**Η ιστορία του ρεμπέτικου**

 Το ρεμπέτικο τραγούδι, που πλέον έχει καταχωριστεί στη συνείδηση και στην καθημερινότητα του Νεοέλληνα, ανεξαρτήτως τάξης και μόρφωσης, δεν ήταν πάντα δεδομένο ως αυτονόητη ελληνική παράδοση. Εναντίον του είχε ξεσπάσει ένας σφοδρός πόλεμος από τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας και της εξάπλωσής του, ο οποίος διήρκεσε έναν ολόκληρο αιώνα.
 Ιστορικά, οι «αψιμαχίες» ξεκίνησαν τα τέλη του 19ου αιώνα στην Αθήνα, με πρώτους πολέμιους τους ευρωπαιοτραφείς λόγιους και μουσικούς που πίστευαν ότι το μέλλον της πατρίδας μας ανήκε στη Δύση. Σε αυτούς προστέθηκαν αργότερα και οι πολιτικές και πνευματικές ηγεσίες των αντιπαρατιθέμενων ιδεολογιών στη χώρα μας.

Υπερασπιστές από την άλλη πλευρά ήταν οι ίδιοι οι δημιουργοί και οι ερμηνευτές του ρεμπέτικου, και κοντά σε αυτούς πολύ μεγάλο μέρος του ανά τον κόσμο ελληνισμού, ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξεως.

**Δύο ήταν τα βασικά επιχειρήματα εναντίον του ρεμπέτικου.**

1. Ότι ήταν κατάλοιπο της μακροχρόνιας τουρκικής σκλαβιάς, επομένως αντεθνικό και απεχθές. Αυτό ήταν το κύριο επιχείρημα ως το 1922, χρονιά της Μικρασιατικής Καταστροφής και του περιορισμού των Ελλήνων στον σημερινό μικρό γεωγραφικό τους χώρο.

2. Μετά το 1922 και την  κατακόρυφη αύξηση των τραγουδιών που σχετίζονταν με τα νέα κοινωνικά προβλήματα που δημιούργησαν η προσφυγιά, η φτώχεια και οι κοινωνικές αδικίες (ψυχοτρόπες ουσίες, φυλακίσεις, αναζήτηση καλύτερης τύχης και επιβίωσης με οποιοδήποτε μέσο), προστέθηκαν τα επιχειρήματα «περί υποκόσμου».

Επιχειρήματα ανυπόστατα, αφού αγνοούσαν παντελώς το ένδοξο παρελθόν όλων σχεδόν των εξ Ανατολής δημιουργών και ερμηνευτών, που τα επόμενα χρόνια αποδείχθηκαν οι κυριότεροι εκπρόσωποι του είδους. Συν τοις άλλοις, πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι σχεδόν όλοι οι πολέμιοι του ρεμπέτικου είχαν πρόσβαση στα μέσα διαμόρφωσης της κοινής γνώμης. Σε αυτούς προστέθηκαν μετά τον Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο και οι συνδικαλιστικοί φορείς των μουσικών.

Σε κάθε φάση αυτού του πολέμου το ρεμπέτικο απαντούσε με το μόνο όπλο που διέθετε: τη δημιουργία.

**Ο 20ός αιώνας**

 Στα τέλη του 19ου αιώνα αρκετοί μουσικοί με σπουδές σε ωδεία της Ελλάδας και της Ευρώπης παρακολουθούσαν με μελαγχολία τη μεγάλη επιτυχία και τη λαϊκή αποδοχή των εξ Ανατολής κομπανιών. Ήταν το ξεκίνημα των καφέ σαντούρ, των καφέ αμάν ή των ωδικών καφενείων στην Αθήνα, στον Πειραιά και σε άλλα αστικά κέντρα. Η επιτυχία αυτή φάνηκε να υποχωρεί στις αρχές του 20ού αιώνα, ιδιαίτερα μετά την άνοδο της αθηναϊκής επιθεώρησης που εμφανίστηκε το 1907. Στις επιθεωρήσεις αυτές πολλοί μουσικοί ευρωπαϊκής παιδείας συνέθεταν νέες μουσικές ή διασκεύαζαν διεθνείς επιτυχίες, προσαρμόζοντάς τες στις ανάγκες της παράστασης. Η μεγάλη αποδοχή των επιθεωρήσεων «φούσκωσε» τα μυαλά πολλών από τους μουσικούς αυτούς, που άρχισαν έναν πόλεμο κατά του «απεχθούς αμανέ» με μια σειρά άρθρων στην εφημερίδα «Αι Αθήναι» το 1911.

 Εδώ θα πρέπει να επισημανθούν μερικά βασικά γεγονότα που προηγήθηκαν ή λειτούργησαν παράλληλα.

 Ήδη από την εποχή του κωμειδυλλίου –που προηγήθηκε της επιθεώρησης– εξαίρετοι εκπρόσωποί του έγραψαν τραγούδια γύρω από τη ζωή και τα προβλήματα των λαϊκών τάξεων. Ομοίως, σημαντικοί λογοτέχνες συμπεριέλαβαν στα διηγήματά τους παρόμοια θέματα. Ο ίδιος ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης, «ορκισμένος εχθρός» των ανατολίτικων μελωδιών, συμπεριέλαβε στις αρχές του 20ού αιώνα, στη μουσική του για τις «Εκκλησιάζουσες» της Νέας Σκηνής του Κων/νου Χρηστομάνου, ένα «αμανετζίδικο» τραγούδι και έναν ζεϊμπέκικο χορό.

 Στο Θέατρο Σκιών, δημοφιλέστερο λαϊκό θέαμα της εποχής, ο διάσημος καραγκιοζοπαίκτης Γιάννης Μώρος εισάγει, το 1905 στον Πειραιά, τη φιγούρα του Σταύρακα, αποτυπώνοντας τους κουτσαβάκηδες, τους μάγκες ή τους μόρτες.

Στην Πόλη και στη Σμύρνη αρχίζουν, την ίδια εποχή, οι πρώτες ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών, με προτεραιότητα στα λαϊκά τραγούδια των περιοχών αυτών, τα οποία οι Μικρασιάτες Έλληνες θεωρούσαν ως τα «πρώιμα» ρεμπέτικα. Και αφού ηχογραφούνται κυριαρχούν στα μηχανήματα αναπαραγωγής –γραμμόφωνα, μουσικά κουτιά, λατέρνες– και μεταφέρονται ευκολότερα στην κυρίως Ελλάδα.

 Το 1914 ένα πολυτάλαντος καλλιτέχνης από τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη, ο Θάνος Ζάχος (ψευδώνυμο του ηθοποιού Ζαχαρία Νοταράκη), εισάγει για πρώτη φορά, στην επιθεώρηση «Σκούπα», τον τύπο του μάγκα, εισπράττοντας μεγάλη αποδοχή και επιτυχία.

 Σε κατάσταση «πανικού» μπροστά στη νέα προοπτική της επικράτησης και της αποδοχής των «σκοτεινών» αυτών τύπων, του ρεμπέτη ή του μάγκα,  ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου δημοσιεύει το 1917 στην εφημερίδα «Εμπρός» διακήρυξη κατά του αμανέ, προτείνοντας, μεταξύ άλλων διώξεων, ακόμη και τη φορολόγηση του κύριου μουσικού οργάνου, που ήταν το σαντούρι.

 Η οριστική ανατροπή επισφραγίζεται το 1921 με το ανέβασμα της οπερέτας των Νίκου Χατζηαποστόλου και Ιωάννη Πρινέα «Οι Απάχηδες των Αθηνών». Εκεί η επιτυχία του παλαίμαχου Θάνου Ζάχου και του νεότερου Πέτρου Κυριακού στους αυτοσατιριζόμενους ρόλους του Καρούμπα και του Καρκαλέτσου, τύπων του ρεμπέτικου, παρέτεινε για δύο χρόνια τις παραστάσεις, πράγμα αδιανόητο για την εποχή.

**Το 1922**

Η Μικρασιατική Καταστροφή έφερε στην Ελλάδα και τους μεγάλους μουσικούς της καθ’ ημάς Ανατολής. Αμέσως σχεδόν δημιουργούνται χώροι ψυχαγωγίας στους οποίους έχουν τον πρώτο ρόλο, σε συνεργασία βέβαια με ντόπιους μουσικούς. Από το 1924 πραγματοποιείται η εγκατάσταση και στην Ελλάδα παραρτημάτων των ευρωπαϊκών εταιρειών δίσκων. Έτσι αλλάζει οριστικά το παιχνίδι υπέρ του ρεμπέτικου, αφού επικεφαλής αυτών των εταιρειών τίθενται μεγάλοι συνθέτες της Σμύρνης και της Πόλης οι οποίοι αποφασίζουν και επιλέγουν ρεπερτόριο, τραγουδιστές, μουσικούς και ορχήστρες. Ως αποτέλεσμα έχουμε την ηχογράφηση και την κυκλοφορία σε δίσκους όλων σχεδόν των πρώιμων ρεμπέτικων της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, ενώ οι δυσμενείς καταστάσεις που δημιούργησε η μεγάλη καταστροφή εμπλουτίζουν τα ρεμπέτικα με νέα θεματολογία που αντλεί το υλικό και την έμπνευσή της από τα προβλήματα του ελληνικού λαού και ιδιαίτερα της προσφυγιάς.

 Το 1931 όμως εξαπολύεται νέα επίθεση με επικεφαλής μια διακεκριμένη μουσικοκριτικό, τη Σοφία Σπανούδη, η οποία μάχεται το ρεμπέτικο με ιδιαίτερο πείσμα. Τον ίδιο χρόνο ξεκινά η λειτουργία του εργοστασίου της Columbia στον Περισσό, όπου ηχογραφήθηκαν ως το 1937, τέλος της περιόδου της ελεύθερης δημιουργίας, μεταξύ των χιλιάδων τραγουδιών και τα ωραιότερα επώνυμα ρεμπέτικα. **Η σπουδαία πεντάδα των μαέστρων διευθυντών –Παναγιώτης Τούντας, Δημήτρης Σέμσης, Κώστας Σκαρβέλης, Ιωάννης Δραγάτσης ή Ογδοντάκης, Σπύρος Περιστέρης, με εκτελεστές όπως η Ρόζα Εσκενάζυ, η Ρίτα Αμπατζή, ο Αντώνης Διαμαντίδης (Νταλγκάς), ο Κώστας Ρούκουνας κ.ά, που σημάδεψαν με τις φωνές τους αυτή την περίοδο– σε συνεργασία με τον νεαρό τότε στιχουργό και κατοπινό διευθυντή της Odeon & Parlophone Μίνωα Μάτσα άνοιξαν τον δρόμο και στους νεότερους δημιουργούς του Πειραιά και της Δραπετσώνας.**

 Μεταξύ αυτών **η ξακουστή «Τετράς του Πειραιώς», αποτελούμενη από τους Μάρκο Βαμβακάρη, Γιώργο Μπάτη, Ανέστο Δελιά και Στράτο Παγιουμτζή, γύρω από την οποία κινήθηκαν πολλοί ακόμη δημιουργοί και εκτελεστές.**

 Η θεματολογία των τραγουδιών πλαταίνει: πέρα από τη φυλακή και τα ναρκωτικά, κάνουν έντονη την παρουσία τους ο έρωτας, η γυναίκα, η θλίψη, η διαμαρτυρία για κοινωνικά δεδομένα, ενώ υποχωρεί η ευρύτατη χρήση της αργκό. Επίσης οι ορχήστρες εμπλουτίζονται με όργανα πέρα από το μπουζούκι και τον μπαγλαμά.

 Στα τέλη του 1934, με αφορμή την είδηση για την απαγόρευση του αμανέ στην Τουρκία από τον Κεμάλ Ατατούρκ,  είχε ξεκινήσει ένας διάλογος στην εφημερίδα «Αθηναϊκά Νέα» (που το 1945 μετονομάστηκε «ΤΑ ΝΕΑ») και η διαμάχη μέσω των στηλών της έδωσε το έναυσμα ώστε, έναν χρόνο μετά την επιβολή της μεταξικής δικτατορίας, να εφαρμοστεί η πρώτη προληπτική λογοκρισία με τον νέο νόμο «περί Τύπου». Έτσι, κάθε μελωδία που θυμίζει το ανατολίτικο παρελθόν του λαού μας και κάθε αντικοινωνικό ή περιθωριακό κατά τη γνώμη τους θέμα (όπως η φτώχεια, η μετανάστευση, οι φυλακές, οι ψυχοτρόπες ουσίες, ακόμη και η χιουμοριστική *Βαρβάρα*) λογοκρίνονται, απορρίπτονται και καταστρέφονται δημόσια, ενώ οι ίδιοι οι δημιουργοί, όπως ο Π. Τούντας, σέρνονται στα δικαστήρια.

 Μπροστά σε αυτή την άνιση μάχη το ρεμπέτικο «υπέστειλε τη σημαία». Αρκετοί από τους δημιουργούς δεν ηχογράφησαν ξανά. Οι πράξεις της δικτατορίας του Μεταξά είχαν – δυστυχώς και παραδόξως – σύμμαχο και το ΚΚΕ, το οποίο χαρακτήρισε και αυτό τα ρεμπέτικα ως «τραγούδια του υπόκοσμου». Το πλήγμα ήταν καίριο, αφού πέρα από τη λογοκρισία των στίχων οι συνέπειες των παρεμβάσεων στις μελωδίες ήταν ανεπανόρθωτες και δεν αποκαταστάθηκαν.

 Παρά την ήττα αυτή το ρεμπέτικο αντεπιτέθηκε με τη νέα γενιά δημιουργών, οι οποίοι, σε συνεργασία με τους παλιούς, έδωσαν μάχη παρά το ασφυκτικό κλίμα της ελεγχόμενης δημιουργίας. Επικεφαλής της νέας ομάδας ο **Βασίλης Τσιτσάνης**, ο οποίος με τις ευλογίες των δισκογραφικών εταιρειών πέτυχε ένα ακατάρριπτο ρεκόρ, ηχογραφώντας από το 1937 ως το 1940 που έκλεισε το εργοστάσιο στον Περισσό γύρω στα 100 τραγούδια.

**Κατοχή και μεταπολεμική περίοδος**

 Τα χρόνια της Κατοχής είχαν σοβαρές συνέπειες για το ρεμπέτικο, καθώς έφυγαν από τη ζωή ή αποσύρθηκαν οι περισσότεροι συνθέτες και ερμηνευτές από την Ανατολή. Η νέα μάχη άρχισε με την τεράστια επιτυχία μερικών χασικλίδικων που ηχογραφήθηκαν το 1946, μετά την επαναλειτουργία της Columbia και προτού αρχίσει να παρεμβαίνει ξανά η λογοκρισία. Μέσα στην κόλαση του Εμφυλίου οι αντιδράσεις κορυφώθηκαν, γράφηκαν άρθρα επί άρθρων και διατυπώθηκαν εκατοντάδες απόψεις, για να φτάσουμε στον Ιανουάριο του 1949 και στη δημόσια παρέμβαση του **Μάνου Χατζιδάκι** υπέρ του ρεμπέτικου, στην περίφημη ***Διάλεξή*** του. Ήταν το ξεκίνημα της «απενοχοποίησης», καθώς στο πλευρό του Χατζιδάκι **τάσσονται και οι Μίκης Θεοδωράκης, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Κούνδουρος, Φοίβος Ανωγειανάκης και Αργύρης Κουνάδης.** Οι διαμάχες πλέον έχουν περιοριστεί στα έντυπα της Αριστεράς, όπως η «Επιθεώρηση Τέχνης» και η «Αυγή», ιδίως μετά την επάνοδο του Θεοδωράκη από το Παρίσι το 1960 και τη χρησιμοποίηση οργάνων και προσώπων από τον χώρο του ρεμπέτικου (Γρηγόρης Μπιθικώτσης, Μανώλης Χιώτης, Καίτη Θύμη) στη λαϊκή εκδοχή του *Επιτάφιου*του Γιάννη Ρίτσου.

 Τη μεταπολεμική περίοδο και καθώς το ρεμπέτικο γίνεται ευρέως αποδεκτό, η θεματολογία των τραγουδιών διευρύνεται, το ποιητικό ύφος εμπλουτίζεται ενώ εφεξής ο δημιουργός είναι πάντοτε επώνυμος.

 **Τα χρόνια μετά το 1945 σημαδεύονται από την παρουσία του Μάρκου Βαμβακάρη, του Τσιτσάνη, του Απόστολου Χατζηχρήστου, του Δημήτρη Γκόγκου (Μπαγιαντέρα), του Γιάννη Παπαϊωάννου, του Γιώργου Μητσάκη, του Απόστολου Καλδάρα και άλλων συνθετών, καθώς και από τις φωνές της Μαρίκας Νίνου, της Σωτηρίας Μπέλλου, της Ιωάννας Γεωργακοπούλου, του Πρόδρομου Τσαουσάκη κ.ά.**

Στην πορεία των χρόνων όμως το ρεπερτόριο γίνεται στερεότυπο, οι μουσικές φόρμες φτωχαίνουν, ο στίχος γίνεται απλοϊκός, η δημιουργία υπακούει συχνά στον νόμο της προσφοράς και της ζήτησης, και το είδος μοιραία άρχισε να φθίνει.

**ΠΗΓΕΣ:**

*1. Π. Κουνάδης, Τα Ρεμπέτικα, εκδ. «ΤΑ ΝΕΑ»*
*2. Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος*

***Πηγή****:*[***videosmusicview.blogspot.gr***](http://videosmusicview.blogspot.gr/2011/11/blog-post_7480.html)

Το μινόρε του τεκέ χαλκιάς 1932

Τράβα ρε αλάνι ρόζα 1934