απόλυτη φτώχεια του παρόντος με τον πολιτισμικό εξοπλισμό του παρελθόντος, αυτόν που κουβάλησαν οι πρόσφυγες από τις ιδιαίτερες πατρίδες τους. Χαρακτηριζόταν δε από το ήθος, τους ιδιαίτερους επικοινωνιακούς τρόπους, την κοινωνικότητα, την εξωστρέφεια, την επινοητικότητα, τη κουλτούρα και την επιχειρηματικότητα τους.

Η οποία επιχειρηματικότητα, εκδηλώθηκε με πλήθος επιχειρηματικών δράσεων.

Εξάλλου έκδηλο ήταν το πολύπλευρο ταλέντο των προσφύγων, οι οποίοι εργάζονταν συστηματικά την ημέρα και διασκέδαζαν το βράδυ, εκτονώνοντας (μέσω διαφόρων μορφών τέχνης) τον καθημερινό μόχθο και τη νοσταλγία για τη πατρίδα που άφησαν πίσω.

Μαζί με τον πόνο, έρχεται και η ανάγκη της έκφρασης και διασκέδασης. Μαζί έφεραν τα όργανά τους, ούτια, κανονάκια, βιολιά, κιθάρες, μαντολίνα, λαούτα, σαντούρια κλπ. που ο κόσμος τα αποκαλούσε τότε «σαντουρόβιολα» για τον ήχο τους.

Έφεραν μουσικές κλίμακες, δρόμους και μακάμια, άγνωστα στην εδώ Ελλάδα. Στην τότε Ελλάδα κυριαρχούσε ένα ματζόρε και ένα μινόρε επίσημα. Όταν έβγαине όμως το ζητιανάκι για ελεημοσύνη, ο ήχος του πόνου και του νταλγκά (η λέξη σημαίνει κύμα) που έβγαζε δεν ήταν το ματζόρε ή μινόρε, ήταν ο χουζάμ και ο σαμπάχ.



Οι μεγάλοι μουσικοί έπαιζαν στα καταστήματα που δημιουργήθηκαν, όπως ήταν στην Σμύρνη. Οι λεγόμενες Μπίρες. Η κουλτούρα των Μικρασιατών, ήταν όπως και των Οθωμανών. Παρ' ότι το κρασί δεν απαγορευόταν στους χριστιανούς, δεν ήταν τόσο διαδεδομένο όσο η μπίρα και η ρακή. Στους πρόσφυγες δεν άρεσε στο τραπέζι το λεγόμενο φαγοπότι. Τους άρεσε να τσιμπούν, από λίγο, γι' αυτό και είχαν πολλά μεζεκλίκια και έπιναν το ουζάκι τους. Θεωρούσαν μη πρόπον να τρως λαίμαργα, με βουλιμία. Κατά παράδοση λοιπόν, έτσι έγιναν και τα τσιπουράδικα στην Νέα Ιωνία του Βόλου. Φέρανε την παράδοσή τους και τις συνήθειες που ήταν βαθιά ριζωμένες. Παστουρμάς, Σκέπη (αρνίσια μπόλια με συκωταριά), λάχανο-ντολμάδες κλπ. Την πρωτοχρονιά του Αγ. Βασιλείου πάντα στο τραπέζι υπήρχε γεμιστό αρνί, λάχανο-ντολμάδες, παστοурμά, σουτζούκι κλπ. Στην ερώτηση προς την γιαγιά μου, γιατί κάθε χρόνο, κάθε τέτοια μέρα τρώμε αυτά τα εδέσματα, η απάντηση ήταν «μα αγόρι μου αυτά έτρωγε κι ο Άγιος».

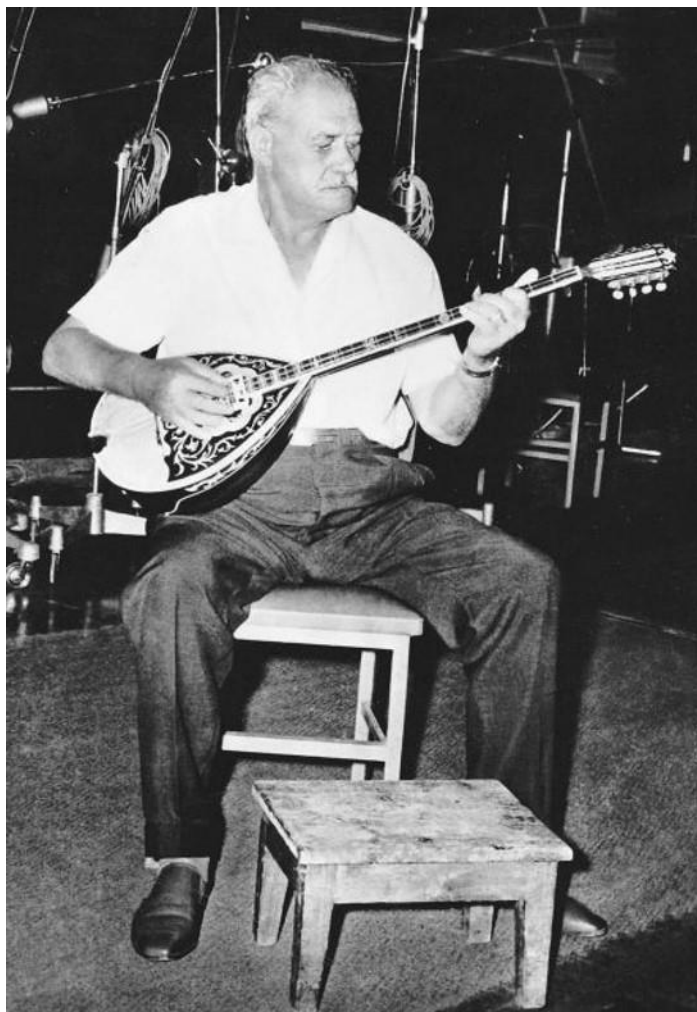
Ονομαστά μαγαζιά που ονομάστηκαν μπίρες ήταν του Πιτίδη (αργότερα Κεφάλα), του Μπαλανάκη, του Τζελαλίδη, το 'Κρυστάλ', του Χρυσοχέρη ή τα Χιωτάκια, το 'Τρίγωνο', του Αδαμάκη, του Σάββα, του Κίμωνα, του Μανώλαγα, του Λούπου, του Μεταξά, η 'Ακρόπολις', Τζαβέλα, Κρύσταλ κεσέ, Πράσινο σαλόνι, Τρίγωνο, Μπαλλής στην Δραπετσώνα, Αδαμάκης, Τσοκαρόπουλος. Στην τελευταία μπίρα του Τσοκαρόπουλου, πριν κλείσει, έπαιζε μπουζούκι ο Δημήτρης Γκούμας (ο πρεσβύτερος) με ακορντεόν τον Γαβριήλ Αργύρη, έναν καλό φίλο που είχα την τύχη να παίζω επι σειρά ετών στην ταβέρνα του (ένα μεγάλο χωριό είπαμε ότι είμαστε).

Εκεί έπαιζαν μεγάλοι μουσικοί, Περιστέρης, Τούντας, Σκαρβέλης, Παπάζογλου, Μαργαρώνης, Σέμσης, Ογδοντάκης και άλλοι. Μεγάλοι τραγουδιστές πλαισίωναν τους σπουδαίους μουσικούς, Νούρος, Στ. Περπινιάδης, Ρούκουνας, Καλυβόπουλος κ.α.

Πολλοί από αυτούς ήταν ταυτόχρονα και ψάλτες σε κάποιο ναό. Ο Νούρος στον Αγ. Γεώργιο Νίκαιας, ο Καλυβόπουλος στον Αγ. Φανούριο της Δραπετσώνας κλπ. Οι αμανέδες ήταν οι ιδιαίτερες και πλέον δεξιοτεχνικότερες τεχνικές της τραγουδιστικής τους έκφρασης και κάποιοι ήταν ονομαστοί για αυτούς. Νούρος, Νταλγκάς, Ρούκουνας, κλπ. Αργότερα οι αμανέδες υιοθετήθηκαν και από νεότερους, όπως Παγιουμτζής, Παπασιδέρης (γνωστός κυρίως για τα τραγούδια υπαίθρου) κ.α.

Το αξιοσημείωτο είναι ότι ο Ι. Μεταξάς (μετέπειτα δικτάτορας), απαγόρευσε τον αμανέ στην Ελλάδα ως Τουρκικό και αντίστοιχα ο Κεμάλ στην Τουρκία ως Ρωμαίικο.

Με την πάροδο του χρόνου αυτές οι λεγόμενες μπίρες μετεξελίχθηκαν σε ταβέρνες, γιατί εν τω μεταξύ αυτοί οι άνθρωποι μυήθηκαν στην απόλαυση του κρασιού και δη της ρετσίνας.



Σταθμός στη ιστορία μας είναι τότε η έλευση του Μάρκου Βαμβακάρη στον Πειραιά. Εκεί έχουμε την καθιέρωση του μπουζουκιού. Φεύγουμε από τον ήχο των σαντουρό-βιολων και πάμε σε ένα ήχο πιο ευθύ, πιο άμεσο, πιο νευρικό. Να πούμε απλά ότι το μπουζούκι είναι από τα λίγα όργανα που λειτουργεί στα όρια των αρχών μηχανικής-ροπής με απίστευτες εντάσεις για όργανο. Ο Σπύρος Περιστέρης, μεγάλος μουσικός όπως αναφέραμε πιο πάνω και μαέστρος, σύστησε στον επιχειρηματία Μάτσα τον Μάρκο. Λίγο πιο πριν στην Αμερική είχαν ηχογραφηθεί δίσκοι με κύριο όργανο το μπουζούκι. Αυτοί έκαναν τεράστιες πωλήσεις στον εκεί Ελληνισμό, κι ο Μάτσας σαν εξαίρετος επιχειρηματίας που ήταν, βρήκε ευκαιρία για πωλήσεις στην Ελλάδα. Ο Μάρκος ήταν ένας μουσικός, με απίστευτη αίσθηση του

χρόνου και τελείωνε τις ηχογραφήσεις μία κι έξω. Δεν σπαταλούσε κερί ηχογραφήσεων που ήταν πανάκριβο, και το ηχόχρωμά του ήταν αντίστοιχο με αυτό της Αμερικής. Ακόμα εκτός από εκτελεστής, αποδείχθηκε και αξεπέραστος δημιουργός, στιχουργός, συνθέτης και τραγουδιστής. Το τεράστιο θεμέλιο που στηρίχθηκε το ρεμπέτικο τραγούδι και όχι μόνον λέγεται ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ. Κάπου εκεί είναι και η μετεξέλιξη σε αυτό που ονομάζουμε ρεμπέτικο. Σπουδαίοι μουσικοί ακολούθησαν αυτό το ρεύμα, Παπαϊωάννου, Απόστολος Χατζηχρήστος, Μητσάκης, Τσιτσάνης και λοιποί ογκόλιθοι του κτίσματος που σήμερα ονομάζουμε ρεμπέτικο. Όπως προαναφέραμε, αυτό δεν έγινε ομαλά. Οι «εδώ» μουσικοί αντέδρασαν. Η λεγόμενη σοβαρή μουσική στην Ελλάδα με ρίζες τα Επτάνησα κυρίως και με λόγιους μουσικούς έφερνε αντιρρήσεις. Ο μαέστρος Χατζηαποστόλου, απείλησε τον Μάτσα μόλις είδε τον Μάρκο ότι πάει για ηχογράφιση, ότι δεν θα ξαναδουλέψει στην εταιρεία του. Και δεν ξαναδούλεψε. Αυτή η συμπεριφορά συνεχίστηκε για πολλά χρόνια, όπως για παράδειγμα όταν σε συναυλία του Μίκη Θεοδωράκη, οι μουσικοί της ορχήστρας απείλησαν να φύγουν όταν είδαν ότι ο σολίστ θα ήταν ο Μανώλης Χιώτης με το μπουζούκι του. Σημειωτέον ότι πολλοί από αυτούς, δούλευαν στην νύκτα μαζί με τον Χιώτη. Δεν τους άρεσε όμως ότι το μπουζούκι προχωρούσε καλπάζοντας.

Ας έρθουμε όμως στην εποχή που αναφερόμαστε.

Όπως ανέφερα πιο πάνω, ο Μεταξάς προσπάθησε να πολεμήσει το ρεμπέτικο τραγούδι. Προφανώς δεν είχε την πλήρη εικόνα, την οποία του μετέφερε ο Παπαϊωάννου. Η εντολή του ήταν να συνεχίσουν να τραγουδούν, αλλά να μην υπάρχουν στα τραγούδια αναφορές για ουσίες και αφού βέβαια περνούν και οι στίχοι από την λογοκρισία. Εδώ υπάρχει βεβαίως και μία παρανόηση. Το ρεμπέτικο τραγούδι έχει και άσματα που αναφέρονται σε ουσίες, αλλά πρέπει να το δούμε υπό το πρίσμα της εποχής, και όχι όπως το έχουμε συνηθίσει σήμερα. Οι αναφορές στις ουσίες είναι μέρος της ιστορίας του ρεμπέτικου, αλλά δεν είναι η ουσία του. Η ουσία είναι η κοινωνία του περιθωρίου, η σύγκρουση με την επίσημη ηθική και η ανάγκη μιας λαϊκής φωνής να εκφράσει όσα δεν χώραγαν στη δημόσια ευπρέπεια.

Στην Ελλάδα, τα πρώτα καταδικαστικά δημοσιεύματα αφορούν το χασίς και εμφανίζονται τη δεκαετία του 1880, μια εποχή που το ίδιο το κράτος εξέδιδε οδηγίες στους αγρότες για την ορθή και αποδοτική καλλιέργεια της ινδικής κάνναβης, σημαντικό τότε εξαγωγικό προϊόν, το μεγαλύτερο μέρος του οποίου διακινούνταν από τα λιμάνια της Ερμούπολης αρχικά, του Πειραιά στη συνέχεια. Κάναμε εξαγωγή κυρίως στην Αίγυπτο, βρετανικό προτεκτοράτο τότε. Όταν αυστηροποιήθηκαν εκεί οι νόμοι, οι αιγυπτιακές αρχές πίεσαν την Ελλάδα να απαγορεύσει τις εξαγωγές. Η ακμάζουσα τότε εκεί ελληνική παροικία είχε επίσης κατηγορηθεί ότι υπέθαλπε το λαθρεμπόριο - υπήρχαν πράγματι κάποιοι Αιγυπτιώτες μεσολαβητές, ορισμένοι μάλιστα με διεθνείς διασυνδέσεις που έφταναν μέχρι την Αμερική και την Κίνα, όπως οι διαβόητοι αδελφοί Ηλιόπουλοι. Επιπλέον, οι Βρετανοί ήθελαν να «σπρώξουν» το «δικό τους», δηλαδή το ινδικό χασίς. Το 1906 πραγματοποιούνται πανελλαδικά μεγάλα συλλαλητήρια παραγωγών κάνναβης, που ζητούσαν μείωση της φορολογίας, η οποία αυξανόταν διαρκώς και άρση των περιορισμών. Έγιναν ακόμα και επερωτήσεις στη Βουλή. Όμως το κλίμα πλέον άλλαζε κι αυτό θα αποτυπωνόταν και στη νομοθεσία.

Το 1891 αστυνομική διαταγή απαγορεύει τη δημόσια χρήση του χασίς, προειδοποιώντας για λουκέτο στους τεκέδες. Ο ζήλος των διωκτικών αρχών δεν ήταν αρχικά τόσο μεγάλος, η καλλιέργεια παρέμενε στο απυρόβλητο και οι προβλεπόμενες ποινές ήταν αναλογικά μικρές: «Κάτι ξυλιές, κάτι κλοτσιές και την άλλη μέρα στο πλημμελειοδικείο, που μας έδινε τρεις μέρες κράτηση, και όσες φορές κι αν μας πιάνανε το ίδιο», θυμόταν αναφερόμενος στη δεκαετία του '20 ο νεαρός τότε Μάρκος Βαμβακάρης.

Ο ερχομός 1,5 εκατ. προσφύγων μετά το '22 έφερε πολλές ανακατατάξεις στον ελλαδικό χώρο, μεταξύ αυτών στην κοινωνική και ποινική αντιμετώπιση ουσιών και χρηστών. Η αύξηση της χρήσης ουσιών και ο εξ αυτής «εκφυλισμός των ηθών» αποδόθηκαν, μεταξύ άλλων «κακών», στους νεοφερμένους και στην «ασιατική» κουλτούρα τους, μεταγενέστερες έρευνες εντούτοις έδειξαν ότι το ποσοστό των μικρασιατικής καταγωγής χρηστών δεν ξεπερνούσε αναλογικά αυτό των Ελλαδιτών. Τα χρόνια εκείνα η Αστυνομία Πόλεων δεν προλάβαινε να κλείνει τεκέδες - η εφημερίδα «Εμπρός» ανέφερε ότι το 1928, σε ένα μόνο τρίμηνο, είχαν εντοπιστεί πάνω από πενήντα στο Λεκανοπέδιο. Σε αρκετές περιπτώσεις, ωστόσο, αστυνομικοί «προστάτευαν» τέτοιους χώρους επ' αμοιβή ή διακινούσαν οι ίδιοι ουσίες που είχαν κατασχεθεί, ακόμα και μέσα στις φυλακές. Ένα φαινόμενο που λίγο-πολύ είναι

μάλλον διαχρονικό και δεν θα αλλάξει όσο η απαγόρευση καλά κρατεί, καθώς, μαζί με το λαθρεμπόριο, αποτελούν εξ ορισμού συγκοινωνούντα δοχεία.

Αν αναλογιστούμε τα πιο πάνω, κι αν συσχετίσουμε τον ανυπότακτο χαρακτήρα των προσφύγων, καταλαβαίνουμε την αντίδραση και των παλιοελλαδιτών, αλλά και περισσότερο των νεοφερμένων. Χαρακτηριστικό περιστατικό συνέβη το Πάσχα του 1921, όταν ο Στεργιάδης απαγόρευσε τα πυροτεχνήματα και τα βαρελότα στην Αγία Φωτεινή της Σμύρνης, χωρίς εξήγηση, απλά με διαταγή. Αυτό για τον Μικρασιάτη είναι απαράδεκτο. Για κάθε τι που διατάζεται, θέλει και την εξήγησή του. Τότε πειθαρχεί και δίνει όλο του το είναι. Όμως μια διαταγή έτσι δίχως νόημα και αιτία τον εξοργίζει. Ως αποτέλεσμα εκείνη την ημέρα έσκασαν τέτοια πυροτεχνήματα, που τύφλα να είχε ο πόλεμος.

Πάμπολλα τα τραγούδια που αναφέρονται σε χασίσι. Αξίζει να αναφέρουμε το «Ζούλα σε μια βάρκα μπήκα» το ζεμπεκάνο σπανιόλο το λεγόμενο στο οποίο αναφέρονται τοπωνύμια όπως η σπηλιά του δράκου η οποία είναι μια κοιλότητα στην Δραπετσώνα, εκεί που είναι το τσιμεντάδικο του Ηρακλή. Στο λιμανάκι του τσιμεντάδικου, έχει δυο προβλήτες. Ο Δράκων δεξιά κοιτάζοντας τη στεριά και ο Ακροκέραμος αριστερά, όπου κάποτε έκβαλε ο αγωγός λυμάτων της πρωτεύουσας. Στην προβλήτα του Δράκοντα (Δράκου), υπήρχε μία κοιλότητα όπου κατέφευγαν οι χαρμάνηδες όταν τους κυνηγούσαν από την Δραπετσώνα και τον Πειραιά. Ο Αρτέμης που αναφέρεται στο τραγούδι δεν ήταν ο Ανέστος Δελιάς, ο επονομαζόμενος Αρτέμης, αλλά ο Αρτέμης Ανδριανάκης, μέγιστος έμπορος ουσιών που έμενε στην οδό Φιλήντα στα άσπρα χώματα (να φουμάρει κι ο Αρτέμης, όπου πάει και μας φέρνει). Αυτός τους προμήθευε. Ο άλλος μόνο έπινε. Ο Αρτέμης είχε και μία ερωμένη την Αγγελική (Αγγέλλω) την επονομαζόμενη ΠΑΤΗΜΕΝΤΩ, αυτό από άλλο τραγούδι μεταγενέστερο.

Κατόπιν είχαμε τον πόλεμο τον Ελληνο-ιταλικό και μετά την γερμανική κατοχή. Πολλοί μουσικοί πέθαναν από τις κακουχίες και τις στερήσεις, Σκαρβέλης, Παπάζογλου κλπ, αλλά το τραγούδι δεν σταμάτησε. Γράφτηκαν τραγούδια για τον πόλεμο, για το αντάρτικο, έγινε και η μεγάλη μάχη της 7^{ης} Μαρτίου στην Νίκαια, που είχε σαν αποτέλεσμα το μπλόκο της Κοκκινιάς, που ακόμα και σήμερα δεν έχουμε τον ακριβή αριθμό των θυμάτων. Αξίζει να αναφερθεί μόνο το ότι στο μπλόκο ζητούσαν να εκτελέσουν κομμουνιστές. Κάποιοι κουκουλοφόροι προδότες, έδειχναν στο συγκεντρωμένο πλήθος ανθρώπους και οι Γερμανοί τους εκτελούσαν. Κάποια στιγμή έδειξαν έναν άνθρωπο και όταν του ζήτησαν τα στοιχεία του, αυτός τους έδειξε την υπηρεσιακή ταυτότητα που είχε ως εργαζόμενος στα τρένα. Ο επικεφαλής απόρησε, αλλά δεν είπε τίποτα, αλλά διέταξε έναν Γερμανό στρατιώτη να αλλάξει ρούχα, να βάλει πολιτικά, και να ανακατευτεί με το πλήθος. Κάποια στιγμή ένας κουκουλοφόρος δείχνει τον Γερμανό ως κομμουνιστή κι ο επικεφαλής εκτελεί απευθείας τον καταδότη. Εκεί σταματά και η εκτέλεση, γιατί κατάλαβαν ότι έχουν σκοτώσει και αθώους. Τους έστειλαν όμως μέσω του στρατοπέδου του Χαϊδαρίου στην Γερμανία, και εν τέλει δεν έχουμε σαφή εικόνα του ποιοι, και πόσοι γύρισαν. Την επόμενη ημέρα συνέλαβαν τον Στέλιο Καρδάρα αγωνιστή και συμμετέχοντα στο μπλόκο από το οποίο όμως διέφυγε, τον βασάνισαν και τον εκτέλεσαν. Τότε ο Γενίτσαρης έγραψε το τραγούδι για τον Στέλιο Καρδάρα. Η ίδια συνοικία που γέννησε μαγαζιά, παρέες, τραγούδια, ξαναζεί τον πόνο και τον θάνατο και τον ξανακάνει τραγούδι. (θα σαλτάρω, να ναι γλυκό το βόλι κ.α.)

Σε άρθρο που δημοσιεύεται το 1959, φαίνεται ότι οι κάτοικοι της Νίκαιας δεν ήταν ικανοποιημένοι με την ποικιλία των διαθέσιμων κέντρων διασκέδασης σε σύγκριση με την πληθώρα των κέντρων της προπολεμικής εποχής. Σχετικά με την ατμόσφαιρα που επικρατούσε στα κέντρα διασκέδασης, το σχόλιο που κάνει ο Μάνος Χατζιδάκις στην ομιλία του για το ρεμπέτικο φανερώνει τη ρομαντική του άποψη για το κλίμα το οποίο διαμορφωνόταν στο κοινό από την εκτέλεση της μουσικής. «Θα μπορούσα ακόμα να μιλήσω για τις ταβέρνες και το κέντρο διασκεδάσεως «Ο Μάριος» καθώς και για τον «Παναγάκη» κοντά στον Αϊ Παντελεήμονα, όπου κάθε βράδυ ο Βαμβακάρης και η Μπέλλου λειτουργούν πάνω στην τέχνη τους. Θα μπορούσα να μιλήσω και για βροχερές νύχτες όπου με λάμπες του πετρελαίου φωτίζονταν οι σκιές ενός πλήθους που όλοι μαζί τραγουδούσαν ήρεμα, λες και πιστεύανε στην αιωνιότητα».



Τα κέντρα διασκέδασης της Κοκκινιάς, ο Κεφάλας και ο Περιβόλας, λέγεται ότι διέφεραν από τα κέντρα διασκέδασης της Αθήνας την περίοδο 1955-1965. Συγκεκριμένα, η διαφορά έγκειτο στους θαμώνες που σύχναζαν εκεί. Ήταν περισσότερο λαϊκής καταγωγής, μεροκαματιάρηδες, μικροεπαγγελματίες, αλλά και κάποιοι νεόπλουτοι της εποχής. Οι τελευταίοι ήταν κυρίως μεγαλέμποροι που κατανάλωναν περισσότερο και έδιναν τη λεγόμενη 'χαρτούρα' στους μουσικούς. Σαφώς οι 'φίρμες' του λαϊκού τραγουδιού που δούλευαν στην Κοκκινιά, όπως ο Τσιτσάνης, ο Καλδάρης, ο Γαβαλάς, προσέλκυαν ένα ευρύτερο κοινό από όλη την Αθήνα.

Η Ευαγγελία Μαργαρώνη, η Κοκκινιώτισσα πιανίστα και ακορντεονίστα του Βασίλη Τσιτσάνη, αναφέρει ότι δούλευε στο κέντρο του Περιβόλα το 1947 και νωρίτερα δούλευε στον Κεφάλα. Το 1949 ο Γιάννης Τατασόπουλος παίζει μπουζούκι στον Περιβόλα. Μετά το 1950 η Ρένα Στάμου με τον Πάνο Γαβαλά ως μπουζούκι παίζουν στα Γερμανικά και στον Κεφάλα και τον Περιβόλα. Το 1951 στον Αστέρα τραγουδάει και παίζει μπουζούκι ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης με το συγκρότημα του Γιάννη Παπαδόπουλου (κιθάρα και μπουζούκι). Το 1953 στον Περιβόλα παίζει μπουζούκι ο Γιάννης Γιάκαλος και τραγουδάει ο αμανετζής Νούρος. Το 1953, στον Κεφάλα παίζει μπουζούκι και τραγουδάει ο Δημήτρης Στεργίου ή Μπέμπης με τον

Λουκά Καρμανιόλα στο βιολί, τον Φώτη Μιχαλόπουλο στο τραγούδι και τον Θόδωρο Πολυκανδριώτη στο μπουζούκι. Επίσης στην ορχήστρα ήταν και ο τυφλός πιανίστας Βαγγέλης Δεωνάς. Το 1953 η Σωτηρία Μπέλλου με τον Παπαϊωάννου παίζουν στον Αστέρα. Ανάμεσα στο 1952 και στο 1954 ο Ιορδάνης Τσομίδης έπαιζε μπουζούκι στα κέντρα Κεφάλας και Περιβόλας. Ανάμεσα στο 1955 και στο 1965 ο Απόστολος Καλδάρας εμφανίζεται ανάμεσα σε άλλα κέντρα διασκέδασης στον Κεφάλα και στον Περιβόλα. Τον χειμώνα του 1955 στον Γάλλο τραγουδάει η Καίτη Γκρέυ και ο Καζαντζίδης με μπουζούκια τους Κώστα Παπαδόπουλο και Χρήστο Δημόπουλο. Το καλοκαίρι του 1955 το ίδιο σχήμα βρίσκεται στον Εγγλέζο. Το 1955 ο Καζαντζίδης με την Γκρέυ τραγουδούν στον Αστέρα. Από το 1955 έως το 1957 ο Θόδωρος Πολυκανδριώτης εμφανιζόταν στου Κεφάλα και στου Περιβόλα στη Νίκαια με τους Πρόδρομο Τσαουσάκη, Γεράσιμο Κλουβάτο και Φώτη Μιχαλόπουλο. Επίσης εκεί είχε δουλέψει και με τον Δημήτρη Στεργίου ή Μπέμπη. Το 1956 η Δούκισσα τραγουδάει στου Κεφάλα. Το καλοκαίρι του 1956 τραγουδάει στη Φωλιά ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, η Μαίρη Τζίνα, ο Ορφέας Κρεούζης και ο Κώστας Παπαδόπουλος στο μπουζούκι και ο Γιώργος Ροβερτάκης (πιανίστας και συνθέτης). Το 1956 στον Πράσινο Μύλο παρουσιάζονται οι Κολουκάκης, Γιουλάκης, Νανά, Χάιδω, Αργύρης Βαμβακάρης και Μάρκος Βαμβακάρης. Το 1957, το συγκρότημα του Οδυσσέα Μοσχονά παίζει στον Κεφάλα με τον ίδιο στην κιθάρα, τον Τσουμπαριώτη στα ντραμς και τον Γιάννη Τζιβάνη στο μπουζούκι με τον Φραγκούλη και τη Δούκισσα. Το 1957 στου Εγγλέζου και στου Γάλλου τραγουδούσαν ο Καζαντζίδης με την Καίτη Γκρέυ. Επίσης το 1957 η Καίτη Γκρέυ τραγουδάει στον Αστέρα με μπουζούκια τους Καρνέζη και Παπαδόπουλο και με τον Στράτο Διονυσίου }

Λίγο πιο κάτω ήταν ο Αστέρας με μόνιμο τραγουδιστή τον Στέλιο Καζαντζίδη, όπου τον «έκλεψαν» οι αδερφοί Γιγουρτάκη και τον κατέβασαν στην Θηβών στο κέντρο Μαντουβάλα όπου το ονομάτισαν προς τιμή του. Αυτό το κέντρο ονομάστηκε κατόπιν 'Εξι αδέρφια πρώην Πράσινος μύλος' όπου κι εκεί έπαιζε ο Δημήτρης Γκούμας (ο πρεσβύτερος) με ακορντεόν τον Γαβρήλο Αργύρη (το μεγάλο χωριό που ξαναείπαμε), όπου πλέον έχουμε μετεξέλιξη του ήχου με ενισχυτές και αρμόνια.

Μπορεί να μας ξενίζει εμάς που αγαπούμε αυτό το ύφος, αλλά ήταν αλλαγή μη αναστρέψιμη. Ακόμη και τότε γράφτηκαν σπουδαία τραγούδια. Ο πατριάρχης Μάρκος ξαναβγήκε στη σφουγγάρα (τραγουδώντας στην γύρα) όντας στην αφάνεια, μέχρι που ένα τραγούδι του ξεχασμένο σε κάποιο συρτάρι δισκογραφικής εταιρείας, το «δεν ξαναπαίζω ζάρια πια», έγινε μεγάλη επιτυχία από τον Βαγγέλη Περπινιάδη. Έτσι ξανα-ανακάλυψαν τον Μάρκο, ο οποίος ξεκινά έτσι τη δεύτερη καριέρα του, με άλλο ήχο όμως και άλλους παίκτες πια. Κάπου εκεί σβήνει σιγά σιγά αυτή η προηγούμενη εποχή και έρχεται μία νέα.



Έως ότου κάπου κατά το τέλος περίπου της δικτατορίας, κάποιοι φοιτητές ξαναανακαλύπτουν τον Μάρκο, γράφουν για αυτόν, οργανώνονται κομπανίες, (ρεμπέτικη κομπανία, Οπισθοδρομική κομπανία, Αθηναϊκή κομπανία, πρώην κομπανία Χαϊδαρίου, Ρεμπέτικο τσαρδί κ.α.) Απλή αναβίωση που διατηρεί την δική της αξία βέβαια. Με σπουδαίους μουσικούς μέχρι και σήμερα. Με σπουδαία νεότερα τραγούδια.

Συνοψίζοντας:

Το ρεμπέτικο δεν ήταν απλώς ένα μουσικό ύφος. Ήταν τρόπος να σταθεί ένας κόσμος όρθιος. Ήταν μνήμη, παρέα, αντίσταση, παρηγοριά, αξιοπρέπεια. Ξεκίνησε από ανθρώπους που έχασαν τόπους, σπίτια, περιουσίες και βεβαιότητες, αλλά δεν έχασαν τη φωνή τους.

Θα ήθελα να κλείσω με μία ερώτηση προς όλους σας. Αλήθεια, αν ζούσατε στην εποχή της γέννησης του ρεμπέτικου, θα είχατε το σθένος να κάνετε τον πόνο τραγούδι και να τραγουδάτε;

Βιβλιογραφικές πηγές

- ✓ Τα χαϊρία μας εδώ-Ονείρατα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης, Αγγέλα Παπάζογλου. Συγγραφέας Γιώργος Κ. Παπάζογλου, Εκδόσεις Κουκκίδα.
- ✓ Προσφυγική εγκατάσταση στη Νίκαια-Σύλλογοι, ταυτότητες και μνήμη. Συγγραφέας Κυριακή Παπαθανασοπούλου, Εκδόσεις Ασίνη.
- ✓ ΕΠΙ ΤΗΣ ΟΥΣΙΑΣ-ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΝΑΡΚΩΤΙΚΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ (1875-1950), Συγγραφέας Κωστής Κοτσίνας, Εκδόσεις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- ✓ ΚΟΚΚΙΝΙΑ-Η ιστορία της πόλης. Από την Κοκκινιά του 1923 στη Νίκαια του 2011. Συγγραφέας Ειρήνη Ρηνιώτη.
- ✓ Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, <https://synoikismoι.eie.gr/>
- ✓ <https://www.mixanitouxronou.gr/>
- ✓ <https://www.wikipedia.org/> (με έλεγχο των πηγών)

The Birth of Rebetiko in the wider area of Piraeus and Kokkinia

Nikos Nikolaou

English Translation - Text Editing: Maria Genitsariou

Skyros 2026

Good evening, friends.

Today our subject is the birth of the rebetiko song in the neighbourhoods of Piraeus, Kokkinia, and the wider area in general. It is not easy, nor can it be analysed in a single 30–50-minute lecture, but we will try to approach it through the eyes of the people who were born and grew up there. Uprooting, poverty, injustice, refugee neighbourhoods, taverns with bouzoukis and baglamas—these are its birthplace.

The word “rebetiko” already appears in early discographic references from the beginning of the 20th century, in 1912 in Constantinople, on a record by the ORFEON RECORD company, number 10188. On one side is the song “Aponia,” originally a revue song that became successful in Smyrna and was then recorded. On the record label, beside the title and in brackets, there is the indication REBETIKO.

Another record also recorded in Constantinople, probably in 1913, by the German record company FAVORITE RECORD. On one side of the record is the well-known song “Tiki Tiki Tak,” by an unknown composer, performed by Yagos Psamathianos. Below the title is the indication REBETIKO.

However, the meaning we give to it today became established much later, especially through post-war memory and the revival of the 1960s–1980s. Therefore, today we will not focus so much on the term itself, but on the society that gave birth to this world.

This birth is divided into certain stages. Stages that are mainly sociological and historical, and less musicological. These are the following:

1. Asia Minor and the arrival of refugees in Greece.
2. The war between Greece and Italy, and the German Occupation.
3. The Civil War.
4. The later period, and the disappearance of the authentic sound.

First of all, in Smyrna and in the other provinces of Asia Minor, musical culture was highly developed, because local musicians possessed extensive knowledge of both Eastern music—Ottoman court music—and Western-style theory and expression. The Estudiantines—ensembles for the study of music and more besides—with their historic recordings, constitute the finest enduring documents. We shall see this further on as well.

Let us begin with the uprooting of the Greeks of Asia Minor and Pontus, and let us try to understand their psyche as it was shaped through pain, misery, and despair,

elements that influenced their music , and the life which began to take shape on other lands, under different circumstances.

From the beginning of 1922, the evacuation of Asia Minor by the Greek army had begun to be discussed at high levels of government. Nevertheless, the Greek government decided to forbid the Greek population from leaving Asia Minor. This decision took the form of Law 2870/1922, which provided for severe disciplinary and financial penalties in the event that ships carrying people were intercepted.

Law 2870/1922 was passed “unanimously” during the session of 14 July 1922 and was signed on 16 July 1922 by King Constantine and L. K. Roufos. Two days later, the “Great Seal of the State” was affixed to it, bearing the signature of Dimitrios Gounaris, Minister of Justice.

The first article of the law stated: “The disembarkation in Greece of persons arriving collectively from abroad is prohibited, provided that they are not furnished with regular passports duly validated...” The remaining articles describe the punishments that offenders would incur.

On 13 August 1922, under the old calendar, following a Turkish counter-offensive, the front at Afyonkarahisar collapsed. Within a few days, the Greek army disintegrated. Those responsible had not the slightest plan for reorganisation and defence.

There are allegations that the Greek authorities in Smyrna violently prevented the Greeks of Ionia from departing, only a few days before the entry of the Kemalist troops into the city. This conduct was based on the final order of the government of the People’s Party, bearing the signature of Prime Minister Petros Protopapadakis, that the Greek population of Asia Minor should not be allowed to leave Smyrna.

On the same day, 22 August 1922, the Greek government, with the signature of Prime Minister Protopapadakis, replied: “In reply to your no. 2873, we agree with you...” Only at the point where Stergiadis requested that “you approve the dispatch to Athens of approximately 500 orphans of a young age, most of them girls, who were being supported by the High Commission...,” did the Prime Minister of Greece, P. Protopapadakis, express a reservation: “...but regarding the provision of food [for the orphans], we are unable to undertake any obligation whatsoever...” (The relevant correspondence between Stergiadis and the Greek government, as well as the response of the Greek government, is held in the Ministry Archives.)

The fate of the children in the care of the Orphanage was tragic.

The Orphanage was under the supervision of the Social Protection Department of the Greek High Commission of Smyrna. This was the reason why they were included in Stergiadis’s proposals to the Greek government. It appears that, upon their arrival in Greece, they were housed in a makeshift orphanage in the Polygon district of Athens and were then transferred to the Vouliagmeni Orphanage. However, the orphanage in Polygon had no capacity to accommodate more than 100 people, whereas, according to Stergiadis’s letter, there were 500 orphans in Smyrna.

Researcher Dionysia Neda maintains that those who were safely transferred to Greece were the ones accommodated in Greek orphanages. The rest were left in limbo at the time of the destruction of Smyrna. Some of them wandered alone through burning Smyrna, and those who survived were taken to Greece by ship. Some of them, upon arriving in Piraeus, were channelled into the state brothel at Vourla in

Drapetsona. The Vourla property belonged to the Pipinelis family, which had leased it to the state and collected the rent. The state brothel was established in 1875, and the contractor who undertook the construction of the building complex was named Nikolaos Bombolas. It is known that, during the 1930s, the owner of the property was the mother of the politician Panagiotis Pipinelis.

The researchers' assessment is that there was a network of cooperation among state officials, police officers, and pimps. The transfer of young girls from the Smyrna Orphanage to the Vourla brothel appears to have been independent of the trafficking in white women, which flourished with the arrival of the Asia Minor refugees.

A decision to abandon them had been taken. Orphaned little girls, prostitutes with the permission and endorsement of the state? How much pain are we talking about?

The feelings harboured by the elites of Old Greece towards the Greeks of Asia Minor had created a climate of indifference towards what was taking place in the East. This climate was eloquently described by the pro-monarchist journalist Kostas Faltaits during the days of the destruction of Smyrna:

"...The news of the great massacre is now spreading through Athens in the early evening hours... The theatres are once again open tonight and performances are taking place. The audience at Kyveli's Theatre laughs, and the music strikes up cheerful little songs. I went in to see the people's entertainment and left disgusted.... So Athens too is the dishonourable and sold-out city, destined to be destroyed, since it did not feel the emotion of the destruction [of Smyrna]"

"...and the slaughter and destruction of all the Greek people of Asia Minor. My disgust was more than immense..."

Following the uprooting of the Greeks from Pontus and Asia Minor, approximately 1,500,000 refugees arrived in Greece. They created new refugee settlements throughout the country, including in Piraeus and Kokkinia. All of them formed one enormous village, as most of them knew one another, and we shall see this again further on.

After the Asia Minor Catastrophe, the refugees arrived in Greece and were treated as strangers. They became objects of economic exploitation and worked hard for low wages. They were deprived of medical and pharmaceutical care, while living in difficult conditions. It was difficult for them to adapt to a foreign country with a different mentality and culture. They were worn down, as they lived far from their loved ones and their homeland; they were treated with contempt and were not easily accepted, while also being subjected to racism by the local population.

Angela conveys to us realistically what was happening:

"They couldn't stand us, because they knew that we were all Venizelists. And even if you were not, you got swept along with the current.

Even before they brought us over, they had arranged who would go and settle in Kokkinia, who would go to Nea Smyrni, and who would go to Drapetsona. You could not live anywhere other than where they had intended you to be. They tormented you... Everyone came down on you... your money was no good. We suffered greatly... we did not hold it against them... They were poor people. We were boiling in the same pot, but they did not understand it. They had fed them so much propaganda, they had washed their minds so thoroughly, as though they had drugged

them, and they saw us as enemies. Plastiras supported us, you see, and they could not stand him. They wanted him to leave us in Turkey to be slaughtered... Pain..."



Moreover... Due to the appalling hygiene conditions in the shacks, many refugee children developed serious ophthalmological infections, such as trachoma or severe acute eye inflammations.

A doctor—an ophthalmologist—who had undertaken the care of the children, amid the improvised conditions, state irresponsibility, or complete indifference to the lives of the refugees, put pure iodine (or a similar caustic liquid) into the children's eyes instead of the appropriate soothing eye drops.

The result of this tragic error was that the corneas of their eyes were burned. Dozens of young refugee children permanently and instantly lost their sight.

Assimilation was difficult, and in reality, I do not know whether if and when it finally happened. They avoided death for themselves and their children and gained a place, far from war, in which to live; yet nothing was given free to them, and they suffered greatly in order to gain an opportunity in their new life.

What I could not comprehend while listening to the stories was the mental strength of people who had prospered as householders in their homeland in Asia Minor and who, in their new places, had to start again from the beginning, powerless, without support and without meaningful care. How did they endure rebuilding homes when only a sea separated them from their family homes? How did they manage to build fortunes again, when their fields had passed into foreign hands? How did they tolerate the racist treatment of the locals and deprivation, when in their homeland they had been family people and householders? How might the Greeks of Asia Minor have felt, when they were strangers in Greece?

Once again, Angela conveys realistically what was happening:

"What about the compensation? There you could see the deception... I tell you... the state was not ashamed—not even for a pin... They gave us compensation, those few things they gave us, and we received one thousand drachmas for each bond, and the buyers were outside—the same people, that is: Black John pours the drinks, Black John drinks them—and they took them from us for five hundred drachmas each. From

start to finish, we lost half of it... And people were in need and immediately got rid of them. What could they do..."

"If your mother does not give you eighty bonds, I will come into your house and cause trouble," says the well-known song.

In order to understand rebetiko, we must first understand the people who sang it and "carried" it upon themselves.

This is why this historical journey is necessary. We are not simply speaking about songs; we are speaking about the people who needed them. People who were traumatised, treated as a problem, living hard lives; and there, memory becomes narrative, and narrative becomes song.

Furthermore... The legacy these people left us is faith in life and in humanity, and in the human capacity to overcome difficulties and create anew—as I was taught by the stories of my grandfather and my grandmother, the refugee woman, who would say, when I asked her whether she missed her homeland: "My child, whenever I wish, I am there. This is my place now."

At the end of the 1910s, the seafront of Drapetsona and Keratsini was a place for excursions and recreation. At the small harbour of "Kremmydarou," in Drapetsona, there were wooden bathing facilities. Trawlers and fishermen came here to catch the famous "Kremmydarou sardine."

The arrival of the Asia Minor refugees completely changed the character and identity of Piraeus.

In December 1922, the "chronicler of Piraeus" of that period, Angelos Kosmidis, wrote, among other things:

"Our place, as we knew it, has become a memory. Now other faces, other languages, other feelings, other customs are arriving..."

The area around the Church of Saint Dionysios in Piraeus was an important landmark, as for decades it marked the boundary separating Drapetsona from the rest of Piraeus.

Very close by was the railway station, known as "the Station of Foreign Lands." From here, and from Larissa Station in Athens, the caravans of emigrants departed for Western Europe.



In this already stigmatised area, refugees from Asia Minor and Pontus settled in large numbers after 1922. They settled in the uninhabited and barren Drapetsona, bringing with them their songs, dances, and culture.

Two main centres emerged with the settlement of the refugees in Drapetsona and Piraeus:

- To the south-east, beyond the bridge of Saint Dionysios, lay the disreputable district of “Vourla” and “Chiotika,” which changed its appearance with the arrival of the refugees.

Various establishments, such as ouzeries, cafés, kebab shops, souvlaki shops, halva shops, grocery stores, greengrocers, and nut shops, gave a new character to what had once been a disreputable neighbourhood of Piraeus.

According to the 1928 census, refugees constituted 40% of the population of Piraeus and 19% of the population of Athens.

Nikaia is one of the areas of Attica included among the refugee districts. Many Greek refugees from Asia Minor and Pontus, following their uprooting, sought refuge in various parts of Greece, and especially in Athens. One such place was “Nea Kokkinia,” as this settlement is commonly called.

It should be noted that “Palaia Kokkinia” already existed: the historic working-class district to the north of Piraeus. It was one of the oldest districts inhabited, from the middle of the nineteenth century—long before the refugees from Smyrna and the Armenians arrived, who constitute the core of the present-day population.

It was followed by the refugee settlement of “Nea Kokkinia,” or simply “Kokkinia,” which developed after the uprooting of the Greeks of the East.

Until 1933, the settlement fell administratively under the Municipality of Piraeus, while in January 1934 it was separated and the autonomous Municipality of “Nea Kokkinia” was created.

Much has been written about the name Kokkinia (Meaning actually the red color). Some maintained that it changed from Kokkinada to Kokkinia when the refugees arrived. Or that it took its name from the left-wing political orientation of its inhabitants. This is inaccurate, because the refugees, as we mentioned above, were predominantly Venizelists. Moreover, the October Revolution in Russia had not taken place many years earlier, and the theories of Marx and the actions of Lenin had not yet become widely known. Mere rumours, repeated and understood depending on the knowledge of each person.

Official administrative and judicial documents indicate that the place name Kokkinia has been in use since the years of King Otto.

How was Nea Kokkinia renamed Nikaia? The issue of renaming had concerned the large refugee community for many years. Thus, the Governing Committee, headed by the energetic Mayor Ioannis Milios, who had assumed administration under Ioannis Metaxas, decided to announce a competition with two conditions: the proposed names had to refer to historic cities of Asia Minor, Pontus, or Thrace, and they had to consist of two or three syllables. The competition was completed on 30 November 1939, with 415 entries from within Greece as well as from Greeks abroad—America, Sudan, Australia, and elsewhere.

The name Nikaia was proposed by 56 participants in the competition, including the lawyer, journalist, and politician Ioannis Melas (1908–2004). The Council agreed on the name Nikaia “because this name is pleasant both in speech and to the ear, it is the name of the capital city of an Empire, Nicaea, but also because this designation is ranked first in the preference of the Governing Committee of the Municipality.” If we

also add the ecclesiastical aspect—that the First Ecumenical Council was held there, under the presidency of Saint Nicholas, the patron saint of Nikaia—and that the Church was in agreement, the name Nikaia was confirmed.

The particularity of “Nea Kokkinia” was the settlement and cohabitation of people who came from different regions of the East. They had different mentalities and diverse—distinct—occupations, but they had as a connecting link their Greek origin—(Roman, in my opinion)—and their Orthodox faith.

Life in the refugee settlements of Piraeus and Nea Kokkinia combined the absolute poverty of the present with the cultural resources of the past—the resources the refugees carried with them from their ancestral homelands.

However, the life of the refugees was characterised by their ethos, their distinctive ways of communicating, their sociability, extroversion, ingenuity, culture, and entrepreneurial spirit. This entrepreneurial spirit was expressed through a multitude of business activities.

Moreover, the multifaceted talent of the refugees was evident: they worked systematically during the day and entertained themselves in the evening, releasing—through various forms of art—the daily toil and nostalgia for the homeland they had left behind.

Along with toil comes the need for expression and entertainment. They brought their instruments with them—ouds, qanuns, violins, guitars, mandolins, lutes, santours, etc.—which people at the time called sandouroviolia, because of their sound. They brought musical scales, dromoi, and makams, unknown in Greece at the time. In Greece then, officially, one major and one minor scale predominated. Yet when the beggar came out to ask for alms, the sound of pain and dalgas [which means wave] that he produced was not in major or minor; it was in chouzham and sabah.

The great musicians played in the establishments that were created, as they had in Smyrna: the so-called “Beers.” The culture of the Asia Minor Greeks was similar to that of the Ottomans. Although wine was not prohibited for Christians, it was not widely consumed there; instead, they had a culture of beer and raki. The refugees did not like what was called a great feast at the table. They liked to nibble, little by little, which is why they had many small dishes of meze and drank their ouzo. They considered it improper to eat greedily, with gluttony. By tradition, this is how the tsipouradika of Nea Ionia in Volos also came into being. They brought their tradition and their deeply rooted habits. Pastourma, skepe (sheep inner fat with offal) cabbage rolls, etc. At New Year, on Saint Basil’s Day, there was always stuffed lamb, cabbage rolls, pastourma, soutzouki, etc., on the table. When I asked my grandmother why, every year, on that day, we ate these delicacies, her answer was: “But, my boy, these are what the Saint ate too.”

Famous establishments known as “Beers” were those of Pitidis—later Kefalas—Balanakis, Tzelalidis, “Crystal,” Chrysocheris or “Chiotakia,” “Triangle,” Adamakis, Savvas, Kimon, Manolagas, Loupou, Metaxas, and “Acropolis.” Tzavela, Crystal, Kese, Green Salon, Triangle, Ballis in Drapetsona, Adamakis, Tsokaropoulos.

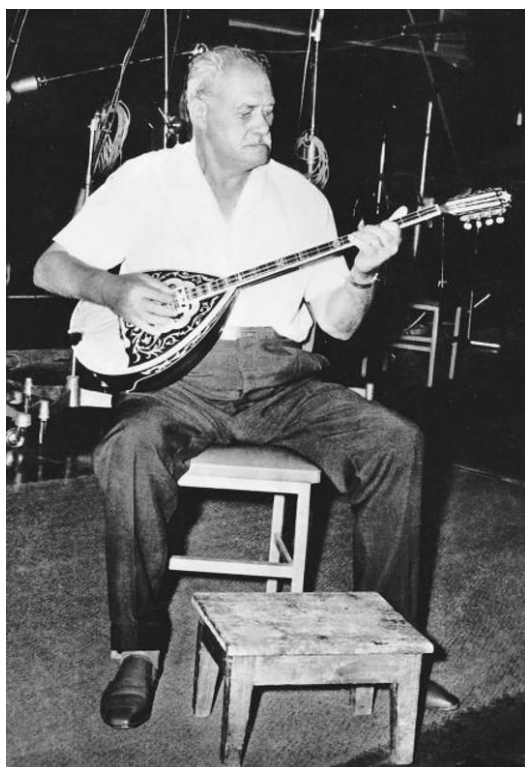
At Tsokaropoulos’s last beer hall, before it closed, Dimitris Goumas—the elder—played the bouzouki, with Gabriel Argyris on the accordion, a good friend with whom I had the good fortune to play for many years in his tavern. We said that we are one big village.

Great musicians played there: Peristeris, Tountas, Skarvelis, Papazoglou, Margaronis, Semsis, Ogdontakis, and others. Great singers accompanied these outstanding musicians: Nouros, St. Perpiniadis, Roukounas, Kalyvopoulos, and many others. Many of them were also chanters in a church. Nouros at Saint George in Nikaia, Kalyvopoulos at Saint Fanourios in Drapetsona, etc. The amanedes were the most distinctive and virtuosic techniques of their vocal expression, and some performers became renowned for them: Nouros, Dalgas, Roukounas, etc. Later, amadedes were also adopted by younger performers, such as Pagioumtzis, Papasideris—known mainly for rural songs—and others.

What is noteworthy is that Ioannis Metaxas—later dictator—banned the amanes in Greece as Turkish, while Kemal likewise banned it in Turkey as Rhomaic-Greek.

As time passed, these beer halls, evolved into taverns, because in the meantime these people had become accustomed to the enjoyment of wine and more specifically retsina.

A landmark in our history at that time was the arrival of Markos Vamvakaris in Piraeus. Then we actually have the establishment of the bouzouki. We move away from the sound of the sandouroviolia and towards a sound that is more direct, more immediate, more nervous. To put it simply, the bouzouki is one of the few instruments that operates at the limits of the principles of mechanics and torque, with incredible tensions for an instrument.



Spyros Peristeris, the great musician and conductor mentioned above, introduced Markos to the entrepreneur Matsas. A little earlier, records featuring the bouzouki had been recorded in America. These made enormous sales among the Greek community there, and Matsas, being the excellent businessman that he was, saw an opportunity for sales in Greece.

Markos was a musician with an incredible sense of timing, and he completed recordings in a single take. He did not waste recording wax, which was extremely

expensive, and his tone was comparable to that of America. Beyond being a performer, he also proved to be an unsurpassed creator, lyricist, composer, and singer. The immense foundation upon which rebetiko song—and not only that—was built is called MARKOS VAMVAKARIS. Somewhere around there is also the evolution into that which we now call rebetiko. Great musicians followed this current: Papaioannou, Apostolos Hatzichristos, Mitsakis, Tsitsanis, and other giants. As we mentioned above, this did not happen smoothly. Objections were raised. The so-called serious music in Greece, rooted mainly in the Ionian Islands and represented by learned musicians, raised objections. The conductor Hadjiapostolou, as soon as he saw Markos going to record, threatened Matsas that he would never work for his company again. And he never did.

This attitude continued many years later, when, at a concert by Mikis Theodorakis, the musicians of the orchestra threatened to leave when they saw that the soloist would be Manolis Chiotis with his bouzouki. It should be noted that many of them worked in nightclubs together with Chiotis. However, they did not like the fact that the bouzouki was advancing at a high speed.

But let us return to the period we are discussing.

As I mentioned above, Metaxas tried to fight rebetiko song. Apparently, he did not have the full picture, which Papaioannou conveyed to him. His order was that they should continue singing, but should not refer in songs to substances, and, of course, that the lyrics should pass through censorship.

There is, of course, a misunderstanding here. Rebetiko song includes songs that refer to substances, but we must view this through the prism of that era, rather than as we have become accustomed to viewing it today. References to substances are part of the history of rebetiko, but they are not its essence. Its essence is the society of the margins, the conflict with official morality, and the need for a popular voice to express what could not fit within public respectability.

In Greece, the first condemnatory publications concerning hashish appeared in the 1880s, at a time when the state itself issued instructions to farmers on the proper and productive cultivation of Indian hemp, then an important export product, most of which was traded through the ports of Ermoupoli at first and Piraeus later. We exported mainly to Egypt, then a British protectorate. When the laws there became stricter, the Egyptian authorities pressured Greece to prohibit exports. The flourishing Greek community there was also accused of abetting smuggling—there were indeed certain Egyptian-Greek dealers, some even with international connections reaching as far as America and China, such as the notorious Iliopoulos brothers. In addition, the British wanted to promote “their own,” namely Indian hashish. In 1906, large nationwide rallies of cannabis producers took place, demanding a reduction in taxation, which was continually increasing, and the lifting of restrictions. There were even parliamentary questions. However, the climate was already changing, and this would also be reflected in legislation.

In 1891, a police order prohibited the public use of hashish, warning that the tekedes [hashish dens] would be shut down. At first, the zeal of the prosecuting authorities was not so great, cultivation remained untouched, and the prescribed penalties were comparatively small: “A few beatings, a few kicks, and the next day to the criminal court, which gave us three days’ detention; and no matter how many

times they caught us, it was always the same,” recalled Markos Vamvakaris, then a young man, referring to the 1920s.

The arrival of 1.5 million refugees after 1922 brought many upheavals to Greece, including in the social and criminal treatment of substances and users. The increase in substance use and the resulting “degeneration of morals” were attributed, among other “evils,” to the newcomers and their “Asian” culture. Later research, however, showed that the proportion of users of Asia Minor origin did not exceed, proportionally, that of native Greeks. During those years, the City Police could barely keep up with closing tekedes: the newspaper *Empros* reported that in 1928, during a single three-month period, more than fifty had been identified in the Athens basin. In several cases, however, police officers “protected” such places in exchange for payment, or themselves trafficked substances that had been confiscated, even inside prisons. This is a phenomenon that is more or less timeless and will not change as long as prohibition remains firmly in place, since, along with smuggling, they are by definition communicating vessels.

If we consider the above, and if we connect it with the rebellious character of the refugees, we understand the reaction both of the Old Greeks and, even more, of the newcomers. For example at Easter in 1921, Stergiadis banned fireworks and firecrackers at Agia Fotini in Smyrna, without explanation, simply by order. For an Asia Minor Greek, this is unacceptable. For everything that is ordered, he also wants an explanation. Then he obeys and gives his whole being. But an order given without meaning or cause enrages him. That day, such fireworks exploded that war itself would have seemed insignificant.

There are very many songs referring to hashish. It is worth mentioning “Zoula se mia varka mpika” [“Secretly, I Got into a Boat”], the so-called zeibekiko Spaniolo. It mentions place names like The Cave of the Dragon which is a hollow in Drapetsona, where the Heracles cement works are located. In the small harbour of the cement works, there are two piers: Drakon, on the right when facing the shore, and Akrokeramos on the left, where the sewage pipeline of the capital once discharged.

At the Drakon pier, there was a hollow where those suffering withdrawal would take refuge when they were being chased from Drapetsona and Piraeus. The Artemis mentioned was not Anestos Delias, known as Artemis, but Artemis Andrianakis, a major drug dealer who lived on Filinta Street, in Asprochomata [the White Soils]: “So that Artemis too may smoke, wherever he goes and brings us [something].” He supplied them. The other one only drank. Artemis also had a mistress, Angeliki—Angello—known as Patimento, from another, later song.

After that came the Greco-Italian War, and then the German Occupation and the Civil War. Many musicians died from hardship and deprivation—Skarvelis, Papazoglou, and others—but the song did not stop. Songs were written about the war and about the resistance struggle. There was also the great battle of 7 March in Nikaia, which resulted in the Kokkinia Blockade, for which, even today, we do not know the exact number of victims.

It is worth mentioning that, during the blockade, Germans were seeking to execute communists. Certain hooded traitors pointed out people among the gathered crowd, and the Germans executed them. At one point, they pointed to a man and, when they asked for his identification, he showed them his work identity card as an employee of

the railways. The officer in charge was surprised, (railway employees were carefully chosen not to be communists) but said nothing. Instead, he ordered a German soldier to change clothes, put on civilian clothes, and mingle with the crowd. At one point, a hooded man identified the German as a communist, and the officer in charge immediately executed the informant. The executions stopped there, because they realised that they had also killed innocent people.

However, they sent them through the Haidari camp to Germany, and ultimately, we do not have a clear picture of who, or how many, returned. The following day, they arrested Stelios Kardaras, a resistance fighter and participant in the blockade, who had escaped, and they tortured and executed him. Then Genitsaris wrote the song about Stelios Kardaras. The same neighbourhood that gave birth to shops, gatherings, and songs relives pain and death, and turns them once again into song. (“I will leap,” “may the bullet be sweet,” etc.)

In an article published in 1959, however, it appears that the residents of Nikaia were not satisfied with the variety of available entertainment venues compared with the abundance of venues in the pre-war period. Regarding the atmosphere prevailing in entertainment venues, the comment made by Manos Hatzidakis in his speech on rebetiko reveals his romantic view of the atmosphere created in the audience by the performance of the music:

“I could also speak about the taverns and the entertainment venue ‘O Marios,’ as well as ‘Panagakis’ near Agios Panteleimon, where every night Vamvakaris and Bellou perform a liturgy through their art. I could also speak of rainy nights when, by the light of oil lamps, the shadows of a crowd were illuminated, all of them singing quietly together, as though they believed in eternity.”



The entertainment venues of Kokkinia, Kefalas and Perivolas, are said to have differed from the entertainment venues of Athens during the period 1955–1965. More specifically, the difference lay in the clientele that frequented them. They were more working-class: day labourers, small tradesmen, but also some of the newly rich of the time. The latter were mainly wholesale merchants who consumed more and gave the so-called “paper money” to the musicians. Clearly, the major names of popular song who worked in Kokkinia, such as Tsitsanis, Kaldaras, and Gavalas, attracted a broader public from all over Athens.

Evangelia Margaronis, the Kokkinia-born pianist and accordionist of Vassilis Tsitsanis, states that she worked at Perivolas’s venue in 1947 and had previously worked at Kefalas’s. In 1949, Giannis Tatasopoulos played bouzouki at Perivolas. After 1950, Rena Stamos, with Panos Gavalas on bouzouki, performed at Germanika and at Kefalas and Perivolas. In 1951, at Asteras, Grigoris Bithikotsis sang and played bouzouki with the ensemble of Giannis Papadopoulos, on guitar and bouzouki. In 1953, Giannis Giakalos played bouzouki at Perivolas, and the amanes singer Nouros sang. In 1953, at Kefalas, Dimitris Stergiou, or Bembis, played bouzouki and sang

with Loukas Karmaniolas on violin, Fotis Michalopoulos singing, and Theodoros Polykantriotis on bouzouki. The orchestra also included the blind pianist Vangelis Deonas. In 1953, Sotiria Bellou and Papaioannou performed at Asteras. Between 1952 and 1954, Iordanis Tsomidou played bouzouki at the Kefalas and Perivolas venues.

Between 1955 and 1965, Apostolos Kaldaras appeared, among other entertainment venues, at Kefalas and Perivolas. In the winter of 1955, Kaiti Grey and Kazantzidis sang at Gallo, with Kostas Papadopoulos and Christos Dimopoulos on bouzouki. In the summer of 1955, the same ensemble performed at Englezo. In 1955, Kazantzidis and Grey sang at Asteras. From 1955 to 1957, Theodoros Polykantriotis appeared at Kefalas and Perivolas in Nikaia with Prodromos Tsaousakis, Gerasimos Klouvatos, and Fotis Michalopoulos. He had also worked there with Dimitris Stergiou, or Bembis. In 1956, Doukissa sang at Kefalas. In the summer of 1956, at Folia, Grigoris Bithikotsis, Mary Tzina, Orfeas Kreouzis, and Kostas Papadopoulos on bouzouki performed, together with Giorgos Rovertakis, pianist and composer. In 1956, Koloukakis, Gioulakis, Nana, Haido, Argyros Vamvakaris, and Markos Vamvakaris appeared at the Green Mill. In 1957, the ensemble of Odysseas Moschonas played at Kefalas, with Moschonas himself on guitar, Tsoubariotis on drums, and Giannis Tzivanis on bouzouki, together with Fragkoulis and Doukissa. In 1957, Kazantzidis and Kaiti Grey sang at Englezo and Gallo. Also in 1957, Kaiti Grey sang at Asteras with Karnezis and Papadopoulos on bouzouki, and with Stratos Dionysiou.

A little further down was Asteras, with Stelios Kazantzidis as its regular singer, whom the Gigourtakis brothers “stole” and brought down to Thivon Avenue, to the Mantouvala venue, which they named in his honour. This venue was subsequently called Six Brothers, formerly the Green Mill, where Dimitris Goumas—the elder—also played, with Gavrilos Argyris on accordion. The big village we mentioned again.

Also the sound evolved with the use of amplifiers and keyboards. It may seem strange to us who love the old style, but it was an irreversible change. Even then, great songs were written. The patriarch Markos returned to Sfoungara, (singing around) into obscurity, until one of his songs, forgotten in some record company drawer “I Will Not Play Dice Again,” became a great success through Vangelis Perpiniadis., and then they rediscovered Markos, Thus his second career began, with a different sound and different players by then. Somewhere around there, the previous era slowly fades away, and a new one arrives. Until approximately the end of the dictatorship, when some university students rediscovered Markos, wrote about him, and formed ensembles (Rebetiki Kompania, Opisthodromiki Kompania, Athinaiki Kompania, the former Haidari Kompania, Rebetiko Tsardi, and others). But it was simply a revival. With its own value, of course. With great musicians up to the present day. With great newer songs.



Concluding

Rebetiko was not simply a musical style. It was a way for a whole world to remain standing. It was memory, companionship, resistance, consolation, dignity. It began with people who lost places, homes, property, and certainties, but did not lose their voice.

I would like to close with a question for all of you. Truly, if you had lived in the era of the birth of rebetiko, would you have had the strength to turn pain into song and to sing?

Αγαπητές φίλες και φίλοι

Στο πλαίσιο του 10ου διεθνούς σεμιναρίου συνάντησης για το ρεμπέτικο στη Σκύρο, 15-22 Ιουλίου 2018 πραγματοποιήθηκε μία συνέντευξη με κεντρικό θέμα το ρεμπέτικο από τους Φινλανδούς συμμετέχοντες στο σεμινάριο Ari Turpeinen και Katri Nisula, σύντροφο του Ari. Η συνέντευξη περιλάμβανε ένα μικρό φωτογραφικό ρεπορτάζ των εκδηλώσεων του σεμιναρίου. Ο Ari είναι παίκτης του μπουζουκιού και έχει συμμετάσχει σε αρκετά σεμινάρια μέχρι σήμερα. Η Katri είναι δημοσιογράφος και πάντα συνοδεύει με ενθουσιασμό τον Ari στα μουσικά ταξίδια του. Επίσης είχε την επιμέλεια της συνέντευξης και της δημοσίευσής της στα φιλανδικά στο περιοδικό *Kansanmusiikki*_3_2018_14-17 (003) <https://www.lehtiluukku.fi/lue/kansanmusiikki/3-2018/192230.html> σελ. 14-17.

Σήμερα παρουσιάζουμε τη συνέντευξη στα Ελληνικά και Αγγλικά, η οποία κατά τη γνώμη μας δεν έχασε ούτε την ουσία της ούτε την επικαιρότητά της, μετά από 10 χρόνια περίπου, αποδεικνύοντας την διαχρονική παρουσία της πολιτιστικής αξίας του ρεμπέτικου, ιδιαίτερα στην εποχή των εκπτώσεων που ζούμε.

Dear friends,

*As part of the 10th international seminar-meeting for Rebetiko in Skyros from July 15-22, 2018, an interview was conducted focusing on Rebetiko by the Finnish participants in the seminar, Ari Turpeinen and Katri Nisula, Ari's partner. The interview included a small photographic report of the seminar events. Ari is a bouzouki player and has participated in several seminars to date. Katri is a journalist and always enthusiastically accompanies Ari on his musical journeys. She also oversaw the interview and its publication in Finnish in the *Kansanmusiikki*_3_2018_14-17 (003). <https://www.lehtiluukku.fi/lue/kansanmusiikki/3-2018/192230.html> pages 14-17.*

Today we present the interview in Greek and English, which in our opinion has retained both its essence and relevance, even after about 10 years, demonstrating the timeless presence of the cultural value of Rebetiko in the era of discounts we are living in.

Το ρεμπέτικο γνωρίζει μια νέα περίοδο άνθησης.

Κείμενο: Άρι Τουρπείνεν

Φωτογραφίες: Κατρί Νισούλα και Άρι Τουρπείνεν

Η αστική λαϊκή μουσική του ρεμπέτικου γεννήθηκε στις φτωχικές περιοχές και τις ταβέρνες του λιμανιού του Πειραιά στις αρχές του 20ού αιώνα. Η μουσική επιρροή του αυξάνεται στην Ελλάδα και σε όλο τον κόσμο. Πέρυσι (2017*), το ρεμπέτικο προστέθηκε στον κατάλογο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας της UNESCO. Κάθε χρόνο, στο νησί της Σκύρου, στην Κεντρική Ελλάδα, συγκεντρώνεται μια ομάδα που προσπαθεί να διατηρήσει το αυθεντικό ρεμπέτικο της δεκαετίας του '20 και του '30.

Η σκηνή εξελίσσεται σε μία γραφική και απομακρυσμένη ταβέρνα του νησιού της Σκύρου, περίπου στο ύψος της Κεντρικής Ελλάδας. Ένα μεικτό πλήθος μουσικών του σεμιναρίου και κοινού κάθεται στα τραπέζια. Οι σερβιτόροι είναι συνεχώς απασχολημένοι μεταφέροντας φαγητό και ποτά στους ανθρώπους. Ξαφνικά, ο βιρτουόζος του μπουζουκιού Σπύρος Γκούμας αρχίζει ένα μακρύ και μελαγχολικό σόλο στο όργανό του. Ένα ταξίμι, το οποίο η κιθάρα συνοδεύει ήσυχα και απλά. Ο θόρυβος στην αίθουσα σταματά σαν να κόπηκε με μαχαίρι. Η κιθάρα και ο μπαγλαμάς ξεκινούν έναν άγριο, μεταδοτικό ρυθμό, στον οποίο προστίθεται μετά το μπουζούκι. Ο ακροατής κατακλύζεται από ένα υπερβατικό συναίσθημα, ενώ όλοι, οι τριάντα περίπου μουσικοί και τραγουδιστές του σεμιναρίου, αρχίζουν να παίζουν με ένταση. Τραχιές φωνές τραγουδούν για τον πόνο, τον έρωτα και τη ζωή των ανθρώπων. Σκληραγωγημένα χέρια κρατούν τον ρυθμό και κάποιος από το κοινό σηκώνεται για να χορέψει. Αυτό είναι το ρεμπέτικο.

Το διεθνές σεμινάριο Ρεμπέτικου στη Σκύρο καλλιεργεί το αυθεντικό ρεμπέτικο.

– Όταν ήμουν νέος, στις αρχές της δεκαετίας του '60, το ρεμπέτικο ήταν ένα σχεδόν άγνωστο μουσικό φαινόμενο, μας πληροφορεί ο Έλληνας ερευνητής της παραδοσιακής μουσικής και παίχτης μπουζουκιού Νίκος Πολίτης.

– Δίσκοι ή άλλες ηχογραφήσεις δεν ήταν εύκολα διαθέσιμες και οι παλιοί μουσικοί του ρεμπέτικου είτε είχαν πεθάνει είτε είχαν σταματήσει να παίζουν. Οι πιο εύποροι οικονομικά πολίτες άκουγαν κλασική μουσική και οι νέοι άκουγαν ροκ. Η ρεμπέτικη μουσική ακουγόταν, κυρίως, μόνο μεταξύ των φτωχότερων στρωμάτων της κοινωνίας, με τη μορφή ζωντανής μουσικής.

Ο Νίκος Πολίτης, νέος έπαιζε σε ροκ 'ν ρολ μπάντες και ασχολήθηκε με το ρεμπέτικο πολύ αργότερα, όταν τυχαία το άκουσε κάπου. Σήμερα, είναι ένας από τους πιο ενεργούς συμμετέχοντες στο σεμινάριο του ρεμπέτικου και εμπλέκεται στις ετήσιες εκδηλώσεις του σεμιναρίου σχεδόν από την αρχή του. Ωστόσο, το ρεμπέτικο δεν είναι μόνο μουσική για

μεγαλύτερης ηλικίας ανθρώπους. Η 25χρονη Φλώρα Πατρίκη μας πληροφορεί ότι από παιδί ανέπτυξε το ενδιαφέρον της για το ρεμπέτικο ακούγοντας τον πατέρα της στο σπίτι να παίζει με το μπουζούκι του και να τραγουδά ρεμπέτικα.

– Σήμερα, το ρεμπέτικο είναι της μόδας ανάμεσα στους νέους. Για παράδειγμα, στην Αθήνα υπάρχουν πολλές νέες μπάντες που παίζουν ρεμπέτικο.



Στην φημισμένη Σκύρο διοργανώνεται για δέκατη φορά το ετήσιο διεθνές σεμινάριο ρεμπέτικου. Σκοπός του σεμιναρίου είναι να διαφυλάξει, να συντηρήσει και να αναδείξει τα παλιά, παραδοσιακά κομμάτια του ρεμπέτικου και να τα φέρει στην κατάλληλη θέση αξίας τους. Η βασική ομάδα του σεμιναρίου έχει συμβάλλει, μεταξύ

άλλων, στη δημιουργία του «φακέλου», ώστε το ρεμπέτικο να ενταχθεί πέρυσι, δίπλα στο ισπανικό φλαμένκο και στο πορτογαλικό φάντο, στον κατάλογο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της UNESCO. Το πρόγραμμα του σεμιναρίου χωρίζεται σε έξι ημέρες. Το μαθήματα πραγματοποιούνται κατά τη διάρκεια της ημέρας και το βράδυ υπάρχει μια χαλαρή μουσική διάδραση σε κάποια από τις πολλές ταβέρνες του νησιού. Το τελευταίο βράδυ θα πραγματοποιηθεί η τελική συναυλία του σεμιναρίου. Από ένα αρχικά μικρό και μετριοπαθές καλοκαιρινό μουσικό σεμινάριο μιας μικρής ομάδας, με τα χρόνια έχει εξελιχθεί σε μια μορφή διεθνούς...«συνάντησης» φιλίας και αδελφότητας.

Η πλειοψηφία των συμμετεχόντων είναι φυσικά Έλληνες, αλλά το ενδιαφέρον για τη ρεμπέτικη μουσική έχει φέρει κόσμο στο σεμινάριο από αλλού. Οι πιο μακρινοί συμμετέχοντες έχουν έρθει από τις ΗΠΑ και τη Νότια Αφρική. Αυτό το καλοκαίρι ήταν παρόντες Έλληνες, Τούρκοι, Ισραηλινοί, Γάλλοι, ένας Ολλανδός και ένας Φινλανδός.

Το ξεκίνημα

Η ιδέα ξεκίνησε είκοσι χρόνια πριν.

– Τότε ήμουν πολύ άρρωστος και έπρεπε να μένω στο σπίτι. Είχα παίξει διαφορετική μουσική και πριν. Τώρα ήθελα να αρχίσω να παίζω ρεμπέτικο και έβαλα αγγελία σε εφημερίδα για να δω μήπως βρεθούν κι άλλοι ενδιαφερόμενοι, λέει ο συντονιστής του διεθνούς σεμιναρίου ρεμπέτικου, διδάκτορας κοινωνικής δημογραφίας Γιώργος Μακρής.

Σύντομα απάντησε ένα νεαρός δεκαοκτάχρονος φοιτητής ιατρικής από την πόλη της Χαλκίδας. Ήταν πολύ καλός μουσικός και ταλαντούχος, παρόλη την μικρή ηλικία του. Σπούδαζε στην Αθήνα. Στη συνέχεια προστέθηκαν η σύντροφος του Γιώργου, Φωτεινή Καραμπάμπα, καθώς και ένας συγγενής τους.

– Η δραστηριότητά μας ήταν πολύ μικρή και μικρής κλίμακας. Παίζαμε σε μικρούς χώρους για μικρό κοινό. Φυσικά υπήρχαν και άλλες ομάδες που έπαιζαν ρεμπέτικο, αλλά ήταν επαγγελματίες, λέει ο Γιώργος Μακρής.

Το 2009 ο Γιώργος και η Φωτεινή αποφάσισαν να δημιουργήσουν ένα σεμινάριο μουσικής για το ρεμπέτικο και ταυτόχρονα έναν χώρο συνάντησης, όπου οι ενδιαφερόμενοι θα μπορούσαν να συναντηθούν να παίξουν ρεμπέτικα και να ανταλλάξουν απόψεις. Δεν υπήρχε καμία χρηματοδότηση για τη δραστηριότητα, οπότε όλα τα έξοδα έπρεπε να τα καλύψουν οι ίδιοι.

– Δεν θέλαμε να οργανώσουμε ένα μεγάλο φεστιβάλ, αλλά μια μικρής κλίμακας εκδήλωση για μια μικρή, ευχάριστη ομάδα ομοϊδεατών και φίλων.

Karheat äänet laulavat tuskasta, rakkaudesta ja katujen elämästä.

vin lahjakas mies. Sitten mukaan tulivat
Georgen vaimo Fotini Karababa sekä
eräs sukulaismies.

– Toimintamme oli hyvin vaatimaton
ja pienimuotoista. Soitimme pienissä
paikoissa pienelle yleisölle. Muutakin re-
betiko esittäviä ryhmiä oli olti olemas-
sa, mutta ne olivat ammattilaisia, kertoo
George Makris.

Vuonna 2009 George ja Fotini päättivät
perustaa rebetikomusiikin seminaarin ja
samalla kohtauspaikan, jossa asiasta kiin-
nostuneet voisivat tavata. Mitään avustuk-
sia toiminnalle ei ollut, joten kaikki kulut
piti maksaa omasta pussista.

– Emme halunneet järjestää isoa festi-
vaalia, vaan pienimuotoisen tapahtuman
pienelle, mukavalle ryhmälle samanhen-
kisiä ihmisiä ja ystäviä.

Vuoden kuluttua mukaan tuli buzuki-
taiteilija Spiros Goumas, joka on eturivin
buzukinsoitajia Kreikassa ja soittanut
lähes kaikkien Kreikan tunnetuimpien
artistien kanssa.

– Spiros on luonteeltaan hyvin mukava
ja vaatimaton ihminen, vaikka onkin kier-
tänyt konsertoimassa eri puolilla maail-
maa isoilla esiintymisareenoilla, kertoo
George Makris.



Spiros Goumas on lopettanut kiertue-elämän ja elättää itsensä antamalla yksityisiä soitto-
tunteja rebetikomusiikista kiinnostuneille ihmisille ja esiintymällä heidän kanssaan.

– Jossakin vaiheessa hän alkoi miettiä,
ettei enää halua jatkaa sillä tavalla, koska
tunsi vaihtelen menettävänsä yhteyden
rebetiko syvimpään olemukseen. Hän
oli sitä mieltä, että rebetiko on musiikkia,
jota pitäisi esittää pienillä kavoilla, paikois-
sa, joissa ihmiset voivat kommunikoida
keskenään ja joissa yleisön ja esiintyjien
vuorovaikutus on mahdollista.

Spiros Goumas päätti silloin ryhtyä
elättämään itseään antamalla yksityisiä
soittonunteja rebetikomusiikista kiinnostu-
neille ihmisille sekä myös esiintymään
heidän kanssaan.

Rebetikoseminaari on alusta saakka
järjestetty Manos & Anastasia Faltaits-
museon tiloissa, joka sijaitsee Skyroksen
kyliä eli Horan latamilla, jyrkän vuoren

rinteellä, josta aukeaa komea näköala
merelle.

Manos Faltaits oli lakimies ja taiteen
kerääjä, joka harrahti itsekin aktiivisesti
kuvataidetta. Hänen isänsä Kostas Faltaits,
perheen musta lammas ja ammatiltaan toi-
mittaja, kirjoitti paljon rebetikomusiikista
ja kyseisen alakulttuurin piirissä elävistä
ihmisistä (rebetes) sekä kirjoja, että leh-
tiartikkeleita. Hän keräsi suuren määrän
rebetikolaulujen tekstejä ja kun hän kuoli,
hänen jäämistöstään löytyi noin kolosisataa
sanoitusta. Mikä ihmeellistä, myöhemmin
on löytynyt myös levykoelmia, jossa on
yli kolmekymmentä laulua, joiden tekijäksi
on merkitty Kostas Faltaits. Rebetikosemi-
naarin ydinyhtymä Parapetameni (suom.
hyökelyt, kadotetut) teki muutama vuosi
sittem konsertin, jossa nähti Kostas Faltaits-
sin tekemiä lauluja esitettiin.

Kostasen veli Nikos Faltaits työsken-
teli tuottajana Columbia-levy-yhtiössä. Sen
ajan rebetikomusiikot tulivat aina välillä
esittelemään hänelle uusia kappaleitaan.
Hän joutui usein kertomaan helle, että jos
laulujen sanat ovat noin rankat, ne eivät
silloisen poliittisen tilanteen vuoksi tulisi
menemään läpi sensuurista. Joskus hän
lähetti näitä tekstejä veljelleen muokat-
taviksi siihen muotoon, että ne olisivat
hyväksyttävissä.

Rebetiko: musiikki ja elämäntapa

Sanotaan, että vanha, aito rebetiko kuoli
1930-luvun jälkeen. 1950-lukua jatkut
pitävätkin jo rappion aikana, jolloin mu-
siikkityyli oli sulautunut iskelmään, sa-
noitukset pehmenivät ja moniäänisyys
lisääntyi. Toiset taas väittävät, ettei re-
betiko kuole koskaan.



Fioxa Patrik kinosui rebetikosta jo lapsena.

16

KANSANMUSIIKKI • 3 • 2018

Μετά από ένα χρόνο προστέθηκε ο
δεξιότηνης του μπουζουκιού Σπύρος
Γκούμας, που είναι ένας από τους
κορυφαιούς μουσικούς της Ελληνικής
λαϊκής μουσικής και έχει παίξει σχεδόν με
όλους τους πιο γνωστούς Έλληνες
μουσικούς σε μεγάλες σκηνές, σε διάφορα
μέρη του κόσμου, λέει ο Γιώργος Μακρής.

– Κάποια στιγμή άρχισε να
σκέφτεται ότι δεν ήθελε πλέον να
συνεχίσει έτσι, επειδή ένιωθε σταδιακά ότι
χάνει την επαφή με την πιο βαθιά ουσία
του ρεμπέτικου. Πίστευε ότι το ρεμπέτικο
είναι μουσική που θα έπρεπε να
παρουσιάζεται σε μικρές σκηνές, σε μέρη
όπου οι άνθρωποι μπορούν να
επικοινωνούν μεταξύ τους και όπου είναι
δυνατή η αλληλεπίδραση κοινού και
εκτελεστών. Το διεθνές σεμινάριο
ρεμπέτικου οργανώνεται από την αρχή

στους χώρους του Μουσείου Μάνου & Αναστασίας Φαλτάιτς, το οποίο βρίσκεται στα
περίχωρα του χωριού Σκύρος, τη Χώρα, στις πλαγιές ενός απότομου βουνού, πάνω σε ένα
λόφο με υπέροχη θέα στη θάλασσα.

Ο Μάνος Φαλτάιτς ήταν δικηγόρος και συλλέκτης έργων τέχνης, ο οποίος
ασχολούνταν ενεργά και ο ίδιος με τη ζωγραφική. Ο πατέρας του, Κώστας Φαλτάιτς, το
μαύρο πρόβατο της οικογένειας και δημοσιογράφος, έγραφε πολλά για τη ρεμπέτικη
μουσική και για τους ανθρώπους που ζούσαν γύρω από αυτή τη υποκουλτούρα
(ρεμπέτες), τόσο σε βιβλία όσο και σε άρθρα και περιοδικά. Συγκέντρωσε μεγάλο αριθμό
στίχων από ρεμπέτικα τραγούδια και όταν πέθανε βρέθηκαν περίπου διακόσιοι στίχοι (τα
δίστιχα του μπαγλαμά*)

Το πιο παράξενο, αργότερα βρέθηκε επίσης μια συλλογή δίσκων που περιλαμβάνει
πάνω από τριάντα τραγούδια, στα οποία ως δημιουργός αναφέρεται ο Κώστας Φαλτάιτς.
Ο πυρήνας της σεμιναριακής ομάδας Παραπεταμένοι έκανε πριν λίγα χρόνια μια
συναυλία, στην οποία παρουσιάστηκαν αυτά τα τραγούδια του Κώστα Φαλτάιτς. Ο
αδερφός του Κώστα, Νίκος Φαλτάιτς, εργαζόταν ως παραγωγός στη δισκογραφική
εταιρεία Columbia. Οι ρεμπέτο-μουσικοί εκείνης της εποχής έρχονταν κατά καιρούς να του
παρουσιάσουν τα νέα τους τραγούδια. Συχνά έπρεπε να τους λέει ότι αν οι στίχοι των
τραγουδιών είναι τόσο σκληροί, δεν θα περνούσαν από τη λογοκρισία, λόγω της τότε

πολιτικής κατάστασης. Μερικές φορές έστελνε αυτά τα κείμενα στον αδελφό του για να τα επεξεργαστεί σε μορφή που θα ήταν αποδεκτή.

Ρεμπέτικο: μουσική και τρόπος ζωής

Λέγεται ότι το παλιό, αυθεντικό ρεμπέτικο πέθανε μετά τη δεκαετία του 1930. Ορισμένοι θεωρούν τη δεκαετία του 1950 σαν περίοδο παρακμής, όταν το μουσικό ύφος είχε ενσωματωθεί στη λαϊκή μουσική, οι στίχοι είχαν μαλακώσει και η πολυφωνία είχε αυξηθεί. Άλλοι πάλι ισχυρίζονται ότι το ρεμπέτικο δεν πεθαίνει ποτέ.

– Στη σύγχρονη ελληνική ποπ μουσική μπορεί κανείς να ακούσει ξεκάθαρες επιρροές από τη μουσική ρεμπέτικου, αλλά κατά τη γνώμη μου δεν είναι όμως το πραγματικό και αυθεντικό ρεμπέτικο, λέει ο Γιώργος Μακρής.



Το ρεμπέτικο της δεκαετίας του 1920-30 εκπροσωπούσε, εκτός από τη μουσική, και έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής που αψηφούσε τους κανόνες και τα πρότυπα της κοινωνίας, την ελευθερία και την επανάσταση. Επίσης, θεωρούνταν ότι όλοι οι είδους ημι-

παράνομες «αταξίες» ανήκαν αναπόσπαστα στο σύνολο, και αυτή η αμφιλεγόμενη φήμη σφράγισε όλο το μουσικό στυλ για μεγάλο χρονικό διάστημα.

Σήμερα όμως η κατάσταση είναι διαφορετική. Το σημερινό ρεμπέτικο βασίζεται σε υψηλότερης ποιότητας παίξιμο και τραγούδι, που αποπνέει έντονη επαγγελματική προσέγγιση, και δεν συνδέεται πλέον σχεδόν καθόλου με εκείνα τα συνοδευτικά φαινόμενα που ήταν χαρακτηριστικά του αρχικού ρεμπέτικου. Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι το ρεμπέτικο έχει γίνει σημαντικό μέρος του ελληνικού τρόπου ζωής και της κουλτούρας.

– Για μένα, το ρεμπέτικο είναι ένας τρόπος να χαλαρώνω και να «διευρύνω τη συνείδησή μου» με φυσικό τρόπο. Δεν χρειάζομαι γι' αυτό ούτε κρασί ούτε κανένα άλλο διεγερτικό. Όταν παίζω, δεν μπορώ να είμαι λυπημένος, λέει ο Γιώργος Μακρής. Το ρεμπέτικο ζει. Ζει στους άντρες που κάθονται στα καφέ του δρόμου άσκοπα, στα μάτια των ηλικιωμένων που έχουν δει πολλά και σε όλη την καθημερινή ζωή. Ακούγεται σε σπίτια, στους δρόμους και στα μπαρ.

– Στην Ελλάδα οι καιροί είναι δύσκολοι και οι άνθρωποι είναι δυσαρεστημένοι. Το ρεμπέτικο υπήρξε πάντα ένα είδος φαινομένου αντι-κουλτούρας και γι' αυτό πολλοί νέοι σήμερα ενδιαφέρονται για το ρεμπέτικο, λέει η Φωτεινή Καράμπαμπα. Η αλήθεια όμως είναι ότι μόνο τα λόγια δεν αρκούν για να εξηγήσουν τι είναι το ρεμπέτικο. Πρέπει να ακουστεί, να ιδωθεί και να βιωθεί. Δεν έχουν όλοι την ευκαιρία να ταξιδέψουν στην Ελλάδα, αλλά στην εποχή του διαδικτύου είναι εύκολο να κάνει κανείς μια εικονική ανακάλυψη στον γοητευτικό κόσμο της ρεμπέτικης μουσικής, για παράδειγμα μέσω της εφαρμογής YouTube. Το «ρεμπέτικο τσαρδί» παρουσιάζει παλιά ρεμπέτικα κομμάτια σε στυλ τεκέ με παραδοσιακή σύνθεση οργάνων. Επίσης, οι Βασίλης Τσιτσάνης, Μανώλης Χιώτης, Σωτηρία Μπέλλου και ειδικά ο Μάρκος Βαμβακάρης είναι μεγάλα ονόματα της ρεμπέτικης μουσικής τα έργα των οποίων αξίζει κάποιος να τα γνωρίσει.

Το ρεμπέτικο γεννήθηκε στα σκοτεινά μπαρ του Πειραιά.

Το ρεμπέτικο γεννήθηκε στην τελική του μορφή μεταξύ του 1920 και του 1930 όταν συναντήθηκαν δύο διαφορετικά μουσικά στυλ. Το στυλ της παραβατικότητας του τεκέ, της φυλακής και κυρίως της φτωχολογιάς του Πειραιά πριν τη δεκαετία του 1930. Συνήθως ήταν άντρες που τραγουδούσαν συνοδευόμενοι από το μπουζούκι ή τη μικρότερη εκδοχή του, το μπαγλαμά, με αυτοσχέδια σόλο που λέγονταν ταξίμια. Αργότερα η κιθάρα χρησιμοποιούνταν συχνά ως συνοδευτικό όργανο.

Το 1922 και 1923, εκατοντάδες χιλιάδες Έλληνες πρόσφυγες από την Ανατολία μετακινήθηκαν στην Αθήνα και σε άλλες ελληνικές πόλεις, φέρνοντας μαζί τους τη δική τους μουσική, το σμυρναϊκό ή καφέ-αμάν στυλ, που ονομάστηκε έτσι από τα καφέ-αμάν. Το τραγουδούσαν τόσο άνδρες όσο και γυναίκες. Τα όργανα που χρησιμοποιούνταν ήταν

το ούτι, το βιολί, το σαντούρι, ο ταμπουράς και το τουρκικό τύμπανο. Αργότερα προστέθηκαν η κιθάρα και το πιάνο.

Αυτά τα δύο μουσικά στυλ συνυπήρχαν παράλληλα μέχρι τη δεκαετία του 1930, όταν συγχωνεύτηκαν σε ένα νέο υβριδικό στυλ, το ρεμπέτικο. Μια τρίτη επιρροή στο ρεμπέτικο, εκτός από την ασιατική, ήταν η δυτική μουσική. Το ρεμπέτικο επίσης περιλάμβανε τη χρήση ρυθμικών τρόπων που είναι τυπικοί των Ανατολικών μουσικών πολιτισμών. Ο τουρκικός ρυθμός χορού της κοιλιάς τσιφτετέλι πέρασε στη μουσική ρεμπέτικου υπό την επιρροή του στυλ καφέ-αμάν, όπως και ο σερβικός χορός των χασάπηδων, χασάπικο. Πριν τη δεκαετία του 1930, το στυλ τεκέ εφάρμοζε, για παράδειγμα, τεχνικές παιξίματος από το τουρκικό λαούτο ούτι στην κιθάρα, αλλά από τη δεκαετία του 1930 και μετά η κιθάρα χρησιμοποιήθηκε περισσότερο ως όργανο συγχορδιών. Οι αλλαγές στο στυλ της κιθάρας δεν είχαν ακόμη σημαντική επίδραση στη φύση του ρεμπέτικου τη δεκαετία του 1930, αλλά μέχρι τη δεκαετία του 1950 η δυτικοποίηση ήταν ήδη πιο εμφανής. Η δεκαετία του 1930 θεωρείται στην πραγματικότητα η χρυσή εποχή του υποκουλτούρας ρεμπέτικου. Κατά αυτή την περίοδο, το ρεμπέτικο έγινε γνωστό στους κατοίκους των μεγαλύτερων πόλεων της Ελλάδας. Ωστόσο, αυτό δεν κράτησε πολύ, γιατί κατά τη δικτατορία του Μεταξά από το 1936 μέχρι το 1941, οι τουρκικές πολιτιστικές επιρροές προσπάθησαν να εξαλειφθούν και η ρεμπέτικη μουσική υπέστη αυστηρό έλεγχο. Οι τεκέδες έκλεισαν και οι άνθρωποι που περνούσαν χρόνο εκεί στάλθηκαν στη φυλακή. Επίσης, κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και του εμφυλίου τη δεκαετία του 1940, το ρεμπέτικο απαγορεύτηκε έντονα. Μόνο τη δεκαετία του 1950 απέκτησε ευρύτερο κοινό, αλλά τότε είχε γίνει μια αρκετά διαφορετική μουσική.

Η εκπαίδευση στη σαμική μουσική συνεχίζεται

Το πρόγραμμα αυτό αναφέρεται στις πρωτοβουλίες της Φινλανδίας για τη διάσωση, διδασκαλία και επαγγελματική πιστοποίηση της μουσικής των Σάμι (Λαπώνων), με κεντρικό πυλώνα τη νεοσύστατη Μουσική Ακαδημία Σάμι (*Sámi Music Academy / Sámi musihkkaakademii*) στο Utsjoki. Πρόκειται για ένα ιστορικό βήμα, καθώς για πρώτη φορά στην ιστορία της κοινότητας των Σάμι, οι σπουδαστές μπορούν να αποκτήσουν επίσημο κρατικό πτυχίο μουσικής δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης με ειδίκευση στην παραδοσιακή τους μουσική. Σημ. Γ. Μακρή

Για τη διάσωση της σαμικής φωνητικής μουσικής, πραγματοποιήθηκε το 2015-2017 ένα έργο ESF, κατά τη διάρκεια του οποίου υλοποιήθηκαν δύο ετήσια προγράμματα εκπαίδευσης στη σαμική μουσική. Από τους μαθητές που αποφοίτησαν από τη σειρά, πολλοί συνέχισαν τις μουσικές τους σπουδές και αρκετοί υπέβαλαν αιτήσεις για υποτροφίες για την ανάπτυξη των δεξιοτήτων τους. Συγκεκριμένα, συνέχισαν τις σπουδές τους στην Ακαδημία Sibelius, σε επίπεδο πανεπιστημίου εφαρμοσμένων επιστημών και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Στο σύνολο των εκπαιδευόμενων υπήρχαν και μέλη

διδασκτικού προσωπικού, που μεταφέρουν τις δεξιότητές τους σε σχολεία και νηπιαγωγεία. Τώρα το έργο συνεχίζεται. Στο έργο *Sámi musihkkaakademii* αναπτύσσεται και δημιουργείται ένα δίκτυο εκπαίδευσης, με σκοπό την ανάπτυξη και την ενίσχυση της σαμικής μουσικής ως μέσο διαβίωσης. Αυτό περιλαμβάνει τη διετή εκπαίδευση ενηλίκων στη σαμική μουσική στο *Utsjoki*, δύο συνέδρια για παραδοσιακά είδη σαμικής φωνητικής μουσικής στο *Kautokeino*, την ανάπτυξη ψηφιακών χώρων συνάντησης για Σάμι μουσικούς καθώς και την έναρξη μιας δημόσια χρηματοδοτούμενης σαμικής μουσικής ορχήστρας. Ξεκίνημα συγκροτήματος σάάμι μουσικής. Ένα διετές πρόγραμμα εκπαίδευσης στη σάάμι μουσική έχει ολοκληρωθεί και οδηγεί σε δευτεροβάθμιο πτυχίο στη μουσική. Η εκπαίδευση επικεντρώνεται στη διδασκαλία της παραδοσιακής και άλλης σάάμι μουσικής, ιδιαίτερα στην αναβίωση των παραδοσιακών σάάμι φωνητικών ειδών (*joiku*, *lávde*, *leudd* και *vuelie*). Στο δίκτυο συμμετέχουν το Εκπαιδευτικό Κέντρο της Σάάμι Περιοχής στη Φινλανδία, ο δήμος *Utsjoki* και από τη Νορβηγία το Πανεπιστήμιο *Sámi*. Το έργο χρηματοδοτείται από το *Interreg North*, τη Λαπωνία, το Πανεπιστήμιο *Sámi*, το Συμβούλιο της Βόρειας Καλόπτας και τον δήμο *Utsjoki*.

Rebetiko music is experiencing a new period of flourishing

Text: Ari Turpeinen

Photos : Katri Nisula and Ari Turpeinen

In the early 20th century, the urban folk music of rebetiko was born in the poor neighborhoods and taverns of the port of Piraeus. Its musical influence is growing in Greece and around the world. Last year (2017), rebetiko was added to UNESCO's Intangible Cultural Heritage of Humanity list. Every year, on the island of Skyros in the central part of Greece, a group gathers dedicated to preserving the authentic rebetiko of the '20s and '30s. The scene takes place in a picturesque and remote tavern on the island of Skyros, at the center of Central Greece. A mixed crowd of seminar musicians and audience around the tables. The waiters are constantly busy carrying food and drinks to people. Suddenly, the bouzouki virtuoso Spyros Goumas starts a long and melancholic solo on his instrument. A "taksimí", quietly and simply accompanied by a guitar. The noise of the people stops as if cut with a knife. The guitar and baglama start a wild, contagious rhythm, which the bouzouki then joins. The listener is overwhelmed by a transcendent feeling, while everyone, the thirty or so musicians and singers of the seminar, start playing intensely. Rough voices sing about pain, love, and human life. Hardened hands keep the rhythm, and someone from the audience gets up to dance. This is rebetiko.

The international Rebetiko seminar in Skyros nurtures authentic rebetiko.

– When I was young, in the early '60s, rebetiko was an almost unknown musical phenomenon, Greek researcher of traditional music and bouzouki player Nikos Politis tells us.

– Records or other recordings weren't easily available, and the old rebetiko musicians had either passed away or stopped playing. Wealthier citizens listened to classical music, and the youth listened to rock. Rebetiko music was mainly heard only among the poorer segments of society in the form of live music.

Nikos Politis, as a young man, played in rock 'n' roll bands and got involved with rebetiko much later, when he happened to hear it somewhere. Today, he is one of the most active participants in the rebetiko seminar and has been involved in its annual events almost from the beginning.

However, rebetiko is not just music for older people.

25-year-old Flora Patriki informs us that since childhood she developed an interest in rebetiko by listening to her father at home playing his bouzouki and singing rebetiko songs.

– Today, rebetiko is trendy among young people. For example, in Athens, there are many new bands playing rebetiko. On the famous island of Skyros, the annual international rebetiko seminar is being held for the tenth time. The purpose of the seminar is to preserve, maintain, and highlight the old, traditional rebetiko pieces and bring them to their proper

teksti: Ari Turpeinen
kuvat: Katri Nisula ja Ari Turpeinen

Kreikkalainen rebetiko elää uutta nousua

Kiinnostus 1900-luvun alussa Pireuksen satamakapakoissa syntynyttä urbaania kansanmusiikkia, rebetikoa kohtaan kasvaa Kreikassa ja maailmalla. Viime vuonna rebetiko nostettiin Unescon maailman aineettoman kulttuuriperinnön listalle. Vuosittain Keski-Kreikassa Skyroksen saarella kokoontuu ryhmä, joka pyrkii vaalimaan alkuperäistä, 20- ja 30-luvun rebetikoa.



place of value. The main team of the seminar has contributed, among other things, to the creation of the dossier, so that last year rebetiko was included, alongside Spanish flamenco and Portuguese fado, in the UNESCO Intangible Cultural Heritage list. The seminar program is divided into six days.

The course includes lessons during the day and more relaxed musical interaction in the evening at some of the many taverns on the island. On the last night, the final concert of the seminar will take place. From an initially small and modest summer music seminar for a small group, over the years it has evolved into a kind of international 'meeting' of friendship and brotherhood. The majority of participants are, of course, Greeks, but the

interest in rebetiko music has brought people to the seminar from elsewhere as well. The farthest participants have come from the USA and South Africa. This summer, Greeks, Turks, Israelis, French, one Dutch, and one Finn were present.

The beginning

The idea began about twenty years ago.

– Back then I was very sick and had to stay at home. I had played different kinds of music before too. Now I wanted to start playing rebetiko and I put an ad in a newspaper to see if any other interested people might turn up, says the coordinator of the international rebetiko seminar, social demography PhD holder Giorgos Makris.

Soon, a young eighteen-year-old medical student from the city of Chalkida replied. He was a very good musician and talented, despite his young age. He was studying in Athens. Later, Giorgos' wife, Fotini Karabamba, as well as a relative of theirs, joined.

– Our activity was very small and low-key. We played in small venues for small audiences. Of course, there were other groups playing rebetiko too, but they were professionals, says Giorgos Makris.

In 2009, Giorgos and Fotini decided to create a music seminar for rebetiko and at the same time a meeting space, where the Interested people could meet to play rebetiko and exchange opinions. There was no funding for the activity, so all expenses had to be covered by themselves. – We didn't want to organize a big festival, but a small-scale event for a small, pleasant group of like-minded people and friends. After a year, the bouzouki virtuoso Spyros Goumas joined, who is one of the top musicians of Greek folk music and has played with almost all the most well-known Greek musicians on big stages in various parts of the world, says Giorgos Makris. – At some point, he started thinking that he no longer wanted to continue like that, because he gradually felt he was losing touch with the deeper essence of rebetiko. He believed that rebetiko is music that should be presented on small stages, in places where people can communicate with each other and where interaction between audience and performers is possible.

The international rebetiko seminar has long been organized at the Manos & Anastasia Faltaits Museum, which is located on the outskirts of the village of Skyros, in Chora, on the slopes of a steep mountain, on a hill with a wonderful view of the sea.

Manos Faltaits was a lawyer and an art collector, who was also actively involved in painting himself. His father, Kostas Faltaits, the black sheep of the family and a journalist, wrote extensively about rebetiko music and the people who lived around this subculture (rebetes), in both books and articles and magazines. He collected a large number of lyrics from rebetiko songs, and when he passed away, about two hundred lyrics were found

among his papers. Strangely, later on, a collection of records was also discovered that includes over thirty songs, to which Kostas Faltaits is credited as the creator.

The core of the seminar group Parapetamenoi (Neglected ones) held a concert a few years ago, where these songs by Kostas Faltaits were presented. Kostas's brother, Nikos

Faltaits, worked as a producer at the Columbia record label. The rebetiko musicians of that time would come from time to time to present their new songs to him. Often, he had to tell them that if the lyrics of the songs were so harsh, they wouldn't pass censorship due to the political situation at the time. Sometimes he would send these texts to his brother to work on them in a form that would be acceptable.

Rebetiko music: a way of life

It is said that the old, authentic rebetiko died after the 1930s. Some consider the 1950s as a period of decline, when the musical style had merged into popular music, the lyrics had softened, and harmony had increased. Others, however,

claim that rebetiko never dies.

– In modern Greek pop music, one can clearly hear influences from rebetiko music, but in my opinion, it is not the real and authentic rebetiko, says Giorgos Makris.

The rebetiko of the 1920s-30s represented, besides music, a specific way of life that flouted the rules and standards of society, freedom, and rebellion. Also, it was considered that all kinds of semi-illegal “misbehavior” were inseparable from the whole, and this controversial reputation marked the entire musical style for a long time.

Today, however, the situation is different. Today's rebetiko is based on higher quality playing and singing, which exudes a strong professional approach, and it is almost no longer connected with those accompanying phenomena that were characteristic of the

Karheat äänet laulavat tuskasta, rakkaudesta ja katujen elämästä.

vin lahjakas mies. Sitten mukaan tulivat Georgen vaimo Fotini Karababa sekä eräs sukulaismies.

– Toimintamme oli hyvin vaatimaton ja pienimuotoista. Soitimme pienissä paikoissa pienelle yleisölle. Muitakin rebetikoa esittäviä ryhmiä oli toki olemassa, mutta ne olivat ammattilaisia, kertoo George Makris.

Vuonna 2009 George ja Fotini päättivät perustaa rebetikomusiikin seminaarin ja samalla kohtauspaikan, jossa asiasta kiinnostuneet voisivat tavata. Mitään avustuksia toiminnalle ei ollut, joten kaikki kulut piti maksaa omasta pussista.

– Emme halunneet järjestää isoa festivaalia, vaan pienimuotoisen tapahtuman pienelle, mukavalle ryhmälle samanhenkisiä ihmisiä ja ystäviä.

Vuoden kuluttua mukaan tuli buzukitaiteilija Spiros Goumas, joka on eturivin buzukinsoitajia Kreikassa ja soittanut lähes kaikkien Kreikan tunnetuimpien artistien kanssa.

– Spiros on luonteeltaan hyvin mukava ja vaatimaton ihminen, vaikka onkin kiertänyt konsertoimassa eri puolilla maailmaa isoilla esiintymisareenoilla, kertoo George Makris.



Spiros Goumas on lopettanut kiertue-elämän ja elättää itsensä antamalla yksityisiä soitto-tunteja rebetikomusiikista kiinnostuneille ihmisille ja esiintymällä heidän kanssaan.

– Jossakin vaiheessa hän alkoi miettiä, ettei enää halua jatkaa sillä tavalla, koska tunsu vähitellen menettävänsä yhteyden rebetikon syvimpään olemukseen. Hän oli sitä mieltä, että rebetiko on musiikkia, jota pitäisi esittää pienillä luvuilla, paikoissa, joissa ihmiset voivat kommunikoida keskenään ja joissa yleisön ja esiintyjien vuorovaikutus on mahdollista.

Spiros Goumas päätti silloin ryhtyä elättämään itsensä antamalla yksityisiä soitto-tunteja rebetikomusiikista kiinnostuneille ihmisille sekä myös esiintymään heidän kanssaan.

Rebetikoseminaari on alusta saakka järjestetty Manos & Anastasia Faltaits-museon tiloissa, joka sijaitsee Skyroksen kylän eli Horan laitilla, jyrkän vuoren

rinteellä, josta aukeaa komea näköala merelle.

Manos Faltaits oli lakimies ja taiteen kerääjä, joka harrasti itsekin aktiivisesti kuvataidetta. Hänen isänsä Kostas Faltaits, perheen musta lammas ja ammatiltaan toimittaja, kirjoitti paljon rebetikomusiikista ja kyseisen alakulttuurin piirissä elävistä ihmisistä (rebetes) sekä kirjoja, että lehhti-artikkeleita. Hän keräsi suuren määrän rebetikolaulujen tekstejä ja kun hän kuoli, hänen jäämistöstään löytyi noin kaksisataa sanoitusta. Mikä ihmeellistä, myöhemmin on löytynyt myös levykokoelma, jossa on yli kolmekymmentä laulua, joiden tekijäksi on merkitty Kostas Faltaits. Rebetikoseminaarin ydinryhmä Parapetameni (suom. hyljeksiytyt, kadotetut) teki muutama vuosi sitten konsertin, jossa näitä Kostas Faltaitsin tekemiä lauluja esitettiin.

Kostaksen veli Nikos Faltaits työskenteli tuottajana Columbia-levy-yhtiössä. Sen ajan rebetikomusiikot tulivat aina välillä esittelemään hänelle uusia kappaleita. Hän joutui usein kertomaan heille, että jos laulujen sanat ovat noin rankat, ne eivät silloisen poliittisen tilanteen vuoksi tulisi menemään läpi sensuurista. Joskus hän lähetti näitä tekstejä veljelleen muokattaviksi siihen muotoon, että ne olisivat hyväksyttävissä.

Rebetiko: musiikki ja elämäntapa

Sanotaan, että vanha, aito rebetiko kuoli 1930-luvun jälkeen. 1950-lukua jatkut pitävätkin jo rappion aikana, jolloin musiikkityyli oli sulautunut iskelmään, sanoitukset pehmenivät ja moniäänisyys lisääntyi. Toiset taas väittävät, ettei rebetiko kuole koskaan.



Flora Patrik kiinnostui rebetikosta jo lapsena.

original rebetiko. So, we can say that rebetiko has become an important part of the Greek way of life and culture.



– For me, rebetiko is a way to relax and to 'expand my consciousness' naturally. I don't need wine or any other stimulant for that. When I play, I cannot be sad, says Giorgos Makris. Rebetiko lives. It lives in the men who sit aimlessly in street cafés, in the eyes of the elderly who have seen a lot, and throughout everyday life. It is heard in homes, in the streets, and in bars. – In Greece, times are tough and people are unhappy. Rebetiko has always been a kind of counter-culture phenomenon, and that's why many young people today are interested in rebetiko, says Fotini Karabamba. But the truth is that words alone aren't enough to explain what rebetiko is. It needs to be heard, seen, and experienced. Not everyone has the chance to travel to Greece, but in the age of the internet, it's easy to make a virtual discovery of the fascinating world of rebetiko music, for example through the YouTube app. The rebetiko "tsardi" presents old rebetiko songs in a teké style with traditional instrument arrangements. Also, Vasilis Tsitsanis, Manolis Chiotis, Sotiria Bellou and especially Markos Vamvakaris are big names in rebetiko music whose works are definitely worth getting to know.

Rebetiko was born in the dark bars of Piraeus.

Rebetiko reached its final form between 1920 and 1930 when two different musical styles met. The style of the delinquency of the teke, of prison, and mainly of the poor people of Piraeus before the 1930s. Usually, it was men singing accompanied by the bouzouki or its smaller version, the baglama, with improvised solos called taximia. Later, the guitar was often used as an accompanying instrument.

In 1922 and 1923, hundreds of thousands of Greek refugees from Anatolia () moved to Athens and other Greek cities, bringing with them their own music, the Smyrneiko or cafe-aman style, named after the cafe-aman. It was sung by both men and women accompanied by the Turkish drum. Later, guitar and piano were added.*

These two musical styles coexisted side by side until the 1930s, when they merged into a new hybrid style, rebetiko. A third influence on rebetiko, aside from the Asian one, was Western music. Rebetiko also included the use of rhythmic patterns typical of Eastern musical cultures. The Turkish belly dance rhythm tsifteteli made its way into rebetiko music under the influence of the café-aman style, as did the Serbian butchers' dance, hasapiko. Before the 1930s, the tekke style, for example, applied playing techniques from the Turkish lute oud to the guitar, but from the 1930s onward the guitar was used more as a chordal instrument. The changes in guitar style hadn't yet had a significant impact on the nature of rebetiko in the 1930s, but by the 1950s Westernization was already more noticeable. In fact, the 1930s are considered the golden age of the rebetiko subculture. During this period, rebetiko became known to the residents of Greece's larger cities. However, this didn't last long, because during Metaxas' dictatorship from 1936 to 1941, Turkish cultural influences were tried to be eliminated and rebetiko music underwent strict control. The tekkes were closed and people who spent time there were sent to prison. Also, during World War II and the civil war in the 1940s, rebetiko was heavily banned. It wasn't until the 1950s that it reached a larger audience, but by then it had already become a very different form of music.

Education in Sámi music continues.

This program refers to Finland's initiatives for the preservation, teaching and professional certification of Sami (Lapp) music, with the newly established Sami Music Academy (Sámi musihkkaakademiiija) in Utsjoki as its central pillar. This is a historic step, for the first time in the history of the Sami community, students can obtain an official state secondary music degree specializing in their traditional music. Note. G. Makris

For the preservation of Sámi vocal music, an ESF project was carried out in 2015-2017, during which two annual training programs in Sámi music were implemented. Of the students who graduated from the series, many continued their music studies and several applied for scholarships to develop their skills. Specifically, they continued their studies at

the Sibelius Academy at the university of applied sciences level and secondary education level. Among all the trainees, there were also members of teaching staff who pass on their skills in schools and kindergartens. Now the project continues. In the Sámi musihkkaakademijja project, a training network is being developed and created, aiming to develop and strengthen Sámi music as a means of livelihood. This includes a two-year adult education program in Sámi music in Utsjoki, and two conferences on traditional kinds of Sámi Phonetic music in Kautokeino, the development of digital meeting spaces for Sámi musicians, as well as the launch of a publicly funded Sámi music orchestra. Start of a Sámi music band. A two-year training program in Sámi music has been completed and leads to a secondary music degree. The training focuses on teaching traditional and other Sámi music, especially reviving traditional Sámi vocal forms (joik, livđe, leudd, and vuelie). Participants in the network include the Sámi Educational Center in Finland, the municipality of Utsjoki, and from Norway, the Sámi University. The project is funded by Interreg North, Lapland, the Sámi University, the Council of North Calotte, and the municipality of Utsjoki.

Στιγμιότυπα από το 17^ο διεθνές σεμινάριο-συνάντηση για το ρεμπέτικο στην Σκύρο. Highlights of the 17th international rebetiko Seminar in Skyros.

Συναυλία 17^{ου} σεμιναρίου για το ρεμπέτικο στη Σκύρο. 17th rebetiko seminar concert in Skyros 2026.

Στον παρακάτω σύνδεσμο, μπορείτε να παρακολουθήσετε ολόκληρη τη διαδικτυακή συναυλία του 17^{ου} διεθνούς σεμιναρίου-συνάντησης για το ρεμπέτικο στη Σκύρο, η οποία πραγματοποιήθηκε το Σάββατο 18 Ιουλίου 2026. Η συναυλία αποτυπώνει το σύνολο των τραγουδιών που αναλύθηκαν στη διάρκεια του σεμιναρίου.

<https://youtu.be/52Hwd5HweOs?si=CoXslZEISVPbtvJq>

At the link above, you can watch the entire online concert of the 17th international seminar-meeting on rebetiko in Skyros, which took place on Saturday, July 18, 2026. The concert captures all of the songs analyzed during the seminar.

18 Ιουλίου SKYROS BnB Συνέντευξη του Δημήτρη Γκούμα Interview with Dimitris Goumas

⚓ Συναντήσαμε χθες τους Ρεμπέτες στις "Ιστορίες του Μπάρμπα" και μιλήσαμε με το Δημήτρη Γκούμα για το Διεθνές Σεμινάριο-Συνάντηση για το Ρεμπέτικο στη Σκύρο.
Rebetiko seminar

⚓ Yesterday, we met the Rebetiko musicians at "Istories tou Barba" and had a conversation with Dimitris Goumas about the International Seminar-Meeting on Rebetiko in Skyros Island.

<https://www.facebook.com/reel/1106103238406541>

Καλωσόρισμα συμμετεχόντων και φίλων στην εναρκτήρια συνάντηση του διεθνούς σεμιναρίου-συνάντησης για το ρεμπέτικο στο αίθριο του Μουσείου Φαλτάιτς. Welcome of participants and friends to the opening meeting of the international rebetiko seminar at the atrium of Faltaits Museum





Τα καθημερινά μαθήματα στον φιλόξενο χώρο της αίθουσας θεάτρου του δημοτικού σχολείου Σκύρου. The daily lessons in the welcoming space of the theater room at Skyros elementary school



“Ένας για όλους και όλοι για έναν” “One for all and all for one”

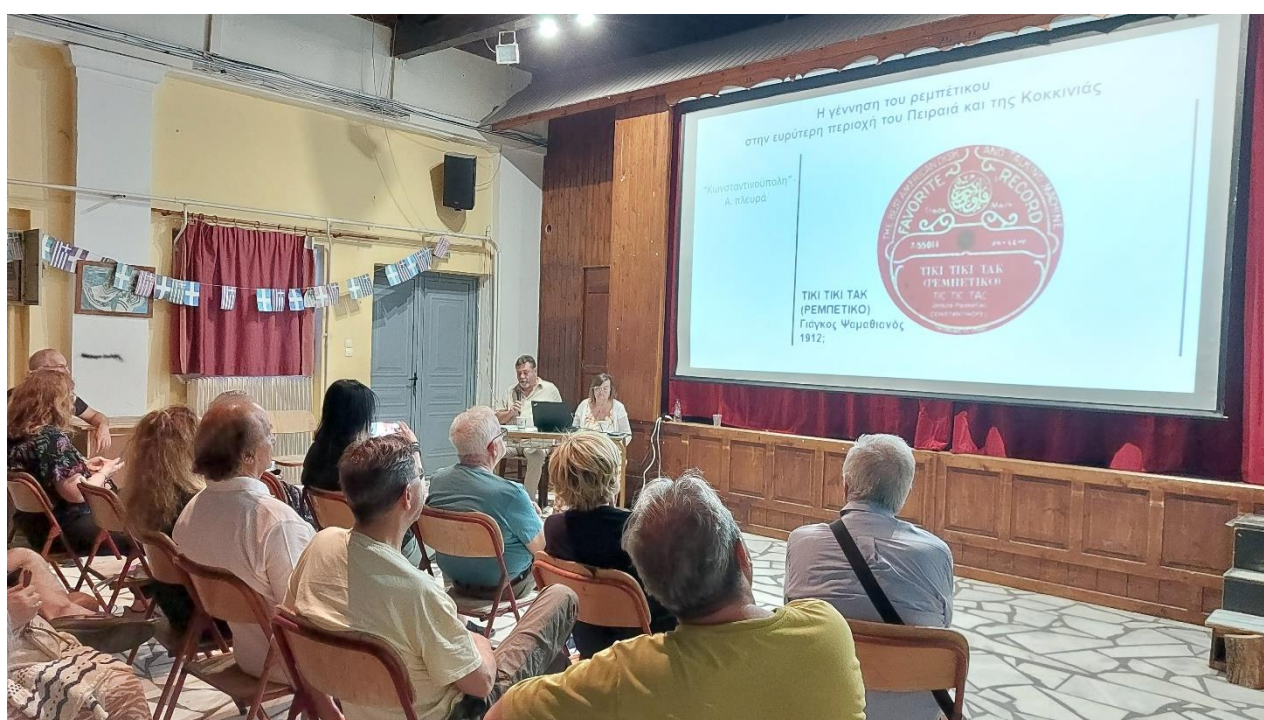


<https://www.facebook.com/reel/2527743494338584>

Απογευματινές παρουσιάσεις και συζητήσεις στην αίθουσα θεάτρου του δημοτικού σχολείου Σκύρου τα πρακτικά των οποίων παρουσιάζονται σε αυτό το τεύχος.

Afternoon presentations and discussions in the theater hall of Skyros elementary school, the proceedings of which are presented in this issue.





Βραδινά μουσικά ταξίδια στις όμορφες ταβέρνες του νησιού.

Evening musical trips to the beautiful taverns of the island





Ακολουθείστε τους παρακάτω συνδέσμους για μια βόλτα μαζί τους...

Follow the links below for a journey with them...

<https://www.facebook.com/100057253217804/videos/pcb.1567343811850711/1073668445098106>

<https://www.facebook.com/100057253217804/videos/pcb.1567343811850711/26997150376629577>

<https://www.facebook.com/reel/2281725182594996>

<https://www.facebook.com/reel/1729229018278879>

<https://www.facebook.com/reel/1563186761358114>

<https://www.facebook.com/reel/1647479909657402>

<https://www.facebook.com/reel/1089802480277830>

<https://www.facebook.com/reel/1596442151876131>



Ρεμπέτικη συναυλία με τους συμμετέχοντες στο Σεμινάριο στην Κεντρική Πλατεία Σκύρου την Παρασκευή 17/7/2026.
Rebetiko concert with the participants of the Seminar at the Central Square of Skyros on Friday 17/7/2026.

Συναυλία ρεμπέτικου Rebetiko concert
με τον Σπύρο Γκούμα και τους συμμετέχοντες στο 17^ο διεθνές σεμινάριο ρεμπέτικου- Spiros Goumas and the participants of 17th rebetiko seminar

Κεντρική πλατεία Σκύρου-Central Square Chora
Παρασκευή-Friday 17-7- 2026 9 μμ.



Ανοιχτή εκδήλωση-Open concert



<https://www.facebook.com/share/v/1BYjjRRM8U/>

Φωτογραφίες, video και ηχητικές καταγραφές έχουν ληφθεί εθελοντικά από φίλες και φίλους, συμμετέχοντες στο Σεμινάριο, παραθεριστές και υποστηρικτές του σεμιναρίου-συνάντησης από την Σκύρο τους οποίους/ες ευχαριστούμε θερμά.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ απευθύνουμε στον συνεργάτη του μουσικού σχήματος Παραπεταμένοι και υπεύθυνου της ιστοσελίδας www.rebetikoseminar.com Κώστα Τρυφωνόπουλο.

Photos, videos and audio recordings have been voluntarily taken by friends, participants of the Seminar, vacationers and supporters of the seminar-meeting from Skyros whom we warmly thank.

A great thank to Kostas Trifonopoulos who is partner of the musical group Parapetamenoι and the person in charge of the website www.rebetikoseminar.com

***Τα τραγούδια του 17ου διεθνούς σεμιναρίου Ελληνικά-Αγγλικά
με σημειώσεις. The songs of 17th international seminar-meeting
Greek-English with notes.***

Henk Stoffel & Κώστας Κακουντόπουλος- Kostas Kakoutopoulos

Σας ευχαριστούμε πολύ-Thank you very much

1. Λημνέικο ζειμπέκικο

Limneïko zeïbékiko

Zeibekiko from Lemnos

Instrumental

1928 – Giorgos Deligiorgis

2. Το μπαρμπεράκι

To barberáki

The little barber / The barber girl

Όταν κάτσω στην πολυθρόνα
και μου κόβεις τα μαλλιά
την καρδιά μου εσύ την κλέβεις
με μια ολόγλυκια ματιά

When I sit down in the barber chair
and you cut my hair,
you steal away my heart
with one honey-sweet glance.

Κούκλα θέλω να σε κάνω
κι ότι έχω ας τα χάνω
μπριλαντίνη να σου βάζω
κατσαρά θα σου τα φτιάχνω

I want to make you beautiful,
even if I lose all I've got.
I'll rub brilliantine¹ into your hair,
I'll set it all in curls.

Από αυτά δεν κουλαντρίζεις
μπαρμπεράκι μου χρυσό
είμαι μάγκα και κουρνάζα
κι όλο θα στην κοπανώ

That kind of thing won't work on me²,
my golden little barber.
I'm a mánga, and a clever one too³,
and I'll always slip away from you.

Μη θαρρείς η εμορφιά σου
να είναι πάντα μιας λοής
θε να μαραθεί να πέσει
σαν τα λέλουδα της γης
Όταν τα μαλλιά 'ντουλάρεις
είσαι ψεύτης κατεργάρης
στον καθρέφτη όλο κοιτάεις
και μπανίζεις και φερμάρεις

Don't imagine your beauty
will always stay the same;
it will wither and fall,
like the flowers of the earth.
When you wave and style your hair⁴,
you liar, you rascal,
you keep staring in the mirror,
ogling and fixing your gaze.

1. **Μπριλαντίνη / brillantíni:** Brilliantine, an oily hair product used to make hair shiny and well-groomed. It strongly evokes the polished urban style of the old mángas.
2. **Κουλαντρίζεις / koulantrízis:** From a verb meaning to handle, manage, manipulate, or bring someone around. Here, “you won’t koulantríseis me” means “you won’t get me under control / you won’t play me like that.”
3. **Κουρνάζα / kournáza:** Feminine of κουρνάζος meaning clever, sharp, crafty, street-smart.
4. **Ντουλάρεις / ntouláris:** One opinion connects this to οντουλάρω, from French onduler, “to wave/curl the hair.”

1935 – Giorgos Mpatis

3. Με έκαψες τσαχπίνα

Me ékapses tsachpína

You’ve set me on fire, my flirty girl¹

Μ' έκαψες τσαχπίνα μου ωραία

You’ve burned me, my beautiful flirty girl,

μ' έκαψες, τσαχπίνα μου τρελή

you’ve burned me, my crazy little flirt.

μ' έκαψες και λιώνω ολοένα

You’ve burned me, and I’m melting more and
More

με τ' ολόγλυκό σου το φιλί

from your honey-sweet kiss.

Με τα ολόξανθα μαλλιά σου φως μου

With your golden-blond hair, my light,

τσαχπίνα μου 'χεις κάψει την καρδιά

you little flirt, you’ve burned my heart.

μ' έκαψες κι ένα φιλάκι δώσ' μου

You’ve burned me and now give me one little
kiss,

θέλω από σε παρηγοριά

I want comfort from you.

(Γεια σου αδερφάκι μου Μάρκο!)

— Hey there, my brother Markos!²

Εσένα αγαπώ τρελή ξανθιά μου

You’re the one I love, my crazy blonde,

έλα στη δική μου αγκαλιά

come into my arms.

έλα να μου γιάνεις την καρδιά μου

Come and heal my heart

με τα ολόγλυκά σου τα φιλιά

with your honey-sweet kisses.

Σ' έχω μέσ' στο νου μου όλη μέρα

τσαχπína μου το ξεύρεις πως πονώ

έλα για να πάρει ο νους μ' αγέρα

με το γλυκό φιλί σου το στερνό

I've got you in my mind all day long,

my flirty girl, you know how I suffer.

Come, so my mind can breathe a little,

with your sweet final kiss.³

-
1. **Τσαχπína / tsachpína:** A playful, flirtatious woman. Coquettish, teasing, charming, a little mischievous.
 2. **Γεια σου αδερφάκι μου Μάρκο!:** A spoken shout-out in the recording: “Hey there, my brother Markos!” These interjections are very common in rebetiko recordings, where musicians praise or call out to one another, or even themselves mid-song. One reason for this was to secure creative rights over the song.
 3. **Στερνό / sternó:** “Last” or “final.” So το φιλί σου το στερνό is “your final kiss” or “one last kiss.”

1935 – Markos Vamvakaris

4. Για μια ξανθούλα

Gia mia xanthoúla

For a little blonde girl

Τραγούδια όμορφα θα πω

με φίνο μπουζουκάκι

να νοσταλγήσω τα παλιά

και να μπω σε μεράκι

I'll sing beautiful songs

with my fine little bouzouki,

to long for the old times

and fall into deep feeling.¹

Σε μια ξανθούλα π' αγαπώ

μα ποια είναι δεν το λέγω

λιγάκι σαν την θυμηθώ

σαν το παιδάκι κλαίγω

For a little blonde girl I love,

but who she is, I will not say.

Whenever I remember her a little,

I cry like a child.

Γι' αυτήν εγώ αρνήθηκα
της μάνας μου το σπίτι
και με παράπονο πικρό
γυρνώ σαν τον αλήτη

For her, I turned my back
on my mother's home,²
and with bitter sorrow
I wander like a drifter.³

Τραγούδια όμορφα θα πω
με φίνο μπουζουκάκι
να νοσταλγήσω τα παλιά
και να μπω σε μεράκι

I'll sing beautiful songs
with my fine little bouzouki,
to long for the old times
and fall into deep feeling.

-
1. **Να μπω σε μεράκι / na bo se meráki:** Literally “to enter meraki.” Μεράκι is hard to translate directly. It means deep feeling, passion, soulful longing, and emotional absorption.
 2. **Αρνήθηκα της μάνας μου το σπίτι / arnithika tis manas mou to spiti:** “I renounced my mother's home.” In this world, leaving the mother's house is not casual. It means cutting oneself off from family, safety, respectability, and belonging, all for the sake of love.
 3. **Αλήτης / alitis:** Literally “vagabond” or “bum,” but in rebetiko it can sometimes carry a more romantic street meaning: someone outside normal society, wandering, wounded, and living by feeling rather than respectability.

1940 – Vasilis Tsitsanis

5. Ζωή ειν' αυτή Ζωίτσα μου

Zoi ein' afti, Zoitsa mou

What kind of life is this, my little Zoi?

Ζωή ειν' αυτή Ζωίτσα μου
να μην μπορώ να ξέρω
αν μ' αγαπάς ή άδικα

What kind of life is this, my little Zoi,
not being able to know
whether you love me, or whether

πονώ και υποφέρω

I suffer and hurt for nothing?

Καμιά φορά χαμογελάς

Sometimes you smile,

και πότε μετανιώνεις

and other times you change your mind.

τι έχεις στην καρδούλα σου

What you have inside your little heart,

δε μου το φανερώνεις

you do not reveal to me.

Ζωίτσα μου αν μ' αγαπάς

My little Zoi, if you love me

και θες να ησυχάσω

and want me to find peace,

στην πόρτα σου θα κατεβείς

come down to your doorway¹

το βράδυ σαν περάσω

tonight, as I pass by.

Κι όταν σε δω Ζωίτσα μου

And when I see you, my little Zoi,

τότε θ' αποφασίσω

then I'll make up my mind,

κι απ' τη μανούλα σου ευθύς

and straight away I'll go

θα πα' να σε ζητήσω

to ask your dear mother for you.²

1. **Στην πόρτα σου θα κατεβείς / stin pórta sou tha katevís:** "You will come down to your door."

This shows a modest, old-fashioned courtship scene: the man passes by the house, and the woman's appearance at the doorway becomes a private signal of affection.

2. **Να σε ζητήσω / na se zitíso:** Literally "to ask for you." In Greek courtship language, this means to formally ask the family for permission to marry her.

6. Το μινόρε της ταβέρνας

To minóre tis tavérnas

The tavern minor (sound)¹

Μες στην ταβέρνα τα βλαμάκια βρε παιδιά	Inside the tavern ² , lads,
ο καθένας κι ένα πόνο έχει στην καρδιά	each of the good fellows ³ has a pain inside his heart.
ο ένας λιώνει και πονεί για μια μελαχρινή	One is melting and suffering over a dark-haired girl,
κι άλλος τραγουδά για μια ξανθή	while another sings for a blonde one.
μπουζουκάκι με διπλοπενιά	Little bouzouki, with double-picked notes ⁴ ,
για τα μάτια της τα γαλανά	for her blue eyes.
Ταβερνιάρη κέρνα κέρνα μας κρασί	Tavern keeper, pour, pour us wine.
κάθισε κοντά μας και γλέντησε κι εσύ	Sit down beside us and join the feast yourself.
για το χατίρι μιας μικρής	For the sake of a young girl ⁵ ,
έγινα μάνα μου μπεκρής	mother, I became a drunk ⁶ .
έγινα μάνα μου μπεκρής	Mother, I became a drunk
για το χατίρι μιας μικρής	for the sake of one young girl.

-
1. **Μινόρε / minóre:** The minor mode or minor key. It often signals a mood of sorrow, longing, night-time feeling, and, in this case, tavern melancholy.
 2. **Ταβέρνα / tavérna:** The tavern is one of the central spaces of rebetiko life. It is where pain, drink, music, friendship, and confession come together.
 3. **Βλαμάκια / vlamákia:** From βλάμης, meaning close friend, mate, or fellow of the same circle.
 4. **Διπλοπενιά / diplopeniá:** Literally “double plectrum stroke” or “double picking.” It refers to a lively, ornamented way of playing with the pick.
 5. **Για το χατίρι μιας μικρής / gia to chatíri mias mikrís:** “For the sake of one young girl.” Χατίρι means favor, sake, or out of devotion to someone.
 6. **Μπεκρής / bekrís:** A drunkard or heavy drinker.

1939 – Panagiotis Tountas

7. Φυσάει ο μπάτης

Fisái o bátis

The sea breeze is blowing¹

Εφουντάρισε η βαρκούλα στην ακρογιαλιά	The little boat has dropped anchor ² down by the shore.
τώρα γλέντι κι αγκαλίτσες χάρδια και φιλιά	Now come the fun, the little embraces, the caresses and the kisses.
Φυσάει ο μπάτης φυσάει τ' αγέρι	The sea breeze is blowing, the wind is blowing,
τρελό μικρό μου γλυκό μου ταίρι	my crazy little one, my sweet companion.
Με φιλάκια τούτα κείνα και καλή καρδιά αγαπούλες και ρομάντζα φύκια κι αμμουδιά	With kisses, this and that, and a good heart, little loves and romances, seaweed and sandy shore.
Φυσάει ο μπάτης χτυπάει το κύμα	The sea breeze is blowing, the wave is beating,
τρελό μικρό μου με κάνεις θύμα	my crazy little one, you've got me at your mercy.
Τώρα θάλασσα και πεύκο τρέλες και φιλιά	Now it is sea and pine trees, Fooling around and kisses,
και του έρωτα φωλίτσα στην ακρογιαλιά	and a little love nest down by the shore.
Φυσάει ο μπάτης προς τ' ακρογιάλι	The sea breeze is blowing toward the beach,
τρελό μικρό μου με πιάνει ζάλη	my crazy little one, I'm getting dizzy.
Φυσάει ο μπάτης φυσάει τ' αγέρι	The sea breeze is blowing, the wind is blowing.
έλα μικρό μου γλυκό μου ταίρι	Come, my little one, my sweet companion.

-
1. **Μπάτης / bátis:** A light sea breeze, especially the kind that blows in from the sea.
 2. **Εφουντάρισε / efountárise:** From nautical language, meaning “it dropped anchor.”

1947 – Vasilis Tsitsanis

8. Άνοιξε άνοιξε

Άνοιξε, άνοιξε

Open up, open up

Το παράθυρο κλεισμένο

σφαλιγμένο σκοτεινό

για ποιο λόγο δεν τ' ανοίγεις

πεισματάρη να σε ιδώ

The window is closed,

shut tight and dark.

Why won't you open it,

you stubborn girl, so I can see you?

Άνοιξε άνοιξε

γιατί δεν αντέχω

φτάνει πια φτάνει πια

να με τυραννάς

Open up, open up,

because I cannot take it.

Enough now, enough now,

stop tormenting me.

Ξεροστάλιασα στ' αδιάζι

ώρες να σου τραγουδώ

η καρδιά μου φλόγες βγάζει

μα δε βγαίνεις να σε ιδώ

I've been left standing in the cold night air,

singing to you for hours.

My heart is bursting into flames,

but you won't come out so I can see you.

1948 – Lyrics: Charalampos Vasiliadis, Music: Giannis Papaioannou

9. Ας μην τέλειωνε η βραδιά

As min télione i vradιά

If only the night would never end

Κάτ' απ' το φως του φεγγαριού

Under the moonlight,

τα χάδια ενός παλικάριού

the caresses of a fine young man¹

την ξελογιάζανε

we're leading her astray.

Γιατί την κράταγε σφιχτά

Because he held her tightly,

και τα φιλιά του τα πνιχτά

and his breathless kisses

την συνταράζανε

were shaking her to the core.

Αντί καθώς ο νιος με χάδια τη νανούριζε

And as the young man

σα μεθυσμένη αυτή με γλύκα του
μουρμούριζε:

lulled her with caresses, like someone
drunk, she murmured sweetly to him:

Σ' αγαπώ!

I love you!

Σ' αγαπώ!

I love you!

Να 'ταν να μην τελειώσει ετούτη η γλύκα

If only this sweetness would never end,

που μου μεθάει την καρδιά

the sweetness that intoxicates my heart.

Σ' αγαπώ!

I love you!

Σ' αγαπώ!

I love you!

Όπως είσαι εδώ κοντά μου

With you here beside me,

στο βελούδινο οντά μου

in my velvet chamber,²

ας μην τέλειωνε η βραδιά

if only the night would never end.

-
1. **Παλικάρι / palikári:** Literally a brave young man or lad. In Greek slang, it can often mean an attractive, strong, masculine young man, with overtones of courage and charm.
 2. **Βελούδινο οντά / veloudino ontá:** Οντάς is an Ottoman-era word for a room or chamber. Βελούδινο means "velvet," so the phrase creates a luxurious, sensual, private space.

1948 – Ioanna Georgakopoulou

10. Πληροφορίες

Pliroforías

Reports (about you)

Άσχημες πληροφορίες

Ugly reports¹

μου 'δωσαν μου 'δωσαν για σένανε

they gave me, they gave me about you.

με τα λόγια που μου είπαν με πληγώσανε

The things they told me wounded me,

τη καρδιά μου σα χαρτί την τσαλακώσανε

they crumpled up my heart like paper.

Μου 'πανε το παρελθόν σου

They told me about your past,

ότι εί- ότι είναι σκοτεινό

that it is, that it is dark.²

ως και γράμματα μου στείλανε ανώνυμα

They even sent me anonymous letters.

από 'δω και πέρα όμως κάτσε φρόνιμα

From now on, though, you'd better behave.

Ξέχασα τα περασμένα

I've forgotten what came before,

και δε τα και δε τα θυμάμαι πια

and I don't, I don't remember it anymore.

ας' το φέρσιμο που είχες το διπρόσωπο

Leave behind that two-faced way you had,

κοίτα τώρα να με βγάλεις ασπροπρόσωπο

and now make sure you do me proud.³

-
1. **Άσχημες πληροφορίες / áschimes pli-roforías:** “Ugly reports” or “bad things I heard.” The phrase suggests gossip, warnings, and reputation, which mattered strongly in the social world of these songs.
 2. **Το παρελθόν σου είναι σκοτεινό / to parelthón sou íne skotinó:** “Your past is dark.” This does not necessarily name a specific crime or scandal. It suggests a shadowy reputation, past relationships, or behavior that society would judge.
 3. **Να με βγάλεις ασπροπρόσωπο / na me vgális asproprósopo:** Literally “to bring me out white-faced,” but the idiom means “make me proud,” “prove me right,” or “do not shame me.”

11. Είσαι η γυναίκα που γουστάρω

Íse i yinéka pou goustáro

You're the woman I like¹

Είσαι η γυναίκα που γουστάρω έλα πια δική
μου να σε κάνω

You're the woman I like. Come now, let me
make you mine.

σε γουστάρω και γι' αυτό θα στο πω πια δε
βαστώ είσαι η γυναίκα που γουστάρω

I'm into you, and that's why I'll tell you, I can't
take it anymore. You're the woman I like.

θα στο πω πια δε βαστώ σε γουστάρω και γι'
αυτό έλα πια δική μου να σε κάνω

I'll tell you, I can't take it anymore. I'm into
you, and that's why come now, let me make
you mine.

Έχεις κάτι που με ξελογιάζει
άλληνη δε βρίσκω να σου μοιάζει
όμορφή μου γόησσα τώρα που σε γνώρισα
άλληνη δε βρίσκω να σου μοιάζει

You've got something that leads me astray.
I can't find another woman like you.
My beautiful enchantress,
now that I've met you,
I can't find another woman like you.

τώρα που σε γνώρισα όμορφή μου γόησσα
έχεις κάτι που με ξελογιάζει

Now that I've met you, my beautiful
enchantress,
you've got something that makes me lose my
mind.

Συ μονάχα πια με κουμαντάρεις βρήκες το
κουμπί και με τουμπάρεις

You're the only one who controls me now.
You found my weak spot
and turned me upside down.

όμορφη μποέμισσα πλάνα Αθηναίισα
βρήκες το κουμπί και με τουμπάρεις

Beautiful bohemian woman, deceptive
Athenian girl,
you found my weak spot and turned me upside
down.

πλάνα Αθηναίισα, όμορφη μποέμισσα'
συ μονάχα πια με κουμαντάρεις

Deceptive Athenian girl, beautiful bohemian
woman²,
you're the only one who controls me now

-
1. **Γουστάρω / goustáro:** A slang verb meaning "I fancy," "I desire," "I'm into," or "I really like."
 2. **Μποέμισσα / boémisa:** A bohemian woman, someone free-spirited, unconventional, artistic, or outside strict respectable norms.

1948 – Ioanna Georgakopoulou

12. Το καινούργιο τσιφτετέλι

To kainóúrgio tsiftetéli

The new tsifteteli¹

Τσιφτετέλι με μπουζούκι ωχ
σε ντουζένι τούρκικο
έλα μάγκα μου ν' ακούσεις
το σκοπό του το γλυκό
τσιφτετέλι με μπουζούκι
σε ντουζένι τούρκικο

A tsifteteli with bouzouki, oh,
in a Turkish tuning.²
Come, my mangas, and listen
to its sweet melody,
a tsifteteli with bouzouki
in a Turkish tuning.

Όταν παίζει ο Τσιτσάνης ωχ
την αράπικη πενιά
και η αραπίνα δίπλα
παίζει φίνο μπαγλαμά
όλοι πίνουν και τα σπάνε
με μεράκι στη καρδιά

When Tsitsanis plays, oh,
that Arab-style picking,³
and the Arab girl beside him⁴
plays a fine baglama,
everyone drinks and breaks loose
with meraki in their hearts.

Τσιφτετέλι με μπουζούκι ωχ
ξακουσμένο στο ντουινιά
το χορεύουν κι όλοι λένε
ξαναβάλτε το παιδιά
το καινούργιο τσιφτετέλι
με τη γύφτικη πενιά

A tsifteteli with bouzouki, oh,
famous throughout the world.⁵
Everyone dances it and says,
“Put it on again, lads!”
The new tsifteteli
with its Gypsy-style picking.⁶

-
1. **Τσιφτετέλι / tsiftetéli:** The familiar 4/4 dance rhythm
 2. **Ντουζένι / douzénì:** A tuning, especially a non-standard or special tuning used by bouzouki players but originating in older instruments like the tambouras.
 3. **Αράπικη πενιά / arápiiki peniá:** Literally “Arab-style picking.” The phrase points to a style of playing heard as eastern or exotic.
 4. **Αραπίνα / arapína:** A term historically used in Greek songs for a woman imagined as Arab, African, or generally “Eastern” and exotic.
 5. **Ντουινιάς / douniás:** Meaning “the world.” Ξακουσμένο στο ντουινιά means “famous throughout the world.” It is a common word in rebetiko songs.
 6. **Γύφτικη πενιά / gýftiki peniá:** Literally “Gypsy-style picking.” Stands for a fiery, ornamented, musical style rather than a precise ethnic description.

13. Δε με στεφανώνεσαι

De me stefanónesai

You won't marry me¹

Τι σε μέλλει εσένα κι αν γυρνώ
το κορμί μ' ακόμα κι αν πουλώ
πέντε χρόνια συ με τυραννάς
δε με στεφανώνεις, με γελάς

What does it matter to you
if I wander around, even if I sell My body?
For five years you've been tormenting me.
You won't marry me, you're leading me on.²

Μια γυναίκα πες πως πέρασε
χάδια και φιλιά σε κέρασε
κάποια μέρα θα με θυμηθείς
όταν στη ζωή θα κουραστείς

Just say that a woman passed through your
life,
and treated you to caresses and kisses.
One day you'll remember me,
when you grow tired of life.

Κάποιος άλλος θα με παντρευτεί
η καρδούλα σου θα ματωθεί
τότε πλέον μόνος θα γυρνάς
στο μεθύσι εμένα θα ζητάς

Some other man will marry me,
and your little heart will start to bleed.
Then you'll wander alone,
and in your drunkenness you'll be asking for
me.

-
1. **Δε με στεφανώνεσαι / de me stefanónesai:** Literally connected to στεφάνι, the wedding crown used in Greek Orthodox marriage. Με στεφανώνεις means “you marry me.” So the title means “you won't marry me.”
 2. **Με γελάς / me gelás:** Literally “you laugh at me,” but idiomatically it means “you deceive me,” “you're fooling me,” or “you're leading me on.”

14. Καρδιά μου πάψε να πονάς

Kardiá mou pápse na ponás

My heart, stop hurting

Καρδιά μου πάψε να πονάς

και να παραπονιέσαι

Ριχ' τον καημό σου στο κρασί

και μην τη συλλογιέσαι

καρδιά μου πάψε να πονάς

και να παραπονιέσαι

My heart, stop hurting

and stop complaining.

Throw your sorrow into the wine

and don't keep thinking of her.

My heart, stop hurting

and stop complaining.

Καρδιά στην άπιστη καρδιά

ποτέ μη δίνεις βάση

Γιατί θε να 'ρθει μια βραδιά

που θα σε ξεγελάσει

καρδιά στην άπιστη καρδιά

ποτέ μη δίνεις βάση

Heart, never put your trust

in an unfaithful heart.

Because there will come a night

when it will deceive you.

Heart, never put your trust

in an unfaithful heart.

Καρδιά μου δεν θα βρεις καμιά

καρδιά που να σου μοιάζει

Γι' αυτό μη βάζεις μέσα σου

ποτέ σου το μαράζι

καρδιά μου δεν θα βρεις καμιά

καρδιά που να σου μοιάζει

My heart, you will never find

another heart like yours.

So never let

deep sorrow settle inside you.¹

My heart, you will never find

another heart like yours.

1. **Μαράζι / marázi:** A deep, wasting sorrow, often caused by love, longing, or disappointment. It is not just sadness, but a grief that settles inside and slowly eats away at a person.

15. Δεν σε θέλω βρε γκρινιάρρα

Den se thélo vre griniára

I don't want you, you nagging woman

Βρε γκρινιάρρα πρέπει πια να χωριστούμε

You¹ nagging woman, it's time for us to part.

δε σ' αντέχω στο 'χω πει κι άλλη φορά

I can't stand you anymore, I've told you that before.

Μου 'χεις φάει τη ζωή μου

You've eaten up my life,

δε σε θέλω πια μικρή μου

I don't want you anymore, my little one.

σου το λέω καθαρά

I'm telling you plainly.

Κάθε μέρα με τη γκρίνα με πληγώνεις

Every day with your nagging you wound me.

δίχως λόγο κάθε τόσο μου κολλάς

For no reason, every so often, you get on my back.²

Δε σε θέλω βρε γκρινιάρρα

I don't want you, you nagging woman,

και για σε δε δίνω дуάρα

and for you I wouldn't give a penny.³

και με όποιον θες να πας

Go with whoever you like.

Ας τα κλάματα και γνώμη δεν αλλάζω

Stop the crying, I'm not changing my mind.

θα χωρίσουμε πως θέλεις να στο πω

We're going to split up, how else do you want me to say it?

Βρε γκρινιάρρα θα σ' αφήσω

You nagging woman, I'm going to leave you.

κι από σένα θα γλιστρήσω και θ' αλλάξω πια σκοπό

I'll slip away from you, and change my tune from now on.

-
1. **Βρε / vre:** A very common Greek vocative particle. It can sound affectionate, annoyed, familiar, teasing, or rude depending on context.
 2. **Μου κολλάς / mou kollás:** Literally "you stick to me," but idiomatically here it means "you get on my back," "you pick at me," or "you keep pestering me."
 3. **Δεν δίνω дуάρα / den díno dyára:** Literally "I don't give a two-coin." An idiom meaning "I don't care at all" or "I don't give a damn." Дуάρα refers to a tiny, low-value coin from the old Greek currency.

16. Μα είναι και Θεός

Ma íne kai Theós

But there is a God too

Βασανιστήρια μου έκανες πολλά	You put me through so many torments,
και η αγάπη που σου είχα πήγε στράφι	and the love I had for you all went to waste.
μα είναι και Θεός που βλέπει από ψηλά	But there is a God too, who watches from above,
και ένα ένα στο τεφτέρι του τα γράφει	and one by one He writes them in His ledger. ¹
Κι αν τσαλαπάτημα είμαι καθενός	And even if I am something for everyone to trample on,
και μες στον βούρκο που με πέταξες κυλιέμαι	and I roll in the mire ² where you threw me,
μα είναι και Θεός που βλέπει από ψηλά	there is still a God who watches from above,
και με την σκέψη πια αυτή παρηγοριέμαι	and with that thought now I comfort myself.
Κι αν είμαι βάρκα στη ζωή χωρίς κουπιά	And even if I am a boat in life with no oars, ³
και την καρδιά μου η απονιά σου την πληγώνει	and your heartlessness ⁴ keeps wounding my heart,
μα είναι και Θεός που βλέπει από ψηλά	there is still a God who watches from above,
κι από τη κρίση του κανένας δε γλιτώνει	and from His judgment ⁵ no one can escape.

-
1. **Τεφτέρι / teftéri:** A ledger or account book. Often suggests debts being written down.
 2. **Βούρκος / vórkos:** Mud, mire, or moral filth. “The mire where you threw me” suggests disgrace, ruin, and social degradation.
 3. **Βάρκα χωρίς κουπιά / várka chorís koupiá:** “A boat without oars.” A strong image for helplessness and lack of direction in life.
 4. **Απονιά / aponiá:** Heartlessness, lack of compassion, emotional cruelty. It is a common word in Greek love songs for the beloved’s coldness.
 5. **Κρίση / krísi:** Judgment. Here it means divine judgment, the final moral reckoning from which no one can escape.

17. Το κόκκινο μαντήλι

To kókkino mantíli

The red handkerchief

Αυτη καρδιά που πλήγωσες στάζει ακόμα αίμα
και 'βαψα το μαντήλι μου και το 'στευλα σε
σένα

Για την καρδιά που έσφαξες δεν θέλω εγώ να
κλάψεις

κράτησε το μαντήλι μου τα χείλη σου να
βάφεις

Για σένα πέτρινη καρδιά αυτό το μαύρο δείλι

έβαψα με το αίμα μου το άσπρο μου μαντήλι

Όσο και να 'σαι άσπλαχνη μια στάλα θα
δακρύσεις,

το κόκκινο μαντήλι μου όταν θα τ' αντικρίσεις

This heart that you wounded is still dripping
blood,

and I stained my handkerchief and sent it to
you.

For the heart you slaughtered, I don't want you
to cry.

Keep my handkerchief to paint your lips with.¹

For you, stone-hearted woman², on this dark
evening,³

I stained with my blood my white handkerchief.

However heartless you may be⁴, you'll shed
one little tear

when you lay eyes on my red handkerchief.

-
1. **Τα χείλη σου να βάφεις / ta chíli sou na váfis:** "To paint your lips with." This is one of the song's strongest images. The beloved is told to use his blood-stained handkerchief like makeup, turning his pain into her beauty.
 2. **Πέτρινη καρδιά / pétrini kardiá:** "Stone heart." A classic image for someone without pity, tenderness, or emotional response.
 3. **Μαύρο δείλι / mánro díli:** "Black evening" or "dark dusk." Δείλι is the evening twilight, a poetic time of fading light. With μαύρο, it becomes a moment of grief and emotional darkness.
 4. **Άσπλαχνη / ásplachni:** Heartless, pitiless, lacking compassion. It comes from the idea of being without σπλάχνα, the inner organs, which in Greek can symbolize deep feeling and mercy.

1957 – Vasilis Tsitsanis

18. Έλα κάνε μου παρέα

Éla káne mou paréa

Come keep me company

Παίξε μπουζούκι μου γλυκά

Play sweetly, my bouzouki,

για μια καρδιά π' αγαπά

for a heart that loves.

ίσως και νοιώσει το μεγάλο μου καημό

Perhaps she may feel my great sorrow.¹

Έλα κάνε μου παρέα

Come keep me company,

που 'ναι η βραδιά ωραία

the night is beautiful.

μη μ' αφήνεις ξελογιάστρα

Don't leave me, enchantress,²

να παραμιλώ με τ' άστρα

muttering to the stars

μες στις νύχτες να γυρνώ

and wandering through the nights.

Αυτήν την όμορφη βραδιά

On this beautiful night,

κουράγιο δόλια μου καρδιά

take courage, my poor heart.

ήταν γραμμένο απ' αγάπη να πονώ

It was written that I should suffer from love.

Όλο γλυκιά διπλοπενιά

All sweet double-picked notes³

για σεν' ακούει γειτονιά

the neighbourhood⁴ hears for you,

μα 'σύ δεν βγαίνεις ξελογιάστρα να σε δω

but you won't come out, enchantress,

so I can see you

-
1. **Καημός / kaimós:** Deep sorrow, yearning, or heartache. It is one of the central emotional words of rebetiko and laïkó song.
 2. **Ξελογιάστρα / xelogiástra:** A woman who seduces, enchants, or leads someone out of his senses. It has a strong romantic and slightly dangerous feeling, like “temptress” or “enchantress.”
 3. **Διπλοπενιά / diplopeniá:** Literally a double stroke of the pick. In bouzouki playing, it suggests a lively, expressive picking pattern.
 4. **Γειτονιά / geitoniá: The neighbourhood.** In older Greek songs, the neighbourhood is a social world that hears, sees, and often judges love affairs.

19. Γαϊτανοφρυδούσα

Gaïtanofrydousa

Girl with the braided brows¹

Έλα να πάμε εκεί που λες	Come, let's go where you say,
που κάνουν τα πουλιά φωλιές	where the birds make their nests.
έλα να πάμε εμείς τα δυο	Come, let the two of us go
σ' ένα αμπέλι δροσερό	to a cool vineyard.

Έλα να πάμε ταίρι μου	Come, let's go, my companion, ²
κι ας φέρουνε το χαμπέρι μου	and let them bring news of me. ³
έλα να πάμε μάτια μου	Come, let's go, my darling, ⁴
κι ας φέρουνε τα κομμάτια μου	even if they bring me back in pieces.

Έλα να πάμε στο νησί	Come, let's go to the island,
η μάνα σου εγώ κι εσύ	your mother, you and I.
έλα να πάμε ρούσα μου	Come, let's go, my russet girl, ⁵
και γαϊτανοφρυδούσα μου	my girl with the braided brows.

Έλα το γρηγορότερο	Come as quickly as you can,
να σ' αγαπήσω πιότερο	so I can love you even more.
έλα να πάμε εμείς τα δυο	Come, let the two of us go
σ' ένα αγέρι δροσερό	into a cool breeze.

The lyrics in this song demonstrate a common pattern in older rebetiko and Greek folk songs, where the lyricist is composing a song by combining pre-existing traditional verses. Variations of most phrases in this song can be found in many different Greek folk songs.

1. **Γαϊτανοφρυδούσα / gaïtanofrydousa**: A poetic compound from γαϊτάνι, a braid, cord, or decorative trim, and φρύδι, eyebrow.
2. **Ταίρι μου / taíri mou**: "My companion," "my mate," or "my match."

3. **Χαμπέρι / chambéri:** From Turkish haber, meaning news or message. Ας φέρουνε το χαμπέρι μου means “let them bring news of me”
4. **Μάτια μου / mátia mou:** Literally “my eyes.” A very common Greek term of endearment, close to “my darling” or “my precious one.”
5. **Ρούσα μου / rúsa mou:** Ρούσα means a fair, reddish-blond, or russet-haired woman.

1961 – Markos Vamvakaris

20. Τρικαλινό ζειμπέκικο

Trikalínó zeïbékiko

Zeibekiko from Trikala

Instrumental

1939 – Vasilis Tsitsanis