

ΘΕΡΙΝΟ ΣΕΜΙΝΑΡΙΟ ΓΙΑ ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ

«Η αστική λαϊκή μουσική κουλτούρα
και η συμβολή του μπουζουκιού και της κιθάρας σε αυτή»

ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ ΣΕΜΙΝΑΡΙΟΥ



Λαογραφικό Μουσείο
Μάνου και Αναστασίας Φαλτάιτς

ΣΚΥΡΟΣ, 19 ΕΩΣ 26
ΙΟΥΛΙΟΥ 2009

Θερινό σεμινάριο για το ρεμπέτικο

Λαογραφικό Μουσείο Μάνου και Αναστασίας Φαλτάιτς

**«Η αστική λαϊκή μουσική κουλτούρα
και η συμβολή του μπουζουκιού και της κιθάρας σε αυτή»**

ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ ΣΕΜΙΝΑΡΙΟΥ

Σκύρος, 19 έως 26 Ιουλίου 2009

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	5
Ο ρόλος του Κωνσταντίνου Φαλτάιτς στην προώθηση του ρεμπέτικου τραγουδιού και στην αποκατάσταση του μπουζουκιού - Μάνος Φαλτάιτς.	7
Η πολιτιστική ζωή της Σκύρου και το Μουσείο Μάνου Φαλτάιτς και Αναστασίας Φαλτάιτς	9
Από την Πανδούρα και το Τρίχορδον, στο μπουζούκι: Μία ιστορική εξερεύνηση της εξέλιξης των μακρυμάνικων λαουτοειδών στη λεκάνη της ανατολικής Μεσογείου, από την αρχαία εποχή μέχρι σήμερα - Νίκος Πολίτης.....	13
Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά - Μία σύντομη και «αυθαίρετη» εισαγωγή στο ρεμπέτικο - Γιώργος Μακρής	28
«Ρεμπέτικες διαδρομές» - Όλγα Σαπκίδη	39
Η ανάλυσή μου περί «ρεμπετοσύνης» - Θανάσης Βλάχος.....	40
Κατάλογος δασκάλων και συμμετεχόντων	42

Εισαγωγή

Αγαπητοί φίλοι και φίλες,

Ως οργανωτικός υπεύθυνος της διοργάνωσης του 1^{ου} Θερινού Σεμιναρίου, για το ρεμπέτικο στη Σκύρο, που πραγματοποιήθηκε από 19 έως 26 Ιουλίου 2009 με θέμα: «Η αστική λαϊκή μουσική κουλτούρα και η συμμετοχή του μπουζουκιού και της κιθάρας σε αυτή», θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους αυτούς, οι οποίοι με διαφορετικές ιδιότητες συμμετείχαν σε αυτή τη προσπάθεια. Στη δύσκολη εποχή που ζούμε, όπου η έκπτωση αξιών, η καθημερινή αλλοτρίωση και η ισοπέδωση των πάντων είναι στην ημερήσια διάταξη, υπάρχουν κάποιοι, οι οποίοι αμύνονται και με θυσίες δεν επιτρέπουν σε κανένα να αμφισβητήσει διαχρονικές αξίες και παραδόσεις.

Τι ήταν αυτό που κερδίσαμε αυτές τις μέρες, που περάσαμε όλοι μαζί στη Σκύρο; Ήταν η γνώση που αποκτήθηκε πάνω στο τρίχορδο και την λαϊκή κιθάρα; Ήταν η δεξιοτεχνία των περίφημων περασμάτων... των δασκάλων; Ήταν η θεωρητική περιδιάβαση σε ορισμένα θέματα του λαϊκού μας τραγουδιού; Ήταν και αυτά, αλλά πρωτίστως ήταν το κλίμα που δημιουργήθηκε με τις καθημερινές-νυχτερινές μουσικές μας συνομιλίες, όπου ο καθένας μας απελευθέρωνε την ψυχή του και άφηνε να απλωθεί αυτή η αύρα των μελωδιών των παλιών καλών μας φίλων, του Μάρκου, του Τσιτσάνη, του Χατζηχρίστου, του Χιώτη, του Δελιά, του... Εκείνες τις μαγικές ώρες που ο καθένας μας με τα εκφραστικά εργαλεία που διέθετε, έμπαινε στο χορό της λαϊκής μουσικής μέθεξης προσπαθώντας να επικοινωνήσει με τον άλλο.

Συγκεκριμένα, θα ήθελα να ευχαριστήσω **τους σπουδαστές του σεμιναρίου, τους φίλους τους και τους συνοδούς τους**, οι οποίοι ήταν η ψυχή του σεμιναρίου συμμετέχοντας σε όλες τις εκδηλώσεις και δίνοντας με τον παλμό τους και το ακούραστο κέφι τους το ρυθμό σε όλη τη διάρκειά του.

Τους μουσικούς εκπαιδευτές Μανόλη Πάππο και Γιάννη Παπαγιαννόπουλο, οι οποίοι εκτός από περίφημοι δάσκαλοι και δεξιοτέχνες μουσικοί που είναι, μέσα από το οπλοστάσιο της λαϊκής μας μουσικής παράδοσης αντλούν δύναμη και θάρρος, δίνοντας στη μίζερη ζωή που ζούμε ανάσες αισιοδοξίας σε όλους μας. Τους ευχόμαστε υγεία και πολλά ακόμα χρόνια προσφοράς.

Το λαϊκό μας ερμηνευτή και μουσικό Αγάθωνα Ιακωβίδη, όχι μόνο για τη συμμετοχή του στη συναυλία της 24^{ης} Ιουλίου 2009 στο θέατρο του Μουσείου «Φαλτάιτς», την καθημερινή του συμμετοχή στις παράλληλες εκδηλώσεις, συμβάλλοντας με τις τοποθετήσεις του και τις απόψεις του στον εμπλουτισμό των βασικών

παρεμβάσεων, αλλά και για τη συμμετοχή του στις μουσικές μας βραδιές, στις ταβέρνες του νησιού, παρουσιάζοντας το αυθεντικό «ύφος» και «ήθος» του λαϊκού μας τραγουδιού.

Τη **Σοφία Κουρτίδου** για τη συμμετοχή της στη συναυλία της 24^{ης} Ιουλίου 2009 και για την καθημερινή της συμμετοχή με τη λαϊκή και εκφραστική της φωνή στις καθημερινές μουσικές βραδιές.

Το **ΤΕΙ Πειραιά, Τμήμα Τουριστικών Επιχειρήσεων** και ιδιαίτερα, τον **Καθηγητή κ. Μιχάλη Κονιόρδο** για την ουσιαστική συμβολή του στην υλοποίηση του σεμιναρίου.

Τον **Μάνο** και την **Αναστασία Φαλτάιτς** για την αφιλοκερδή διάθεση όλων των χώρων και του τεχνολογικού εξοπλισμού του Μουσείου, συμβάλλοντας στην υλοποίηση του 1^{ου} σεμιναρίου και δημιουργώντας τη βάση για τη συνέχιση των θερινών σεμιναρίων για το λαϊκό μας τραγούδι στο φιλόξενο χώρο του Μουσείου.

Τον **Γιάννη Παναγιωτόπουλο**, οποίος με τις αισθητικές και τεχνικές γνώσεις του καθώς και με την ακάματη προσφορά του, συνέβαλε στην υλοποίηση του σεμιναρίου και κυρίως στην πραγματοποίηση της συναυλίας της 24^{ης} Ιουλίου του 2009 στο θέατρο του Μουσείου.

Τους βασικούς εισηγητές των παράλληλων εκδηλώσεων του σεμιναρίου **Νίκο Πολίτη, Μάνο και Αναστασία Φαλτάιτς και Όλγα Σιαπκίδου**.

Τέλος, τα μέλη του μουσικού σχήματος «Παραπεταμένοι» **Φωτεινή Καραμπαμπα, Ρένα Στρούλιου και Γιώργο Χαρατσή** που είχαν μεταμορφώσει τους εαυτούς τους σε «πασπαρτού» της εκδήλωσης, συμβάλλοντας στις λύσεις των προβλημάτων και των αδυναμιών που παρουσιάζονταν.

Με εκτίμηση

ο Οργανωτικός Υπεύθυνος

Γιώργος Μακρής

Ο ρόλος του Κωνσταντίνου Φαλτάιτς στην προώθηση του ρεμπέτικου τραγουδιού και στην αποκατάσταση του μπουζουκιού

Μάνος Φαλτάιτς

Η προκατάληψη εναντίον του μπουζουκιού τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, ήταν περίπου καθολική. Μονάχα η θέα του παρέπεμπε σε τεκέδες και καταγώγια και υπόκοσμο. Και όλα αυτά ήταν αποκρουστικά και προκαλούσαν πραγματική αποστροφή και αηδία στην πλειονότητα του λαού. Το πρώτο βήμα για την ανατροπή αυτής της τόσο έντονης προκατάληψης εναντίον αυτού του οργάνου και των τραγουδιών που παιζόταν μ' αυτό έγινε με το δημοσίευμα στο περιοδικό «Μπουκέτο» τχ. 253 Φεβρουάριος 1929 σ. 152, άρθρο του Κ. Φαλτάιτς με τίτλο «Τα τραγούδια του μπαγλαμά». Ο ερευνητής των ρεμπέτικων τραγουδιών Κώστας Βλησίδης, στο βιβλίο του «Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)», Εκδόσεις εικοστού πρώτου-Αθήνα 2004, σχολιάζει με τα εξής το κείμενο τούτο που δημοσιεύει στο βιβλίο του, βάζοντάς το στην πρώτη σειρά των άλλων κειμένων:

«...Ο Κώστας Φαλτάιτς (1891-1944) σπούδασε νομικά και υπήρξε σημαίων δημοσιογράφος, λόγιος, συγγραφέας και ερευνητής της λαογραφίας. Με το πρωτοποριακό αυτό κείμενο αποδεικνύει τα άκρως μνημονεύσιμα ανακλαστικά του στο πεδίο του ρεμπέτικου, και ιδίως της ανώνυμης δημιουργίας. Πέραν της αξίας που ενέχει η χειρονομία του Φαλτάιτς να υποδείξει το ρεμπέτικο ως έστω και υπολαϊκό κατά την πρόσληψή του πολιτιστικό μόρφωμα άξιο μελέτης, μεγάλη είναι και η προσφορά του κειμένου αυτού στη διάσωση και καταγραφή για πρώτη φορά όσο γνωρίζουμε, τόσων διστίχων, κατά θεματική μάλιστα ταξινόμηση» (Μια ακόμη προγενέστερη συμπερίληψη λιγότερων διστίχων, οφείλεται και πάλι στον ίδιο, βλ. Ακρόπολις 12-5-1915) (Κ. Βλησίδης «Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο»).

«Τα τραγούδια του μπαγλαμά», Κ. Φαλτάιτς

Κάθε λοιπόν μουσικό όργανο έχει τα τραγούδια του. Και κάθε τάξις ανθρώπων τα δικά της. Τα τραγούδια τις κιθάρας, του μαντολίνου, του πιάνου, της λύρας, της φλογέρας, λίγο πολύ τα ξέρει ο πολύς κόσμος.

Τα τραγούδια όμως του μπαγλαμά τα ξέρουν μόνο λίγοι. Και ιδίως μια τάξις ανθρώπων που περνά τον καιρό της στη φυλακή και στους λεγόμενους τεκέδες (χασιμοποτεία). Ο μπαγλαμάς είναι ένα είδος μπουζουκιού ή ακριβώς ειπείν, ένας μικρός ταμπουράς. Υπάρχουν και μικροσκοπικοί μπαγλαμάδες -μιας φούχτας- που

λέγονται μπαγλαμιά ή μπαγλαμαδάκια. Τα όργανα αυτά γίνονται συνήθως μέσα στις φυλακές από ένα μονοκόμματο ξύλο, το οποίον κοιλίνεται και στο οποίον προστίθεται ένα μακρότατο χέρι. Τι ποιήσεις όμως εις το μουσικό αυτό όργανο! Εκατοντάδες πολλές λαϊκών διστίχων, αληθινών αριστουργημάτων, ενεπνεύστησαν από τους ήχους του μπαγλαμά.

Οι παίκται του μπαγλαμά που παίζουν συγχρόνως και τραγουδούν, αυτοσχεδιάζουν πολλάκις ιδικά των τραγούδια που τα ακούουν και τα επαναλαμβάνουν άλλοι. Τα τραγούδια αυτά δημιουργούνται ως επί το πλείστον στις φυλακές και στους τεκέδες από λωποδύτας και χασισοπότας, και γι' αυτό ο πολός κόσμος τα αγνοεί. Πολύ σπάνια θα τα ακούσετε σε οικογενειακές διασκεδάσεις και σχεδόν ποτέ σε κοσμικωτέρας συγκεντρώσεις. Έτσι πολύ λίγοι τα ξέρουν. Τα τραγούδια του μπαγλαμά από απόψεως μέτρου, παρουσιάζουν αυτή την ιδιορρυθμίαν. Είναι τα πλείστα οκτασύλλαβα δίστιχα ή τετράστιχα, ενώ τα δημοτικά μας τραγούδια είναι συνήθως δεκαπεντασύλλαβα. Αλλά και οι σκοποί των έχουν δυο-τρεις σκοπούς ξεχωριστούς, είναι γοργότεροι από τους σκοπούς των περισσοτέρων των δημοτικών μας τραγουδιών.

Τα θέματα επίσης των τραγουδιών του μπαγλαμά περιγράφουν πράγματα που αφορούν την ζωή της παλικαρίας, της φυλακής, των χασισοποτειών και των άλλων καταγωγίων, και την πάλης μεταξύ λωποδυτών και χωροφυλάκων. Λόγω της ατμόσφαιρας μέσα στην οποία ενεπνεύστησαν τα τραγούδια αυτά, δεν μπορούν να έχουν άλλου είδους εμπνεύσεις και άλλου είδους θέματα. Έχω κατά καιρούς σημειώσει αρκετά τραγούδια του μπαγλαμά. Τα περισσότερα είναι άγνωστα ή σε πολύ λίγους γνωστά. Μου φαίνεται επομένως ότι η δημοσίευσης των δεν είναι άσκοπος ή περιττή. Ορίστε τα καθ' αυτό τραγούδια της φυλακής:

*Σήκω το γελακάκι μου
Να ιδείς τη μαχαιριά μου!
Για σένα μου τη δώσανε
βαθιά μες την καρδιά μου!*

Ο Στέλιος (Στελλάκης) Περπινιάδης μιλά για τον Κωνσταντίνο και Νίκο Φαλτάιτς

...Στο τμήμα διαλογής της «ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ» ήταν και ένας ανώτατος υπάλληλος και πολύ μορφωμένος άνθρωπος, ο Φαλτάιτς, που είχε και έναν αδελφό επίσης πολύ μορφωμένο, υπάλληλο της Ακαδημίας Αθηνών.

Πιο κάτω θα πω για τον Φαλτάιτς, αλλά και τώρα θα πω για τον ρόλο που έπαιξε στο να μπει το μπουζούκι στο δίσκο. Ο Φαλτάιτς είχε τρομερή αγάπη για το μπουζούκι και για τον κόσμο της μαγκιάς και του τεκέ, από καθαρά επιστημονικούς λόγους.

Αυτός και ο αδελφός του της Ακαδημίας, προσπαθούσαν από πολλά χρόνια να πείσουν τους ηγέτες της «ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ» να κάνουν ένα πείραμα βάζοντας το μπουζούκι στο δίσκο. Εκείνοι ήταν ανένδοτοι, με πρώτο και καλύτερο το σκληρό Θεμιστοκλή Λαμπρόπουλο. Πριν από το 1933 κανείς δεν τολμούσε να κάνει κάτι τέτοιο, λόγω της πολύ κακής εντύπωσης που είχε δημιουργήσει το μπουζούκι. Παρά το μεγάλο σεβασμό που του είχαν στην εταιρεία, δεν το αποφάσιζαν, αν και ήταν σύμφωνοι και ο Σαλονικιός και ο Τούντας και ο Νικολάου και ο Μισαηλίδης -όλοι οι υπεύθυνοι. Εμπόδια έφερνε ο Λαμπρόπουλος, που σαν ιδιοκτήτης, του πέρναγε πιο πολύ...

(Απόσπασμα από το βιβλίο του Μάνου Φαλτάιτς «Μάγκες», με εικονογράφηση Μ. Φαλτάιτς, επιμέλεια έκδοσης Αναστασία Φαλτάιτς και εκδότη τον Μάνο Φαλτάιτς).

Η πολιτιστική ζωή της Σκύρου και το Μουσείο Μάνου Φαλτάιτς και Αναστασίας Φαλτάιτς

Η πολιτιστική ζωή της Σκύρου επί δεκαετίες ολόκληρες, όπως είναι γνωστό, συνδέεται άμεσα με την ύπαρξη και τη δράση του Μουσείου Μάνου Φαλτάιτς και της Βιβλιοθήκης του Παλαιόπυργου γενικότερα.

Το Μουσείο ενσαρκώνει τους μύθους, τους θρύλους, την ιστορία και την παράδοση του νησιού, όπως έχουν διαμορφωθεί ανάμεσα στους αιώνες και ζουν ακόμα και τώρα εν πολλοίς στη συνείδηση και την ψυχολογία των σημερινών Σκυριανών.

Το Μουσείο όμως παράλληλα, εκτός απ' το ρόλο του σαν κιβωτός του παραδοσιακού μας πολιτισμού, είναι ένας ζωντανός, δυναμικός και πολυσύνθετος φορέας ανάπτυξης πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας που συντελείται, με σύστημα από το 1964, εποχή της ιδρύσεώς του, ως τώρα με πανελλήνια και ακόμα παγκόσμια επίδραση και ακτινοβολία.

Το Μουσείο Φαλτάιτς περιλαμβάνει τρεις λαογραφικές ιστορικές συλλογές:

1. Της Σκυριανής ιστορίας και του πολιτισμού του νησιού.
2. Της παραδοσιακής οικονομίας του Ελληνικού χώρου με 3.000 περίπου αντικείμενα και εργαλεία (πολλά απ' αυτά βρίσκονται ακόμη αποθηκευμένα περιμένοντας τη σωστή τους παρουσίαση στο κοινό).
3. Των σπάνιων εκδόσεων από τον 16^ο αιώνα και μετά, των ιστορικών εγγράφων που χρονολογούνται από τη Βυζαντινή εποχή και την εποχή της Τουρκοκρατίας, μέχρι την περίοδο της Επανάστασης του 1821 και μέχρι τα νεότερα χρόνια.

1. ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΤΗΣ ΣΚΥΡΙΑΝΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Μεγάλος αριθμός συλλογών, με αντικείμενα του Σκυριανού πολιτισμού, αλλά και του ευρύτερου Ελληνικού χώρου στεγάζονται στις αίθουσες του Μουσείου, όπως:

Κεντήματα, υφαντά, ξυλόγλυπτα, έπιπλα και σκεύη, μικρά ξυλόγλυπτα, κεραμικά και πορσελάνες από όλα τα μέρη του κόσμου, γυάλινα και οπαλίνες, κεραμικά καθημερινής χρήσης, αντικείμενα μεταλλοτεχνίας, εκκλησιαστικά σκεύη και άμφια, φορεσιές και κοσμήματα όλων των τάξεων και ηλικιών, αντικείμενα καθημερινής χρήσης και τα σκεύη των παραδοσιακών επαγγελμάτων. Η αναπαράσταση της ζωής των Σκυριανών, όλων των τάξεων, είναι δοσμένη στις ειδικές αίθουσες του μουσείου, με ιδιαίτερη έμφαση στο «Σκυριανό σπίτι», στην πιο γνήσια παραδοσιακή μορφή του, με το «σφα», τον «αποκρέββατε», τους καναπέδες, το «μπουλμέ», τα ράφια, τα γεμάτα από κάθε λογής πολύτιμα βάζα και ιδιόμορφα πολύχρωμα κεραμικά, τον «πάγκο», και τον «σταμνοστάτη», που αποτελεί μια ξυλόγλυπτη γωνιά με ράφια που σ' αυτά φωλιάζουν πήλινα σταμνιά για νερό, οι «κρυσολόγοι», τοποθετημένα πάνω σε στρώματα από ξερό μυρωδάτο θυμάρι. Σε δικό τους χώρο, στο «παράσπιτο», είναι εκτεθειμένες οι συλλογές από τα είδη της καθημερινής οικιακής χρήσης, καθώς επίσης και πολλά άλλα λαογραφικά αντικείμενα, όπως γεωργικά και κτηνοτροφικά εργαλεία κ.λπ.

2. ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Μεγάλος αριθμός από εργαλεία και σκεύη της πρωτογενούς και δευτερογενούς παραδοσιακής οικονομίας βρίσκονται στο μουσείο, συγκεντρωμένα από κάθε γωνιά της Ελληνικής γης, αποτελώντας την πλουσιότερη στο είδος της συλλογή στην Ελλάδα. Συγκεκριμένα, μέσα από τα αντικείμενα αυτά εκπροσωπείται ολόκληρο το φάσμα των παραδοσιακών επαγγελμάτων: η γεωργία, η κτηνοτροφία, η αμπελουργία και οινοποιία, η ελαιοκομία και μελισσοκομία, η παραγωγή και επεξεργασία καπνών, η επεξεργασία μαλλιού, βαμβακιού και λιναριού, η σιδηρουργία, η υποδηματοποιία, η αρτοποιία, τα σκεύη αποθήκευσης και μεταφορών, η υφαντική κ.λπ.

Πολλά από τα αντικείμενα αυτά θεωρούνται μοναδικά στο είδος τους κι άλλα πάρα πολύ σπάνια, όπως για παράδειγμα οι μονόξυλοι γιγαντιαίοι στίφτες πελεκημένοι στο χέρι για τη σύνθλιψη των σταφυλιών και του ελαιόκαρπου, η μοναδική πρέσα για τη συμπίεση των φύλλων καπνού, τα μονόξυλα χωρίς σιδερένια εξαρτήματα, αλέτρια που η καταγωγή τους ανάγεται στην εποχή του Ομήρου, οι μονόξυλοι κάδοι για το μέτρημα των καρπών πελεκημένοι σ' ένα κομμάτι κορμού μεγάλου δέντρου, τα από απόφιο σκληρό ξύλο εργαλεία για τη συμπίεση του λιναριού, τα σπανιότατα χειροκίνητα εκκοκκιστήρια μπαμπακιού, οι εκατοντάδες, στην κυριολεξία, κάδοι δια-

φόρων σχημάτων, μεγεθών και προέλευσης για το χτύπημα του βουτύρου, οι εκατοντάδες σκάφες για το ζύωμα από ένα κομμάτι ξύλο, σε διάφορα μεγέθη και σχήματα πελεκημένες με το χέρι, κι ακόμη οι αντίστοιχες μονόξυλες πελεκητές σκάφες για το πλύσιμο με ενσωματωμένη την προεξοχή για το τρίψιμο των ρούχων, τα γιγαντιαία φουσερά των σιδεράδων φτιαγμένα από ξύλο και δέρμα, οι σπανιότατες κασέλες των νομάδων της Ελλάδας φτιαγμένες από κομμάτια συναρμολογούμενων μαλακών ξύλων με εγχάρακτες παραστάσεις γεωμετρικές, που τα θέματά τους χάνονται στο βάθος του χρόνου.



Ειδική μνεία θα πρέπει να γίνει για τα γιγαντιαία κára από απόφιο ξύλο χωρίς τη χρήση ούτε ενός καρφιού, καθώς και τις ρόδες τους από ξύλο συνδεδεμένες με ξυλόκαρφα χωρίς τη χρήση όποιας σιδερένιας στεφάνης. Η καταγωγή της προέλευσής τους ανάγεται στην αρχαιότητα. Ακόμη, η άπειρη αυτή ποικιλία των εργαλείων που εξυπηρετούσαν τα διάφορα παραδοσιακά επαγγέλματα δίνει με σαφήνεια και παραστατικότητα, τον τρόπο που δρούσαν οι παραδοσιακοί μαστόροι σε ολόκληρο τον χώρο της Ελλάδας.

Η συγκέντρωση των αντικειμένων αυτών έχει γίνει από το Μάνο Φαλταίτς από το 1978, με το όραμα της δημιουργίας ενός μεγάλου οικομουσείου με Πανελλαδική και Πανευρωπαϊκή εμβέλεια και ήδη εκτίθενται σε ειδικά διαμορφωμένους χώρους

υψηλής αισθητικής. Στην κυριολεξία πρόκειται για ένα **Κέντρο Παραδοσιακών Σπουδών** για Έλληνες και ξένους ερευνητές, μοναδικό στο είδος του όχι μονάχα εξαιτίας του ίδιου του αντικειμένου του, αλλά και λόγω των δραστηριοτήτων που αναπτύσσει προβάλλοντας τις σπανιότερες αυτές συλλογές-κατάλοιπα του παραδοσιακού πολιτισμού, αλλά και αναπαριστά, με τον πιο πειστικό τρόπο, τον ουσιαδέστατο αυτόν τομέα της παραδοσιακής ζωής.

3. ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΕΓΓΡΑΦΑ

Ειδική μνεία πρέπει να γίνει για δύο σημαντικότερα και μοναδικά ντοκουμέντα που αφορούν την Ελληνική Επανάσταση και που σφράγισαν, στην κυριολεξία, την ιστορία της νεότερης Ελλάδας.

Τα κείμενα αυτά, που είναι τα μοναδικά σωζόμενα, αφορούν:

- α. *Την Προκήρυξη της Ελληνικής Επανάστασης*, όπως γράφτηκε από τους πρωτεργάτες της Φιλικής Εταιρείας, που μεταξύ τους βρίσκονταν ένα από τα πιο ξεχωριστά μέλη της οικογένειας Φαλταίτς-Φάλνταη, ο Γεώργιος Τζάνος. Τούτος, στενός συνεργάτης και εξ απορρήτων του Αλέξανδρου Υψηλάντη, φύλαξε το ντοκουμέντο αυτό και το μετέφερε μαζί του όταν κατέφυγε στη Σκύρο μετά την αποτυχία της επανάστασης στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες. Πρόκειται για ένα αριστούργημα ύφους και παλμού, που είχε σκοπό να ξεσηκώσει τους Έλληνες εναντίον των Τούρκων.
- β. *Την Αποκήρυξη της Ελληνικής Επανάστασης*, που συντάχθηκε και υπογράφηκε από τον Πατριάρχη Γρηγόριο Ε' και τους Συνοδικούς. Στην πραγματικότητα επρόκειτο για μια πράξη πολιτικής σκοπιμότητας, που είχε σαν στόχο το σταμάτημα του επαναστατικού κινήματος, γιατί ήταν, κατά την άποψή τους, ολοφάνερο ότι θα οδηγούσε στον πλήρη αφανισμό του Γένους. Το κείμενο αυτό, διατυπωμένο με οξύτητα, στάλθηκε σ' όλες τις κατά τόπους Ελληνικές κοινότητες, ώστε να αναχαιτίσει το επαναστατικό ρεύμα.

Μετά τον απαγχονισμό, όμως, του Πατριάρχη και την επικράτηση της Επανάστασης στην κυρίως Ελλάδα, το κείμενο αυτό καταστράφηκε, όπου βρισκόταν. Στη Σκύρο, όμως, από λόγους άγνωστων συγκυριών το ντοκουμέντο αυτό διασώθηκε. Έτσι είναι, σήμερα, το μοναδικό σωζόμενο, απ' ό,τι γνωρίζουμε. Στα έγγραφα της επανάστασης του 1821 και της περιόδου μετά την απελευθέρωση, περιλαμβάνονται

σπάνια ντοκουμέντα, επίσης, όπως η αλληλογραφία της τοπικής Δημογεροντίας με την Προσωρινή Διοίκηση της Ελλάδας, όπου μέσα από αυτά φαίνεται ανάγλυφη η εικόνα της Σκύρου εκείνη την εποχή.

«Από την Πανδούρα και το Τρίχορδον, στο μπουζούκι» Μία ιστορική εξερεύνηση της εξέλιξης των μακρουμάνικων λαουτοειδών στη λεκάνη της ανατολικής Μεσογείου, από την αρχαία εποχή μέχρι σήμερα

Νίκος Πολίτης

Για τη μουσική στην Αρχαία Ελλάδα δεν ξέρουμε, δυστυχώς, τόσα πράγματα όσα ξέρουμε για άλλες τέχνες. Αυτό ισχύει βέβαια περισσότερο για παραδείγματα μουσικών κομματιών, που φυσικά δεν ήταν δυνατό να διασωθούν όπως διασώθηκαν ναοί, αγάλματα, ζωγραφισμένα αγγεία. Τα σωζόμενα γραπτά μουσικά κείμενα είναι ελάχιστα και δεν είμαστε και σίγουροι ότι τα αποδίδουμε όπως αποδίδονταν τότε.



Εικόνα 1. Γυναίκα που παίζει πανδουρίδα. Πήλινο ειδώλιο από την Κύπρο. Τέλη 4^{ου} π.Χ. αιώνα.

Ακόμα και για τα όργανα, για την οργανολογία της εποχής, δεν είμαστε πλήρως ενημερωμένοι.

Τα γνωστότερα και περισσότερο διαδεδομένα έγχορδα όργανα στην Αρχαία Ελλάδα (η λύρα, η κιθάρα, η βάρβιτος) διέθεταν μία χορδή για κάθε φθόγγο, τοποθετημένες παράλληλα η μία με την άλλη και χορδισμένες κατάλληλα. Ένας άλλος τρόπος να αποδοθούν οι φθόγγοι είναι αυτός που προσφέρει το όργανο με μανίκι, μπράτσο, όπου η χορδή διαιρείται κατά το μήκος της, πιεζόμενη με το δάχτυλο επάνω σε ένα σταθερό βραχίονα που συνήθως διαθέτει κατάλληλο δακτυλοθέσιο (τάστα ή δεσμούς). Σίγουρα τα όργανα αυτά, της οικογένειας του λαούτου κατά τη σημερινή κατηγοριοποίηση, δεν ήταν τα πιο δημοφιλή στην αρχαία ελληνική μουσική, που προτιμούσε μία χορδή για κάθε φθόγγο. Δεν σημαίνει, όμως, ότι τέτοια όργανα δεν υπήρχαν. Υπάρχουν αναφορές σε μακρουμάνικα λαούτα στις γραπτές πηγές.

Η παλαιότερη, του κωμικού ποιητή Αναξύλα (μέσα 4^{ου} π. Χ. αι.) βρίσκεται στο έργο του «Λυροποιός». Ένα από τα όργανα που φέρεται να κατασκευάζει ο ήρωας του έργου ονομάζεται Τρίχορδον και εικάζουμε ότι πρόκειται για μακρυμάνικο λαουτοειδές.



Εικόνα 2

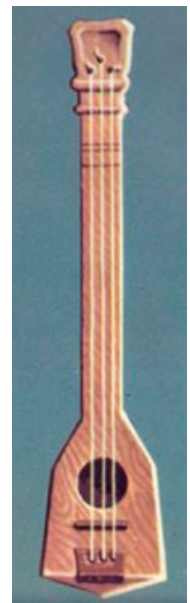
Μία άλλη πηγή, ο Πολυδεύκης (γύρω στο 200 π. Χ.) αναφέρει ότι το Τρίχορδον, όπως και εκείνος το αναφέρει, προέρχεται από τους Ασσυρίους, οι οποίοι το ονόμασαν Πανδουρίδα. Την άποψη αυτή υιοθετούν και οι περισσότεροι σημερινοί ερευνητές. Υπάρχουν επίσης αρκετές τερακότες, όπως αυτή από την Κύπρο (εικ. 1) που δείχνει γυναικεία φιγούρα να κρατάει το όργανο. Παρόμοιες απεικονίσεις έχουμε και σε μία δωδεκάδα περίπου άλλων αγαλματιδίων που βρέθηκαν σε διάφορες περιοχές του ελληνόφωνου χώρου. Το γνωστότερο κομμάτι είναι ένα μαρμάρινο ανάγλυφο του 4^{ου} π. Χ. αιώνα από τη Μαντίνεια (μάρμαρο της Μαντινείας), σήμερα στο αρχ. Μουσείο Αθηνών (εικ. 2).

Τα ευρήματα που αναφέρονται δεν δίνουν αρκετά σαφή εικόνα για την

ακριβή μορφή του οργάνου. Εδώ (εικ. 3) μία σαφέστερη παράσταση.

Η καμπύλη, αχλαδόσχημη μορφή που είναι γνωστότερη σήμερα δεν είχε, προφανώς, εφευρεθεί ακόμα και δεν είναι γνωστό με ακρίβεια πότε περίπου υιοθετήθηκε το καμπύλο σχήμα. Πάντως, η τραπεζοειδής μορφή επιβίωσε και ως την πρώιμη βυζαντινή περίοδο, όπως καταδεικνύει ένα μωσαϊκό του 6^{ου} μ. Χ. αιώνα (εικ. 4). Η πιθανή προέλευση του οργάνου από τη Μεσοποταμία ενισχύεται από τη μαρτυρία του Πολυδεύκου, δεδομένου του υψηλού βαθμού πολιτισμού της περιοχής αλλά και από την έλλειψη στοιχείων για παρόμοιο όργανο στην Κρήτη ή την Αίγυπτο.

Η παράλληλη ονομασία Τρίχορδον αποδεικνύει ότι δεν μπορεί να πρόκειται για όργανο παρεμφερές με λύρα, κιθάρα κ.λπ., αφού με μόνο τρεις χορδές θα αποδίδονταν σε αυτά μόνο τρεις φθόγγοι, εύρος πολύ στενό για μία μουσική βασισμένη σε τετράχορδα ή και



Εικόνα 3

μεγαλύτερα μελωδικά εύρη. Μόνο η τοποθέτηση τριών χορδών παράλληλα επάνω από ένα βραχίονα με δακτυλοθέσιο μπορεί να καλύψει την ανάγκη αυτή. Έτσι, συνοψίζοντας, μπορούμε να δεχτούμε ότι στην ανατολική Μεσόγειο υπήρχαν όργανα της οικογένειας των μακρυμάνικων λαουτοειδών από την αρχαία εποχή. Προχωράμε τώρα προς την ώριμη βυζαντινή περίοδο (εικ. 5) με αυτή την τοιχογραφία του 11^{ου} αιώνα. Δεξιά από την τρομπέτα και το βιολί βλέπουμε και ένα κλασικό μακρυμάνικο λαουτοειδές, τώρα πλέον με αχλαδόσχημο ηχείο. Η ονομασία Τρίχορδον φαίνεται να έχει ξεχαστεί πια, αυτή την εποχή. Αντίθετα, η ονομασία Πανδουρίς έχει διατηρηθεί,



Εικόνα 4



Εικόνα 5

μαζί με τις γλωσσολογικά συγγενείς μορφές Πανδούρα, Πάνδουρος, Φάνδουρος, Πανδούριον. Έτσι, πολύ εύκολα, με απλό αναγραμματισμό θα έρθουμε στη μορφή Ταμπούρα ή Ταμπουράς, που πλέον τη βρίσκουμε συχνότατα σε νεότερες πηγές, τόσο ελληνικές όσο και τουρκικές, περσικές, αραβικές κ.λπ. και η οποία επιζεί ως σήμερα.

Οι γνώσεις μας, όμως, σχετικά με την οργανολογία από βυζαντινές γραπτές πηγές είναι ελάχιστες και το κυριότερο, ασαφείς. Ενώ είναι σαφέστατο από την τοιχογραφία ότι έχουμε μορφές βιολιού και μακρυμάνικου λαούτου, ταμπουρά, είναι πολύ δύσκολο να ξέρουμε αν ένα όνομα που καταγράφεται σε κάποιο κείμενο της ίδιας εποχής αναφέρεται σε υπάρχον όργανο της εποχής ή απλά ο συγγραφέας, που ίσως δεν έχει ιδέα από μουσική και όργανα, επαναλαμβάνει την ονοματολογία κάποιας παλαιότερης, ίσως αρχαίας πηγής. Ενώ ο καλλιτέχνης σε μία π.χ. τοιχογραφία, απλά βλέπει και αντιγράφει την πραγματικότητα. Πάντως, επειδή τα μακρυμάνικα λαουτοειδή σαφώς υπάρχουν και είναι δημοφιλέστατα σε μεταβυζαντινές εποχές, σε όλες τις περιοχές από δυτικά Βαλκάνια μέχρι Ανατολία, Περσία και τον αραβικό κόσμο, θα πρέπει να υποθέσουμε

συνέχεια στην ύπαρξη και χρήση των οργάνων τύπου ταμπουρά από την αρχαιότητα μέχρι τις νεότερες εποχές, όπως αποδεικνύει και η τοιχογραφία που είδαμε αλλά και άλλες παρόμοιες απεικονίσεις.

Στις ελληνόφωνες περιοχές των μέσων βυζαντινών χρόνων και μέχρι τον 19^ο αιώνα, τα όργανα της οικογένειας του ταμπουρά αναφέρονται με μία πολύ μεγάλη ποικιλία ονομάτων: Πανδούρα, Θαμπούρα, Ταμπουράς, Ταμπούρι αλλά και σάζι, μπουζούκι, μπαγλαμάς, ικιτέλι, καραντουζένι και επίσης λιογκάρι/γιογκάρι, μπουλγαρί, τζιβούρι, καβόρο και άλλα. Τα μακρυμάνικα αυτά όργανα υπάρχουν και είναι δημοφιλή και στους άλλους λαούς της περιοχής, από τους νότιους σλαβόφωνους, την Αλβανία και τα υπόλοιπα Βαλκάνια, μέχρι την Ανατολία, τις αραβικές χώρες και την Περσία και ακόμα ανατολικότερα, Αφγανιστάν και Ινδία. Ονόματα όπως tambur/tanbur, saz, baglama, ikitelli και άλλα απαντώνται και σε αυτούς τους λαούς.

Για την ετυμολογία του ονόματος μπουζούκι υπάρχει πληθώρα ολόκληρη προσπαθειών ετυμολόγησης, ιδιαίτερα στην ελληνική βιβλιογραφία. Θα αναφερθώ



Εικόνα 6

μόνο στην προσέγγιση που τείνω να ασπαστώ και εγώ: την περσική ονομασία tanbur – i – bozurg, που αποδίδεται «το μεγάλο ταμπούρι». Η περσική λέξη bozurg πέρασε στην τουρκική γλώσσα με την παραφθορά buyük. Γλωσσολογικά, τα σύμφωνα y και z είναι πολύ συγγενικά και συχνά υποκαθιστούν το ένα το άλλο. Επίσης, η τουρκική γλώσσα δεν αρέσκεται σε καταλήξεις της μορφής –rg.

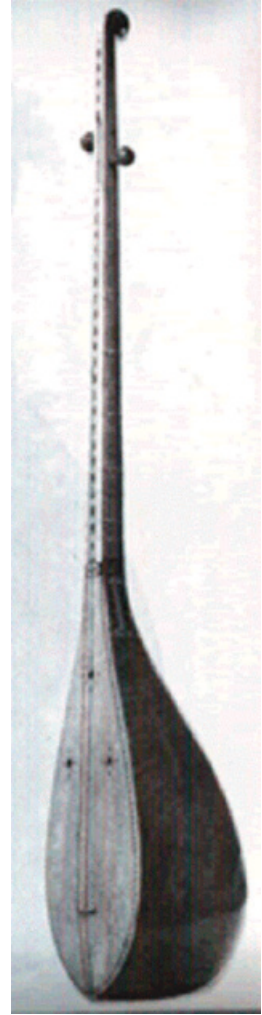
Χαρακτηριστικό για την οικογένεια των ταμπουράδων είναι η ιδιαίτερα μεγάλη ποικιλία σχημάτων και μεγεθών, αλλά και αριθμού χορδών για ένα όργανο με δεδομένη ονομασία. Στις γραπτές πηγές, ένα όργανο με την ονομασία Ταμπουράς μπορεί να είναι οτιδήποτε, από οργανάκι μεγέθους σημερινού μπαγλαμά μέχρι ένα μεγάλο Μείντάν σάζι και το ίδιο ισχύει και για το όνομα σάζι, μπουζούκι, μπαγλαμάς κ.λπ. Μπορεί να έχει μία μόνο χορδή ή επτά και περισσότερες ακόμα.

Ο λαιμός του μπορεί να έχει μήκος μόνο 20 εκατοστών περίπου, ή και περισσότερο από ένα μέτρο. Αυτές οι αοριστίες συνέχισαν να υπάρχουν και μέσα στον 20όν αιώνα και μόνο προς το τέλος του άρχισαν να δημιουργούνται κάποιου είδους ταξινομήσεις και στερεότυπα.

Από οργανολογική άποψη, κάθε προσπάθεια για δημιουργία κατηγοριών μεγέθους, σχήματος κ.λπ. στερείται αντικειμενικής αξίας, με δεδομένη την τεράστια ποικιλία παραδειγμάτων. Ακόμα και η χοντρική διάκριση μεταξύ οργάνου κατασκευασμένου με δούγκες και οργάνου σκαφτού από μονοκόμματο ξύλο δεν έχει ιδιαίτερο νόημα. Ίσως να ξεκινήσουμε προσπαθώντας να διακρίνουμε όργανα με βάση τις διαφορές στην αρματωσιά τους: Θα ξεκινήσουμε φυσικά από την απλούστερη περίπτωση, ένα όργανο με μία μόνο χορδή. Τέτοια όργανα είναι γνωστά και δημοφιλή στα κεντρικά Βαλκάνια (Σερβία, Μαυροβούνιο αλλά και Αλβανία, εικ. 6) αλλά απαντώνται και αλλού, μέχρι και την Αραβία και αφρικανικές χώρες. Χρησιμοποιούν δοξάρι και συνήθως ισοκρατούν κατά την απόδοση τραγουδιών.

Στις δύο χορδές, τώρα (εικ. 7) έχουμε το Ικιτέλι (βαλκανική ονομασία) ή Dutar/Dotar, όπως ονομάζεται στην κεντρική Ασία. Η ονομασία του βγαίνει ακριβώς από τον αριθμό των χορδών: Διπλόχορδο (iki στις μογγολικές γλώσσες ή du/do στις σανσκριτικές). Ήδη, με δύο χορδές, η δυνατότητα απόδοσης μουσικών φράσεων είναι πολύ καλύτερη από ένα όργανο με μία μόνο χορδή.

Τέλος, ερχόμαστε στα όργανα με τρεις χορδές, εννοούμε τους βασικούς φθόγγους και όχι τις ταυτοφωνίες ή οκτάβες. Το τρίχορδον των αρχαίων, η πανδουρίς, το σάζι. Το μπουζούκι, όπως από παλιά επίσης ονομαζόταν. Με τρεις χορδές πλέον, έχουμε τη δυνατότητα για απόδοση μελωδίας σε αρκετά μεγάλο εύρος και ισοκρατημάτων: συνήθως η μελωδία παίζεται οριζόντια στην πρώτη και συχνότατα και στη δεύτερη χορδή, ενώ η τρίτη χρησιμοποιείται συνήθως για αρμονική συνοδεία, σπανιότερα και για μελωδία, χρησιμοποιώντας πιο εξελιγμένες κάθετες τεχνικές. Αυτή η περίπτωση είναι η πιο διαδεδομένη, στις μέρες μας και τους τελευταίους δύο ή έστω έναν αιώνες.



Εικόνα 7

Ειδικά προς το τέλος του 19^{ου} και, με περισσότερες περιπτώσεις στον πρώιμο 20^ο αιώνα, υπάρχουν σποραδικά και μακρυμάνικα μπουζουκοειδή όργανα με τέσσερις διαφορετικά τονισμένες χορδές. Εδώ όμως θα σταματήσουμε, γιατί αν εξετάσουμε όργανα με περισσότερες από τρεις διαφορετικά τονισμένες χορδές θα περάσουμε στα όχι πλέον μακρυμάνικα «κλασικά» λαούτα, που δεν θα τα εξετάσουμε εδώ. Την πολύ πιο πρόσφατη εξέλιξη του τετράχορδου μπουζουκιού (με τέσσερις διπλές χορδές), που παρουσιάστηκε στην Ελλάδα το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, θα την εξετάσουμε αργότερα.

Στο κούρδισμα, αφού σε αυτά τα όργανα χρησιμοποιείται ολόκληρο σχεδόν το μήκος της χορδής από τον πάνω καβαλάρη μέχρι πολύ κοντά στο ηχείο, εφαρμόζεται το προφανές: κούρδισμα σε πέμπτες, τέταρτες και οκτάβα. Ένας κανόνας διαπολιτισμικός, που έχει εφαρμογή σε όλες τις μουσικές της υδρογείου. Έτσι, οι δύο υψηλότερες χορδές κουρδίζονται σε σχέση πέμπτης ή τέταρτης μεταξύ τους και η τρίτη μπορεί είτε να είναι η οκτάβα της πρώτης ή ανάλογα με την



Εικόνα 8Α



Εικόνα 8Β

τεχνική του παιξίματος και τον τρόπο κάθε συγκεκριμένου κομματιού, σχεδόν οποιαδήποτε από τις βασικές νότες ολόκληρης της σκάλας. Χρήσιμο είναι να παρατηρήσουμε εδώ ότι, σε παλαιότερες εποχές, το κούρδισμα ήταν ευέλικτο, με την πρώτη χορδή συνήθως κουρδισμένη σταθερά και τις άλλες δύο να αλλάζουν κούρδισμα συχνά, ώστε να αποδοθούν οι τονικές και αρμονικές ιδιαιτερότητες κάθε τρόπου ή κομματιού. Περισσότερες λεπτομέρειες αργότερα.

Ας εξετάσουμε τώρα το όργανο, ταμπουρά, μπουζούκι ή ό,τι όνομα του δίνεται, όπως αυτό εμφανίζεται και χρησιμοποιείται στον ελληνόφωνο χώρο της ανατολικής Μεσογείου σε νεότερες εποχές. Καθώς πλησιάζουμε και εισερχόμαστε στον

19^ο αιώνα, πληθαίνουν οι αναφορές αλλά και οι απεικονίσεις τέτοιων οργάνων, με πληθώρα διαφορετικών μορφών ή μεγεθών, σε γραπτές πηγές.

Κοινά χαρακτηριστικά είναι το σχετικά μικρό αχλαδόσχημο ηχείο που στενεύει προοδευτικά προς τη μεριά του μάλλον μακριού βραχίονα, οι τρεις διαφορετικά τονισμένες χορδές, τα ξύλινα στριφτάρια που δουλεύουν μόνο με τριβή, η χρήση πλήκτρου. Το μάνικο διαθέτει ελαστικούς δεσμούς (μπερντέδες) συνήθως από έντερο, που συχνά αλλάζουν θέση για να παρακολουθήσουν τις διαφορές από τρόπο σε τρόπο, αν ο οργανοπαίκτης διαθέτει τις κατάλληλες θεωρητικές ή και πρακτικές γνώσεις (εικ. 8 Α,Β).

Μορφή και μέγεθος των οργάνων συνεχίζουν να διαφέρουν πάρα πολύ μεταξύ τους. Η δυσκολία ταξινόμησης παραμένει και το ίδιο ισχύει και για την ονομασία, αφού σχεδόν όλα τα ονόματα που ήδη αναφέραμε πιο πριν, συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται. Συνήθως, το όργανο παίζεται από έναν μοναχικό οργανοπαίκτη που, φυσικά, συνοδεύει το τραγούδι του. Υπάρχουν όμως και αναφορές, καθώς και απεικονίσεις, περισσότερων οργάνων που παίζουν μαζί, περίπτωση όπου το «ταίριασμα» μεταξύ τους είναι απαραίτητο. Μπορούμε με σιγουριά να υποθέσουμε ότι αυτά τα μακρυμάνικα λαουτοειδή ήταν δημοφιλή τόσο στις αγροτικές, όσο και στις αστικές περιοχές συνεχώς, από τη μεταβυζαντινή περίοδο μέχρι τον 19^ο αιώνα και μετά (εικ. 9). Πολλά δημοτικά τραγούδια αναφέρονται σε αυτά, ως μέσον για συνοδεία του τραγουδιού ή για γλέντι.



Εικόνα 9

«...Λάλα καημένη ταμπουρά, πες το και συ, μπουζούκι...»
«η μια βαρεί τον ταμπουρά κι η άλλη το μπουζούκι».

Πολλοί γνωστοί αγωνιστές της Επανάστασης έπαιζαν τέτοια όργανα, ενώ άλλοι συναγωνιστές τους χόρευαν ή τραγουδούσαν. Πάρα πολλές εικόνες από ξένους περιηγητές απεικονίζουν τέτοια όργανα σε διαφορετικές περιστάσεις (εικ. 10).



Εικόνα 10

τύσωμος ταμπουράς, φερμένος μάλλον για επισκευή. Εντύπωση προκαλεί ο διαβήτης ακριβείας, για το σχεδιασμό των ηχείων του. Πρέπει επίσης να έκανε και εισαγωγές.

Αλλά υπάρχει και άλλο ενδιαφέρον σημείο. Ο Roerbye σημειώνει στο κάτω μέρος του σχεδίου: Leonidas Gailas da Athina, fabbricatore di bossuchi. Είναι βέβαιο ότι ο Roerbye δεν είχε ξαναδεί όργανα της οικογένειας του ταμπουρά. Έτσι, υποθέτουμε ότι θα ρώτησε για το όνομα αυτών των οργάνων, η δε απάντηση πρέπει να ήταν «Μπουζούκια!». Και το σημειώνει



Εικόνα 11

ιταλικά, αφού πριν επισκεφθεί την Ελλάδα, είχε μείνει για αρκετό καιρό στην Ιταλία (Ρώμη και Σικελία).

Όταν σκιτσάρισε τον Γαΐλα, ήταν μόνο 20 ημέρες που είχε φύγει από την Ιταλία, πράγμα που επιβεβαιώνεται και από τις σημειώσεις στο ημερολόγιό του, που απόκειται στην Κοπεγχάγη. Έχουμε λοιπόν μία αδιαμφισβήτητη απόδειξη για τη χρήση της ονομασίας μπουζούκι, στη συγκεκριμένη πόλη και τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Αυτό που δεν συμπεραίνεται από το σχέδιο είναι κάτι πολύ σημαντικό για την ιστορία της ελληνικής οργανολογίας: στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο της Αθήνας βρίσκεται εκτεθειμένος ένας «ταμπουράς» που ανήκε στον στρατηγό Μακρυγιάννη. Το 1994 το όργανο αυτό δόθηκε στον οργανοποιό Νίκο Φρονιμόπουλο για γενική επισκευή. Λίγα χρόνια μετά την επισκευή, ο Ν. Φρ. ανακάλυψε το σχέδιο του Roerbye. Εντυπωσιάστηκε από τις προφανείς ομοιότητες του οργάνου του Μακρυγιάννη (εικ. 12) με τα όργανα στο εργαστήριο του Γαΐλα και έλυσε αμέσως το μυστήριο της πυρογραφίας στο καπάκι του οργάνου του Μακρυγιάννη, με τα



Εικόνα 12

αρχικά Λ.Γ. μέσα σε διακοσμητική ροζέτα: Λεωνίδα Γαΐλας, φυσικά!



Εικόνα 13

Εδώ (εικ. 13, 1890) έχουμε ένα πίνακα του γνωστού ζωγράφου Νικηφόρου Λύτρα. Σχήμα και μέγεθος του οργάνου είναι πολύ κοντά στο γνωστό και σήμερα τρίχορδο μπουζούκι. Το όργανο όμως διαθέτει ξύλινα στριφτάρια τεχνολογίας αιώνων πίσω, όχι τους βιομηχανικά παραγόμενους και γνωστούς από τα ιταλικά μαντολίνα μηχανισμούς που θα δούμε σε επόμενες εικόνες. Διακρίνονται μάλλον πέντε στριφτάρια, άρα υποθέτουμε ότι καντίνι και μεσάκι έχουν διπλές χορδές, ενώ η μπουργκάνα πρέπει να αντιστοιχεί στο κάπως μεγαλύτερο στριφτάρι προς τα κάτω του μπράτσου. Επίσης, το όργανο δεν διαθέτει σιδερένια τάστα αλλά τους παραδοσιακούς μπερντέδες.

Πλησιάζουμε τώρα προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα. Πρέπει εδώ να εξετάσουμε ένα θέμα σημαντικό για την εξέλιξη του σύγχρονου μπουζουκιού. Στη γειτονική Ιταλία, στο νότο της, έχει δημιουργηθεί μία ακμάζουσα βιομηχανία παραγωγής οργάνων της οικογένειας του μακρυμάνικου λαούτου, κυρίως μαντόλες και μαντολίνα. Έχουμε πολλές πληροφορίες ότι τέτοιου είδους όργανα εξάγονται στην Ελλάδα σε όχι ευκαταφρόνητες ποσότητες, ιδιαίτερα το «ναπολιτάνικο» λεγόμενο μαντολίνο: ένα σχετικά μικρόσωμο όργανο με βαθύ ηχείο και σχετικά μικρό μπράτσο, αρματωμένο με τέσσερις διπλές συρμάτινες χορδές και κούρδισμα βιολιού (εικ. 14). Τα όργανα αυτά ήταν δημοφιλή στα Ιόνια νησιά καθώς και στη δυτική Πελοπόννησο, αλλά και στην Κρήτη καθώς και σε αρκετές αστικές περιοχές/πόλεις της Ελλάδας, όπως στην Αθήνα και τη Σμύρνη. Στην Κρήτη, το μαντολίνο χρησιμοποιήθηκε κυρίως για συνοδεία τραγουδιών της ντόπιας παράδοσης, αλλά στην υπόλοιπη Ελλάδα η χρήση του ήταν κυρίως σε οργανωμένα αστικά μουσικά σύνολα όπου καλλιεργήθηκε η δυτικότερη μουσική, με πολυφωνική χορωδία συνοδευμένη από μαντολίνα και κιθάρες. Η «μαντολινάτα».



Εικόνα 14



Εικόνα 15

Με αυτή τη δραστηριότητα δεδομένη, έχουμε αρκετά παραδείγματα όπου τέτοια εισαγόμενα μαντολίνα τροποποιήθηκαν ώστε να προσομοιάζουν σε μπουζούκι/ταμπουρά: ο οργανοποιός συνήθως κρατούσε το ηχείο και το καπάκι του, αντικαθιστώντας το μπράτσο με ένα μεγαλύτερο και χρησιμοποιώντας τρεις σειρές χορδών αντί για τέσσερις (εικ. 15, 1899). Κοινά χαρακτηριστικά τέτοιων οργάνων είναι το βαθύ ηχείο, το γωνιασμένο στο ύψος του καβαλάρη καπάκι, το σχετικά στιβαρότερο, σε σχέση με τους παραδοσιακούς ταμπουράδες μάνικο και η χρήση εισαγόμενων βιομηχανικά παραγόμενων μηχανισμών κλειδιέρας. Η κλειδιέρα χρησιμοποιούνταν ολόκληρη, χωρίς να αποκόπτεται το τέταρτο, ουσιαστικά άχρηστο κλειδί. Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο είναι ότι όλα αυτά τα όργανα διέθεταν πλέον μεταλλικά τάστα, τοποθετημένα μάλιστα σε αποστάσεις συγκερασμένης κλίμακας όπως και στα

μαντολίνα, ανά ημιτόνια. Είναι η χρονική στιγμή όπου το μπουζούκι ξεφεύγει από τις ανατολικές, τροπικές κλίμακες με κινητούς μπερντέδες και υιοθετεί τη δυτική τεχνική του ενσωματωμένου στην ταστιέρα μόνιμου τάστου.

Σύντομα οι ντόπιοι οργανοποιοί άρχισαν να αντιγράφουν τα ιταλικά μαντολίνα/μαντόλες και τα πρώτα ντόπια «υβρίδια» μαντολίνου και ταμπουρά άρχισαν να εμφανίζονται. Καθώς προχωράμε προς την αλλαγή του αιώνα, γνωρίζουμε πλέον αρκετά ονόματα Ελλήνων οργανοποιών που ασχολούνται με μακρυμάνικα λαουτοειδή, μπουζούκια πλέον. Ο γνωστότερος, όμως, κατασκευαστής σύντομα μέσα στον 20^{όν} αιώνα μεταναστεύει στην Αμερική.

Ο περίφημος Αναστάσιος Σταθόπουλος (εικ. 16, 1903) από τη Μαγούλα της Σπάρτης, μεταναστεύει αρχικά στη Σμύρνη όπου τον βρίσκουμε να κατασκευάζει και να εμπορεύεται «κάθε είδους εντόπια και ευρωπαϊκά όργανα», όπως αναφέρει σχετική διαφήμιση. Στις αρχές του αιώνα μεταναστεύει οικογενειακά στην Αμερική όπου εγκαθίσταται στη Νέα Υόρκη και, μαζί με τους γιούς του Επαμεινώνδα (μετέπειτα ιδρυτή της περίφημης αμερικάνικης *Epirhone Guitar Company*) και Ορφέα, ανοίγει μαγαζί που σύντομα καθιερώνεται και εξάγει ακόμα και στην Ελλάδα. Ο αρχιτεχνίτης του ήταν Ιταλός από τη Νάπολη και τα όργανά του διατηρούν την «παράδοση» του υβριδίου μεταξύ μαντολίνου και ταμπουρά.

Ας κάνουμε τώρα μια μικρή βόλτα στις ελληνικές πόλεις αλλά και στην ύπαιθρο, εκεί γύρω στο γύρισμα του αιώνα. Θα βρούμε μία αρκετά πλούσια συλλογή σχεδίων και φωτογραφιών όπου παίζεται μπουζούκι σε πλατείες, αγορές, εξοχές κ.λπ. (εικ. 17, 1895).

Πολλές γραπτές πηγές αναφέρουν επίσης τέτοιες δραστηριότητες. Επομένως, μία αρκετά διαδεδομένη άποψη ότι το μπουζούκι το έφεραν στην Ελλάδα οι Μικρασιάτες πρόσφυγες με την καταστροφή και την ανταλλαγή πληθυσμών το 1922, δεν ευσταθεί καθόλου. Δεν θα υποστηρίξουμε βέβαια ότι τέτοια όργανα ήταν άγνωστα στην Ανατολή, εκείνη την εποχή ή οποτεδήποτε στους προηγούμενους αιώνες, όμως ήταν πολύ δημοφιλή και στην «παλιά Ελλάδα» και δεν χρειάστηκε να «εισαχθούν» (εικ. 18). Εδώ, μία εικόνα με «Σμυρνιαότες οργανοπαίκτες» των αρχών του 20^{ού} αιώνα. Αν κρίνουμε από τα καλύμματα της κεφαλής πρόκειται για μουσουλμάνους, όχι χριστιανούς αλλά τα νυκτά όργανα είναι της οικογένειας των ταμπουράδων.

Πάντως πρέπει να επισημανθεί τούτο: τουλάχιστον αρχικά, το «υβρίδιο» μεταξύ ταμπουρά και μαντολίνου απαντά περισσότερο στο αστικό περιβάλλον, ενώ στις αγροτικές περιοχές της Ελλάδας είναι ακόμα περισσότερο δημοφιλής ο ταμπουράς των προηγούμενων αιώνων. Και πρέπει επίσης να επισημάνουμε ότι,



Εικόνα 16

ενώ το «παραδοσιακό» μπουζούκι/ταμπουράς της υπαίθρου συνήθως συνόδευε τραγούδια από το ρεπερτόριο της παλαιότερης, παραδοσιακής μουσικής, στις πόλεις το όργανο χρησιμοποιείται για όλα τα είδη μουσικής: παραδοσιακά, δυτικότερα και «εισαγόμενα» από τη Δύση, αλλά και αυτό που θα ονομάσουμε «μουρμούρικο» ή κουτσαβάκι (ή και αλλιώς), εκείνο δηλαδή το είδος μουσικής του «υποκόσμου», αν ευσταθεί ο ορισμός, που αργότερα συνέβαλε στη «γέννηση» του ρεμπέτικου, σε συνδυασμό και με το ρεπερτόριο της λεγόμενης Σμυρναϊκής Σχολής της αστικής λαϊκής μουσικής.



Εικόνα 17

Και μία τρίτη επισήμανση. Συχνά αναφέρονται, για την περίοδο των αρχών του αιώνα, μπουζούκια με τέσσερις σειρές χορδών, αντί για τρεις, που συχνά ήταν κουρδισμένα λα ρε λα ρε και με αυτά παίζονταν και πάλι όλα τα είδη της δημοφιλούς στα αστικά περιβάλλοντα μουσικής. Τέτοια όργανα αναφέρονται μέχρι και την τρίτη δεκαετία του 20^{ού} αιώνα.

Καθώς λοιπόν μπαίνουμε στον 20^{όν} αιώνα υπάρχουν πλέον στην Ελλάδα, στις μεγαλύτερες πόλεις, αρκετοί τεχνίτες και εργαστήρια που κατασκευάζουν τον τύπο μπουζουκιού που μόλις γνωρίσαμε. Τα παραδοσιακά όργανα των παλαιότερων εποχών σταδιακά περιορίζονται σε μη αστικές περιοχές όπου και γίνονται συνεχώς

σπανιότερα, μέχρι την πλήρη εξαφάνισή τους μετά τον δεύτερο Πόλεμο. Οι ντόπιοι τεχνίτες συνεχίζουν να αντιγράφουν τεχνικές και φόρμες των περισσότερο προχωρημένων συναδέλφων τους του εξωτερικού, εξετάζοντας αντίστοιχα εισαγόμενα όργανα και πειραματιζόμενοι. Στις προσπάθειές τους αυτές, βοηθούνται πλέον και από τους ίδιους τους πελάτες τους, που σταδιακά γίνονται όλο και πιο απαιτητικοί. Οι δούγες πληθαίνουν και η οπή στο καπάκι μεγαλώνει, αποβάλλοντας και την παραδοσιακή ροζέτα, σε μία συνεχή προσπάθεια για καλύτερο και λαμπερότερο ήχο. Το μέγεθος του ηχείου μεγαλώνει επίσης. Αλλά το όργανο παραμένει χαρακτηριστικό της λαϊκής κοινωνίας που το γέννησε και το εξέθρεψε, εκφράζοντας μαζί με το μπαλαμά, το τζουρά και το κιθαρόνι τα αισθήματα και τις συνήθειες των ανθρώπων αυτών.



Εικόνα 18

Ένα ακόμα θέμα που πρέπει να εξετάσουμε είναι η ανάγκη για εφαρμογή ενός ευέλικτου, όσο και ιδιόρρυθμου συστήματος διαφορετικών κουρδισμάτων. Αρχικά ακολουθώντας την ανατολική παράδοση, το μπουζούκι ήταν υποχρεωμένο να προσαρμόζεται στη μεγάλη ποικιλία τρόπων/κλιμάκων που χρησιμοποιεί η μουσική αυτή, με τέτοιο τρόπο ώστε οι δυνατότητες για κατάλληλες συνηχήσεις των χορδών να προσαρμόζονται στον τρόπο στον οποίο είναι καταγεγραμμένη η κάθε μελωδία. Για να επιτευχθεί αυτό, αλλά και για να εφαρμοστεί καλύτερα η τεχνική του αριστερού χεριού καθώς και να αναπτυχθεί η δεξιοτεχνία κατά το παίξιμο, το κούρδισμα δεν ήταν σταθερό και ο οργανοπαίκτης άλλαζε τη συχνότητα των χορδών, ανάλογα με την κλίμακα της εκάστοτε μελωδίας.

Έτσι λοιπόν έπρεπε να καθιερωθεί, στη διάρκεια των αιώνων, ένα σχετικά μεγάλο πλήθος διαφορετικών τρόπων κουρδίσματος, τα ντουζένια. Κάθε ντουζέني ήταν καταλληλότερο από άλλα για ένα συγκεκριμένο σκοπό, σε συγκεκριμένο τρόπο. Αλλά, φυσικά, η μετάβαση από ένα ντουζέني σε άλλο απαιτούσε κάποιο χρόνο. Αυτό το δεχόταν ένα μικρό και πιστό ακροατήριο, όχι όμως τόσο εύκολα και ο πελάτης μίας ταβέρνας ή άλλου χώρου διασκέδασης, όπου πρέπει να υπάρχει πρόγραμμα που να τρέχει. Συνεπώς, όσο περισσότερο καθιερώνονταν μικρότερα ή μεγαλύτερα μουσικά σύνολα και όχι πλέον μεμονωμένοι οργανοπαίκτες, από τη δεκαετία '30 και μετά, ο πλούτος αυτός με τα διαφορετικά ντουζένια σιγά σιγά ξεχάστηκε και απέμεινε το «ευρωπαϊκό» λεγόμενο κούρδισμα, ρε λα ρε, που ισχύει βέβαια και στις μέρες μας. Για λεπτομέρειες σχετικά με τα διάφορα ντουζένια δεν θα μιλήσουμε, επειδή δυστυχώς και ελάχιστες είναι οι πληροφορίες που διασώθηκαν ως τις μέρες μας και συχνότατα αντιφάσκουν μεταξύ τους.

Από τον 4^ο αιώνα π.Χ και μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα συναντάμε το μπουζούκι, ταμπουρά κ.λπ. ως ένα κατ' εξοχήν σολιστικό όργανο, από τις αριστοκρατίσες δεσποινίδες της πρώιμης αρχαιότητας να παίζουν την πανδουρίδα τους μέχρι τους λαϊκούς ανθρώπους της εργατιάς αλλά και του περιθωρίου, που στις παραγκογειτονιές του αστικού περιβάλλοντος, σε μια γωνιά της πλατείας, στη φυλακή ή στην εξοχή, στον τεκέ, εκφράζουν με το όργανο αυτό τις χαρές και τους καημούς τους. Πώς διασκέδαζαν όμως τα άλλα μέλη της κοινωνίας;

Η ανώτερη αλλά και μεγάλο τμήμα της μέσης τάξης αντιγράφουν από τη Δύση: ελαφρό μουσικό θέατρο, οπερέτα, καντάδα. Οι αγροτικές περιοχές παραμένουν στην πλούσια παράδοσή τους, με τις μουσικές και τα όργανα της κάθε περιοχής να συνοδεύουν. Η καινούργια μόδα, το Σμυρναίικο, αρέσκεται στα όργανα που έφεραν μαζί τους οι Σμυρνιοί και Πολίτες μουσικοί από τους χώρους διασκέδασης των αστικών αυτών περιοχών, μέχρι που το 1932 συμβαίνει κάτι ριζοσπαστικό. Ο Μάρκος Βαμβακάρης και η παρέα του μπαίνουν στο στούντιο και ηχογραφούν αυτό που

ΜΠΑΡ Ο ΜΑΡΚΟΣ,,
ΠΑΛΙΑ ΚΟΚΚΙΝΙΑ (ΑΣΠΡΑ ΧΩΜΑΤΑ)

Η λαϊκή ρεμπέτικη ορχήστρα που θα παίξη κάθε βράδυ στο ρομαντικό Μπαρ ο «ΜΑΡΚΟΣ»

1) Μάρκος Βαμβακάρης 2) Αντώνης Δελιάς
3) Γεώργιος Μουκτής 4) Σπύρος Παγιουμτζής

**ΕΚΕΙ ΘΑ ΕΥΡΗΤΕ
ΕΚΛΕΚΤΟΥΣ ΜΕΖΕΔΕΣ
ΜΠΥΡΑ, ΟΥΖΟ
ΚΑΙ ΓΛΥΚΑ ΔΙΑΦΟΡΑ**

ΕΝΑΡΞΙΣ ΣΗΜΕΡΟΝ ΣΑΒΒΑΤΟΝ 20 ΙΟΥΝΙΟΥ 1936

Σταθμός εμπορικός από Θεσσαλονίκη τακτοδότη του 1936

Εικόνα 19

έμελλε να γίνει η καινούργια μόδα. Δεν ήταν τόσο εύκολο, είναι γνωστές οι περιπέτειες μέχρι οι ηχογραφήσεις να βγουν στα ράφια των μαγαζιών και να αρχίσουν να σπάνε ρεκόρ πωλήσεων, αλλά το Πειραιώτικο ρεμπέτικο έχει γεννηθεί (εικ. 19).

Από εδώ και πέρα, τα πράγματα είναι λίγο πολύ γνωστά σε όλους μας: σύντομα θα εμφανιστούν και νέα ταλέντα, τα μετέπειτα μεγαθήρια του ρεμπέτικου, το Σμυρναϊκό σιγά σιγά θα εκτοπιστεί, παρά τις προσπάθειές του να προσαρμοστεί στη νέα μόδα, ο πόλεμος και η κατοχή κάποτε θα τελειώσουν και φτάνουμε στη χρυσή εποχή των «μπουζουκιών» του Φαλήρου, των Τζιτζιφιών, των μεγάλων χώρων διασκέδασης (εικ. 20).

Το σχήμα του οργάνου έχει πλέον σε μεγάλο βαθμό καθιερωθεί. Είναι χαρακτηριστική η ομοιότητα των οργάνων στη φωτογραφία. Σε γενικές γραμμές, έτσι θα προχωρήσουμε για κάποιο χρονικό διάστημα, μέχρι τη δεκαετία '50, όπου εγώ τουλάχιστον τοποθετώ το τέλος της δημιουργικής εποχής του ρεμπέτικου και τη σταδιακή είσοδο του νέου είδους, των «λαϊκών» όπως επικράτησε (κακώς) να τα λέμε.



Εικόνα 20. Το συγκρότημα του Καλαματιανού (Τζιτζιφιές 1948): Κερομούτης, Χατζηχρήστος, Μητσάκης, Παπαϊωάννου, Μανήσαλης, Περιστέρης, Αργύρης Βαμβακάρης, Μάρκος, Ποτασίδης, Ρούκουνας, άγνωστος πιανίστας και Κασιμάτης. Στο συγκρότημα αυτό έπαιζε και ο Τσιτσάνης.

Όμως, το μπουζούκι ως όργανο δεν ακολούθησε τη φθίνουσα πορεία του ρεμπέτικου και κατάφερε να παραμείνει πρωταγωνιστής της ορχήστρας για πολλά ακόμα

χρόνια. Σε αυτό το βοήθησε και η αποφασιστική κίνηση του Μανώλη Χιώτη, να δημιουργήσει την τετράχορδη και με κούρδισμα κιθάρας εκδοχή του, υλοποιώντας μία αρκετά παλαιότερη ιδέα. Η επιπλέον χορδή και το νέο κούρδισμα δίνουν στο όργανο νέες δυνατότητες τόσο για μελωδία όσο και για πλούσιες συγχορδίες. Στη δεύτερη δεκαετία του πενήντα γεννιέται το τετράχορδο.

Βέβαια, οι νέες απαιτήσεις αλλάζουν αρκετά και τη μορφή του οργάνου: το μπράτσο πρέπει να γίνει φαρδύτερο και ισχυρότερο, ώστε να δεχτεί και το τέταρτο ζευγάρι χορδών καθώς και την επιπλέον τάση που δημιουργείται. Ανάλογη ενίσχυση χρειάζεται και το ηχείο και το γωνιασμένο καράουλο αντικαθίσταται από τη δυτικότερη χορδιέρα τύπου κιθάρας. Η προσθήκη μαγνητικού πικάπ αλλάζει ριζικά την ηχητική του οργάνου που, γενικά, καλλωπίζεται και διακοσμείται έντονα.

Αλλά το τρίχορδο, ένα όνομα που χρειάστηκε να ξανακαθιερωθεί μετά από δύο χιλιετίες και περισσότερο, δεν είχε ακόμα πει την τελευταία του λέξη. Η επαναφορά στη μόδα του παλαιού ρεμπέτικου του έδωσε ακόμα μία ευκαιρία και σήμερα οι δύο «ανταγωνιστές» συνυπάρχουν ειρηνικά. Το μόνο που περιμένουμε πια είναι το πλαστικό μπουζούκι. Ελπίζω να μην το προφτάσω εγώ, τουλάχιστον.

Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά

Μία σύντομη και «αυθαίρετη» εισαγωγή στο ρεμπέτικο

Γιώργος Μακρής

Ρεμπέτικο, κατά την αρχική περίοδο της διαμόρφωσής του, ήταν η μουσική και τα τραγούδια, που παίζονταν και τραγουδιόνταν από τους ρεμπέτες. Ο όρος **ρεμπέτης** συνεπάγεται συγκεκριμένες χαρακτηριστικές ιδιότητες του ατόμου. Ο όρος εννοιολογικά περιγράφει έναν τύπο ανθρώπου με συγκεκριμένη νοοτροπία και ψυχισμό, συμπεριφορά και τρόπο ζωής.

Έχουν ισχυρισθεί ότι το ρεμπέτικο είναι ένα περιθωριακό είδος τραγουδιού για το οποίο «ενέχεται» ο κόσμος της φυλακής σαν το φυσικό περιβάλλον μέσα στο οποίο, κυρίως, άνθισε το ρεμπέτικο, αλλά αυτή η άποψη είναι εν μέρει σωστή, διότι δεν λαμβάνει υπόψη της ή συστηματικά αγνοεί τις κοινωνικο-οικονομικές και μουσικές ακόμα συνθήκες της περιόδου της εμφάνισής του. Θα μπορούσαμε να πούμε, ότι ο ρεμπέτης εκφράζει με το δικό του ιδιότυπο τρόπο πολλά και τις περισσότερες φορές αντικρουόμενα συναισθήματα: πόνο, οργή, διαμαρτυρία, αγανάκτηση, χαρά και το τραγούδι του είναι από τα νεότερα δημιουργήματα του

Ελληνικού λαού, παράλληλα με τη γέννηση του νεοελληνικού αστικού βίου (μέσα του 19^{ου} αιώνα). Κατά το Μ. Χατζιδάκι σε τρεις λέξεις μπορεί να συνοψιστεί το ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι «μεράκι», «κέφι» και «καημός»!...

Η ετυμολογία των λέξεων «ρεμπέτικα» και «ρεμπέτης» ήταν και παραμένει ένας άλυτος γρίφος για όλους αυτούς που ασχολούνται άμεσα ή έμμεσα με το είδος.

Πιθανά να προέρχεται από τις λέξεις:

- ◆ «*Rembet*», μια παλιά Τούρκικη λέξη που σημαίνει αλάνι ή περιπλανώμενος. «*rebenk*» μια Σέρβικη λέξη που σημαίνει Επαναστάτης.
- ◆ «*rab*», που σημαίνει κύριος και θεός ή *rubaa* Αραβική και Πέρσικη λέξη που σημαίνει τετράστιχο.¹
- ◆ Τα Ελληνικά ρήματα «ρέμβω» ή «ρεμβάζω» που σημαίνουν χάνομαι στις σκέψεις μου.

Η πρώτη αναφορά για τα τραγούδια της φυλακής πηγαινει πίσω στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα, στα 1850 ο Γάλλος ευγενής Arpaig με σκοπό να μελετήσει τα προβλήματα και τη διαβίωση των κρατουμένων στις Οθωνικές φυλακές, επισκέφτηκε την Ελλάδα και εν συνεχεία αναφέρθηκε στα τραγούδια που κατέγραψε στους χώρους των φυλακών. Ιδιαίτερα εντοπίζει το ρεμπέτικο στις φυλακές του Παλαμηδίου.

Ο Ανδρέας Καρκαβίτσας, ο οποίος επισκέφτηκε την Πελοπόννησο το 1890 και 1891, κατέγραψε μια σειρά τραγουδιών της φυλακής (Παλαμήδι), τα οποία παρουσίασε στο περιοδικό «Εστία» του γνωστού ποιητή Γ. Δροσίνη.

Επίσης, ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης στην αρχή του 20^{ου} αιώνα στο διήγημα που έγραφε το 1900, «Ο γείτονας με το λαγούτο», παρουσιάζει τον κύριο ήρωα του έργου να κλείνεται στο δωμάτιο του και να τραγουδά ρεμπέτικα τραγούδια «...Την νύκτα, όταν ήρχετο κάποι' ενωρίς, προ του μεσονυκτίου, συνήθως δεν είχαν ύπνον. Ήναπτε το φως, επεριπάτε, εξηπλώνετο στο κρεβάτι κι ελιανοτραγουδούσε ή τούρκικα ή ντόπια κουτσαβάκικα...»

*Βασίλω μ', κάτσε φρόνιμα,
σαν τ' άλλα τα κορίτσια...
Ρήνα μου, Κατερίνα, μη φαρμακώνεσαι,
σου δίνω το βοτάνι*

Αλλά και σε μεταγενέστερα διηγήματά του οι ήρωες του τριγυρνούν μεθυσμένοι και τραγουδούν ιδιότυπα τραγούδια, ένα είδος ρεμπέτικων της εποχής.

Η επιρροή του ρεμπέτικου

Το ρεμπέτικο είναι ένα είδος αστικού λαϊκού τραγουδιού και ο μουσικός σχηματισμός του επηρεάστηκε από μουσικές φόρμες, οι οποίες είχαν προηγηθεί και ειδικότερα από:

- α) Από τα Ελληνικά παραδοσιακά τραγούδια, προϊόντα της αγροτικής νησιωτικής ή ηπειρωτικής Ελλάδας, τα οποία άνθησαν από την ώριμη Βυζαντινή περίοδο μέχρι και την Επανάσταση του 1821.
- β) Από δημοφιλή τραγούδια της Ανατολής και ιδιαίτερα από την Τουρκία ή Αραβία, τα οποία έγιναν γνωστά στην Ελλάδα με χώρους εξόδου, αφενός τα λιμάνια της Μ. Ασίας και εισόδου τους τα Ελληνικά λιμάνια (Πειραιάς, Θεσσαλονίκη, Βόλος, Σύρος κ.λπ.) και αφετέρου τους πρόσφυγες της Μ. Ασίας μετά την καταστροφή του 1922.
- γ) Τα εκκλησιαστικά μέλη τα οποία ήσαν και είναι οι βασικοί μουσικοί συντελεστές της εκκλησιαστικής λειτουργίας.
- δ) Οι Επτανησιακές καντάδες, οι οποίες κληρονομήθηκαν στην Ελλάδα μετά την προσάρτηση στη Ελληνική επικράτεια των νησιών το 1863, αφού είχαν διαμορφώσει το μουσικό τους ύφος, μετά από τόσα χρόνια Ιταλικής επιρροής.
- ε) Την Αθηναϊκή καντάδα και την οπερέτα.²

Το 1871 δημιουργείται το Ωδείο Αθηνών³ και τον ίδιο χρόνο ανοίγουν στην Αθήνα τα πρώτα *café-santap*. Ένα είδος μικρών μουσικών καμπαρέ, όπου παιζόνταν γνωστά εκείνη την περίοδο Ευρωπαϊκά τραγούδια, κυρίως, Ιταλο-Γαλλικά. Ακριβώς αυτή την περίοδο κυριαρχεί στην Ελλάδα η **Ιταλική όπερα**. Τα Ελληνικά τραγούδια αυτής της περιόδου βασίζονται σε σημαντικό βαθμό πάνω στις Ιταλικές όπερες. Το 1873 δημιουργούνται τα πρώτα **café-santur**, τα οποία από το 1886 και μετά μετονομάστηκαν σε **café-aman**.⁴ Το 1880 στην Αθήνα οι συστηματικοί γλεντζέδες μάχονται υπερασπιζόμενοι τις μουσικές τους προτιμήσεις. Από τη μια πλευρά οι εραστές της «**Ασιατικής μούσας**» και από την άλλη οι **λάτρεις** της «**Ευρωπαϊκής**». Στα 1886 στη μουσική των *café-aman* κυριαρχούν μουσική και τραγούδια από τις περιοχές της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης. Η μουσική εκείνης της περιόδου ήταν σύνθετη και συναισθηματική. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η συμμετοχή των γυναικών καλλιτεχνών στα **café-aman** ήταν **πολύ ενεργή**. Η μουσική ατμόσφαιρα των καφέ Αμάν ήταν άκρως ανατολίτικη και το μουσικό αυτό άρωμα υποστηρίζονταν από δεξιότητες στο βιολί, λαούτο, ούτι, σαντούρι και κυρίως από τις μακρόσυρτες φωνές των τραγουδιστριών, ενώ ο χορός, κυρίως το τσιφτετέλι και ο χορός της κοιλιάς, ήταν στην ημερήσια διάταξη. Προς το τέλος της δεκαετίας (1890) έχουμε τη σταδιακή παρακμή των καφέ Αμάν. Νέα μουσικά ήθη

και προτιμήσεις παρουσιάζονται στο προσκήνιο. Είναι και η περίοδος που εμφανίζεται το θέατρο σκιών με τον πανούργο πρωταγωνιστή του, τον караγκιόζη κ.λπ. Τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα το είδος που κυριαρχεί στη μουσική ζωή είναι η οπερέτα, με θέματα που αντλούνται από τους Βαλκανικούς πολέμους, τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και άλλα πολεμικά και κοινωνικά γεγονότα που ελκύουν το ενδιαφέρον της μεγάλης λαϊκής μάζας. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, το 1922, αλλάζουν τα μουσικά ενδιαφέροντα και αρχίζει η κλασική περίοδος του ρεμπέτικου σαν παραγωγή μουσικού προϊόντος του Ελλαδικού ηπειρωτικού χώρου. Τα αρχικά όργανα που υπηρετούν το είδος είναι το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς και αργότερα η κιθάρα. Ο λαϊκός-ρεμπέτης τραγουδιστής τραγουδά, πάνω σε απλές και καθαρές μουσικές φόρμες με βαριά φωνή, ενώ το εισαγωγικό ταξιμί στα τραγούδια και τις μελωδίες προετοιμάζει την ατμόσφαιρα και το ακροατήριο αρχίζει να υποψιάζεται το... τι θα ακούσει. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή η οπερέτα κυριάρχησε μέχρι το 1928. Το 1930 έχουμε την εμφάνιση της δισκογραφίας (της κοπής δίσκων) στην Ελλάδα με τη δημιουργία του εργοστασίου της Columbia,⁵ ενώ το θέατρο δεν παίζει τον επικοινωνιακό ρόλο που είχε αρχικά, κι αυτός είναι ο λόγος που συνέβαλε στο μαρασμό της οπερέτας.

Γίνεται η πρωτοεμφάνιση της κλασικής περιόδου του ρεμπέτικου τραγουδιού μέσα σε ειδικές κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες. Η ζωή στην Ελλάδα αυτή την περίοδο προσδιορίζεται από παράγοντες όπως η εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση. Από τον διπλασιασμό της Ελληνικής επικράτειας μετά τους Βαλκανικούς πολέμους. Την ραγδαία αύξηση του πληθυσμού κατά 1,5 εκ. μετά την είσοδο στη χώρα των προσφύγων από τα ανατολικά παράλια του Αιγαίου. Όλο το μουσικό υλικό που προαναφέρθηκε δημιούργησε το υπόστρωμα πάνω στο οποίο, νομοτελειακά, ακούμπησε το νέο είδος τραγουδιού και μουσικής, δίνοντας σαν τελικό μουσικό προϊόν το ρεμπέτικο τραγούδι της κλασικής περιόδου 1922-1936. Τα ρεμπέτικα είναι πλέον τα τραγούδια των πόλεων και ιδιαίτερα των λιμανιών όπως ο Πειραιάς, η Θεσσαλονίκη, ο Βόλος, η Σύρος κ.λπ. Η ανάπτυξη του ρεμπέτικο-λαϊκού τραγουδιού στα αστικά κέντρα πραγματοποιείται αφενός διότι το δημοτικό τραγούδι ατονεί στην ύπαιθρο και η καντάδα δεν μπορεί να καλύψει τις μουσικές ανάγκες του λαού. Βέβαια, στην αρχή το ρεμπέτικο-λαϊκό τραγούδι δεν γίνεται αποδεκτό, μένει στο περιθώριο και θα λέγαμε με μια αίσθηση «εκτός νόμου».

Η σταδιακή αποδοχή του ρεμπέτικο-λαϊκού τραγουδιού, από τα ευρύτερα λαϊκά στρώματα, τους κολασμένους των προσφυγικών καταυλισμών και γενικότερα, τις κατώτερες οικονομικά τάξεις, το καταξιώνει και το μετατρέπει σε κύριο συντελεστή μουσικής έκφρασης και διασκέδασης του λαού.

Κλασική περίοδος του ρεμπέτικου: 1922-1936

Ο κυριότερος εκφραστής της κλασικής περιόδου είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης, σε μια περίοδο που στις θεματικές των τραγουδιών οι κοινωνικές αναφορές λείπουν ή στην καλύτερη περίπτωση σπανίζουν. Την ίδια περίοδο, οι Σμυρنيώτες συνθέτες αρχίζουν να συνθέτουν και αυτοί τραγούδια ρεμπέτικου ύφους, για να διατηρήσουν την ανταγωνιστικότητά τους και να επιβιώσουν μουσικά από τον κίνδυνο του νέου μουσικού ύφους. Μετά το γνωστό μινόρε του τεκέ του Γιάννη Χαλιά ή Τζάκ Γρηγορίου, που έφτασε με τη μορφή δίσκου 78 στροφών στην Ελλάδα και επηρέασε τα μουσικά λαϊκά πράγματα της εποχής και την έναρξη της δισκογραφίας του κλασικού ρεμπέτικου με τον Μάρκο, τον Στράτο, τον Μπάτη, τον Δελιά κ.ά.

Το μπουζούκι αρχίζει δειλά και σταδιακά να χάνει την παράνομη και υποβαθμισμένη μουσικά προσωπικότητά του. Σιγά-σιγά αρχίζει να γίνεται ο κύριος αξιόπιστος-λαϊκός μουσικός εκφραστής.



Περαιτέρω διαχωρισμός τραγουδιών αυτή την περίοδο⁶

1. Ανώνυμη δημιουργία, που περιλαμβάνει τα τραγούδια από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '30.
2. Τα τραγούδια της επώνυμης δημιουργίας των προσφύγων δημιουργών (που δεν ήταν απαραίτητα όλα δική τους δημιουργία), τη δεκαετία '26-'35.
3. Τα τραγούδια της πειραιώτικης παρέας και του ευρύτερου κύκλου τους, που γράφτηκαν κατά την περίοδο '33-'36.

Η Μεταξική περίοδος και η λογοκρισία: 1936-1941

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

Περαιτέρω διαχωρισμός τραγουδιών αυτή την περίοδο

Την περίοδο μετά τη λογοκρισία ('37) μέχρι τον πόλεμο του '40, όπου έχουμε πια ελεγχόμενη παραγωγή στίχου και μουσικής και συνεπώς, αρκετές αλλαγές στη διαδικασία της δημιουργίας (π.χ. τις πολλές διφωνίες, καντάδες κ.λπ., σε μια προσπάθεια δυτικοποίησης της μουσικής απ' τους ίδιους τους δημιουργούς, ως δήλωση προσαρμογής στα νέα δεδομένα).

Κατοχή και εμφύλιος πόλεμος: 1941-1949

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



Μια ιστορική φωτογραφία : Ο Γιόβαν Τσαούς (Γιάννης Επιζριδής) με το σάζι και δίπλα του ο Νίκος Μάθεσης (Τρελλάκιος), στου Καραϊσκάκη το 1937.

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

Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι μετά το άνοιγμα της Columbia, το 1946, ηχογραφήθηκε μια σειρά από χασικλίδικα τραγούδια, πολλά από τα οποία είχαν δημιουργηθεί κατά την Κατοχή. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε το ετερόκλητο κοινό που σύχναζε στα λαϊκά μαγαζιά κατά την περίοδο της Κατοχής, και οι θεματικές αυτών των τραγουδιών ήταν έμμεσα υπαγορευόμενες.

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

Από το 1950 και μετά

Τη μεταπολεμική περίοδο (περιλαμβανομένων και των τραγουδιών που γράφτηκαν στην Κατοχή και πολλά από αυτά ηχογραφήθηκαν με την Απελευθέρωση) μέχρι το '53-'54. Η περίοδος από το '55 κι ύστερα σημαδεύεται από την κυριαρχία του Καζαντζίδη και των υπόλοιπων μεγάλων φωνών (Γαβαλάς, Αγγελόπουλος, Μπιθικώτσης κ.ά.) και ουσιαστικά εκφράζει την αποδυνάμωση των δημιουργών και του ρόλου τους στην παραγωγή του τραγουδιού. Από τα τέλη του 1960 το ρεμπέτικο αναζωογονείται. Άρθρα αρχίζουν να γράφονται, ηχογραφείται η δουλειά

του Θεοδωράκη *Επιτάφιος*, σε στίχους Ρίτσου και κομπανίες αρχίζουν να ξαναηχογραφούν ρεμπέτικα. Το 1968 ο Ηλίας Πετρόπουλος γράφει και δημοσιεύει το πρώτο βιβλίο για τα «ρεμπέτικα τραγούδια».



Ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Μανώλης Χιώτης, ο Μίκης Θεοδωράκης
(1959)

Ορισμένα συμπεράσματα

Η συζήτηση της ταξινόμησης του ρεμπέτικου με βάση τη χρονολογία, το ύφος, το περιεχόμενο κ.ά., είναι ανοιχτή και δεν είναι εύκολη η εξαγωγή οριστικών συμπερασμάτων. Η συζήτηση βοηθάει στην εμβάθυνση και την περαιτέρω αποσαφήνιση στοιχείων που αφορούν την ιστοριογραφία της αστικής λαϊκής μας μουσικής.⁷ Το ρεμπέτικο στο ξεκίνημά του ήταν βασικά προϊόν του περιθωρίου. Η αυταρχική εξουσία των κυβερνήσεων των περιόδων εκείνων, σε συνδυασμό με τις συνθήκες ζωής (απέραντη φτώχεια) κατά τη διάρκεια της Ελληνικής βιομηχανικής ανάπτυξης δημιούργησαν το γόνιμο και κατάλληλο υπέδαφος πάνω στο οποίο τα μη προνομιούχα κοινωνικά τμήματα εκφράστηκαν και

προμήθευσαν το ρεμπέτικο με την πρώτη ύλη της ύπαρξής του. Το ρεμπέτικο τραγούδι ήταν πάντα το τραγούδι της κοινωνικής διαμαρτυρίας και ποτέ «πολιτικά παρακινούμενο». Η γλώσσα του βαθειά και συνεπής Ελληνική έκφρασε όλο το ετερογενές υλικό σε ένα νέο αισθητικό άκουσμα, έχοντας ταυτόχρονα αποδέκτη και όχημα μεταφοράς του τον απανταχού Ελληνισμό.

Το ρεμπέτικο διάρκεσε τόσο χρόνο όσο οι κοινωνικές και πολιτιστικές συνθήκες το τροφοδότησαν. Αυτές οι συνθήκες ήρθαν σε ένα φυσιολογικό τέλος κάτω από τις ταχύτητες, τις αλλαγές και τα νέα κοινωνικά δρώμενα του 20^{ου} αιώνα. Σε όλο τον κόσμο υπάρχουν φαινόμενα ίδια με του ρεμπέτικου. Τα μπλουζ στην Αμερική, το φλαμένκο στην Ισπανία, το τάγκο στην Αργεντινή, τα φάντος στην Πορτογαλία. Όμως, παραμένει και εξακολουθεί να μας φωτίζει. Το αποτέλεσμα είναι ότι εξακολουθούμε να το τραγουδάμε και να το παίζουμε και κυρίως να διασκεδάζουμε με αυτό. Γιατί η αποδοχή του δεν οφείλεται τόσο στους επαναστατικούς στίχους,

ούτε στην εύηχη μουσική, όσο στη βιωματική ερμηνεία του. Το λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα, ύστερα από μια μακρά πορεία με θεματικούς άξονες τη φτώχεια, την κοινωνική αδικία, τον ξεριζωμό, τις άθλιες συνθήκες εργασίας, δηλαδή τα βασικά προβλήματα που αντιμετώπιζε ο λαός στην Ελλάδα του 20^{ού} αιώνα, σήμερα ίσως βρίσκεται μπροστά σε ένα μεταίχιμιο. Συνεχίζει να εκφράζει με το δικό του βουβό τρόπο τους πόνους, τις ελπίδες και τις ανησυχίες των λαϊκά ασθενέστερων κοινωνικών ομάδων, μετά από περιόδους έντονων κοινωνικών και πολιτικών αναζητήσεων και διεκδικήσεων, μπροστά σε μια κοινωνία ρευστή και σε έναν κόσμο που φοβάται να διεκδικήσει αυτό που πραγματικά και δικαιωματικά του ανήκει.

Σημειώσεις:

1. Εκατόν τρία τετράστιχα από τα περίφημα Ρουμπαγιάτ του Ομάρ Καγιάμ βρίσκονται μέσα στο μικρό αυτό βιβλίο. Εκατόν τρία τετράστιχα που αποτελούνται από ανεξάρτητες στροφές και που η καθεμιά τους συντίθεται από τέσσερις στίχους ίσης αλλά ποικίλης προσωδίας· κάποιες φορές όλοι ομοιοκαταληκτούν, όμως συχνότερα ο τρίτος στίχος αναιρεί την ομοιοκαταληξία. Όπως συνηθίζεται με τέτοιου είδους στίχους της Ανατολής, τα Ρουμπαγιάτ ακολουθούν το ένα το άλλο, και όλα μαζί μία ρίμα αλφαβητική -παράξενη διαδοχή χαράς και πένθους.
2. Μπαρούτας Κώστας: *Η μουσική ζωή στην Αθήνα το 19ο αιώνα* (1993 εκδ. Νάκας).
3. Ο «Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος» (Ωδείο Αθηνών) ιδρύθηκε το 1871 με πρωτοβουλία φιλόμουσων της εποχής (στους οποίους πρέπει να εντάξουμε και τον τότε πρωθυπουργό Αλ. Κουμουνδούρο), Τάκης Καλογερόπουλος: *Λεξικό της Ελλ. Μουσικής*. Εκδ. Γιαλλελή 2001. Το 1926 ιδρύθηκε το «Εθνικό Ωδείο» με Διευθυντή τον Μανώλη Καλομοίρη.
4. Χατζηπανταζής Θόδωρος: *Της «Ασιάτιδος μούσης ερασταί»*, Αθήνα, 1986, Στιγμή.
5. *Ελευθεροτυπία* 2/2/2008: «Στις αίθουσές του για πάνω από μισό αιώνα γράφτηκε η Ιστορία της ελληνικής δισκογραφίας. Τη σιδερένια κεντρική πύλη του πέρασαν κορυφαίοι Έλληνες τραγουδιστές, τραγουδοποιοί, μουσικοσυνθέτες, στιχουργοί, μουσικοί παραγωγοί. Στους χώρους του παρήχθησαν πάνω από 200.000 δίσκοι όλων των ειδών της ελληνικής μουσικής». Ο λόγος για το εργοστάσιο της Columbia, που η ιστορία του ξεκινά στα τέλη της δεκαετίας του 1920. Τότε που η βρετανική δισκογραφική εταιρεία Columbia αποφασίζει να δημιουργήσει στην Ελλάδα ένα εργοστάσιο παραγωγής δίσκων. Τον Δεκέμβριο του 1930 ολοκληρώνονται οι εργασίες κατασκευής του εργοστασίου σε

έκταση 14 στρεμμάτων στη λεωφόρο Ηρακλείου 127 στη Ριζούπολη. Στις 20-12-1930 τυπώνεται και κυκλοφορεί στην αγορά ο πρώτος δίσκος. Το 1936 κατασκευάζεται η πρώτη επαγγελματική αίθουσα φωνοληψίας, το μετέπειτα Studio III. Το 1941 το εργοστάσιο της Columbia επιτάσσεται από τις γερμανικές δυνάμεις κατοχής και λειτουργεί ως συνεργείο επισκευής αρμάτων μάχης και αυτοκινήτων. Με την απελευθέρωση, η Columbia γνωρίζει μεγάλη ανάπτυξη. Παραγωγή δίσκων ελληνικής μουσικής με εξαγωγές σε όλο τον κόσμο. Η μεγάλη επιτυχία στηρίχτηκε στις εξαγωγές δίσκων και κασετών στην αραβική αγορά (κυρίως στον Λίβανο και την Αίγυπτο). Μόνο το 1977 οι εξαγωγές έφεραν συνάλλαγμα 5 εκατομμυρίων δολαρίων. Το 1983 σταματούν οι φωνοληψίες και στις 30 Απριλίου 1991 μπαίνει οριστικό λουκέτο στο εργοστάσιο. Από το 1999 το εργοστάσιο και το οικόπεδο (14 στρέμματα) ανήκουν στην εταιρεία «ΜΑΡΜΙΝ Τεχνική Κατασκευαστική Τουριστική Κτηματική Α.Ε.». Στις 21 Φεβρουαρίου 2006 το Κεντρικό Συμβούλιο Νεότερων Μνημείων κήρυξε διατηρητέο ένα από τα οκτώ κτίρια της Columbia, ανοίγοντας τον δρόμο για την κατεδάφιση των υπολοίπων επτά, μεταξύ των οποίων και το ιστορικό «Studio III». Ένα μήνα αργότερα εκδόθηκε και η σύμφωνη υπουργική απόφαση, βάσει της οποίας κηρυσσόταν διατηρητέο το κεντρικό κτίριο της δισκογραφικής εταιρείας. Τα υπόλοιπα επτά κτίρια δεν χαρακτηρίζονταν διατηρητέα γιατί σύμφωνα με την απόφαση έχουν υποστεί αλλοιώσεις σε τέτοιο βαθμό ώστε να μην πληρούν πλέον τις προϋποθέσεις που ορίζουν οι διατάξεις του νόμου 3028/02. Μια απόφαση που βρίσκει αντίθετους τους κατοίκους και τα μέλη της «Πρωτοβουλίας για τη Διάσωση και Αξιοποίηση του Εργοστασίου της Columbia». Ξεσηκώνονται και ζητούν να περάσει όλη η έκταση των 14 στρεμμάτων και τα 8 κτίρια στο υπουργείο Πολιτισμού και να γίνει Κρατικό Μουσείο Ελληνικής Δισκογραφίας. Η Επιτροπή και οι κάτοικοι προσφεύγουν



στο ΣτΕ και ζητούν να ακυρωθεί η απόφαση του υπουργείου Πολιτισμού. Το ΣτΕ κάνει δεκτή την προσφυγή των κατοίκων και με την υπ' αριθμό 3611/07 υποχρεώνει το υπουργείο Πολιτισμού να επαναφέρει το θέμα προς επανεξέταση στο Κεντρικό Συμβούλιο Νεότερων Μνημείων. Στις 7-2-2008 ο υπουργός Πολιτισμού Μιχάλης Λιάπης,

απαντώντας σε επίκαιρη ερώτηση, δηλώνει ότι θα επαναφέρει το θέμα στο ΚΑΣ. Παρόλα αυτά και ενώ έχει μεσολαβήσει μεγάλο χρονικό διάστημα από την απόφαση του ΣτΕ, το θέμα δεν έχει συζητηθεί ακόμα στο ΚΑΣ και ο υπουργός δεν έχει δεχτεί τους κατοίκους και την Επιτροπή Πρωτοβουλίας. «Στόχος της προσπάθειάς μας είναι η διάσωση της πολιτιστικής μας κληρονομιάς με τη δημιουργία Δημόσιου Μουσείου Ελληνικής Μουσικής και Δισκογραφίας. Ένας χώρος έκθεσης του παρελθόντος αλλά ζωντανός, όπου θα μπορούν να δημιουργήσουν παλιοί και νέοι καλλιτέχνες, επαγγελματίες και ερασιτέχνες. Ένας χώρος έκθεσης μουσικών αρχείων καλλιτεχνών και δημιουργών, μεγάλων ποιητών, ζωγράφων κ.λπ. Ένας χώρος έρευνας και τεκμηρίωσης. Δηλαδή ένα Κέντρο Πολιτισμού», αναφέρουν τα μέλη της Πρωτοβουλίας στην επιστολή που έστειλαν τον περασμένο Φεβρουάριο στον υπουργό Πολιτισμού.

6. Άρης Νικολαΐδης: Ρεμπέτικο φόρουμ.

7. Νίκος Πολίτης: Ρεμπέτικο φόρουμ.

- ◆ Ρίζες Παραδοσιακά-δημοτικά καθώς και παλαιά μικρασιάτικα.
- ◆ Οι απαρχές (μάγκικα-κουτσαβάκικα-μουρμούρικα) από 19^ο αιώνα έως τη δεκαετία του 1930.
- ◆ Σμυρναίικα και πολιτικά (και οι αμανέδες) με δισκογραφική παρουσία από το 19^ο αιώνα μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.
- ◆ Κυρίως ρεμπέτικα (με μπουζουκομπαλαμάδες) από τον Μάρκο και πέρα με τα τραγούδια του Μάρκου της Β περιόδου.
- ◆ Μεταγενέστερα ρεμπέτικα που στο **ξεκίνημά τους** θυμίζουν ρεμπέτικα και μετεξελίσσονται σε ένα άλλο είδος που οριοθετούμε ως λαϊκό από το 1950 μέχρι περίπου τη μεταπολίτευση.
- ◆ Νεότερα τραγούδια με λαϊκή απήχηση μακριά από το ύφος των μπουζουκομπαλαμάδων.

«Ρεμπέτικες διαδρομές»

Όλγα Σαπκίδη*

Η Όλγα Σαπκίδη παρουσίασε την ταινία της μικρού μήκους με τίτλο «Ρεμπέτικες διαδρομές». Πρόκειται για ένα δεκάλεπτο κλιπ, εν είδη trailer, του ντοκιμαντέρ διάρκειας 52 λεπτών που ετοιμάζει για το ρεμπέτικο τραγούδι. Μετά από 4 χρόνια γυρισμάτων, η ταινία βρίσκεται στο στάδιο ανεύρεσης χρηματοδότησης για την τελική επεξεργασία (post-production).

Η σκηνοθέτης θέλησε να καταγράψει μια ανεξερεύνητη και συχνά υποτιμημένη πλευρά του ρεμπέτικου, μακριά από διαφόρων λογίων ρεμπετολογίες και ρεμπετολογήματα, πέρα από τη μουσειολογία μιας υποτιθέμενης «αυθεντικής» παράδοσης και της λαϊκής αστικής μουσικής του παρελθόντος. Αφήνοντας την ιστορία στο χρονοντούλαπό της, μας προσκαλεί σε μια βόλτα στο σήμερα.

Η Όλγα Σαπκίδη αντιμετωπίζει το ρεμπέτικο τραγούδι σαν μια μουσική ζωντανή που συνεχίζει να εκφράζει και να συγκινεί, να συγκεντρώνει την παρέα και να προσκαλεί στο τραγούδι. Ενδιαφέρεται για τους μουσικούς και για τους χώρους όπου εξακολουθεί να παίζεται το ρεμπέτικο. Δεν πρόκειται, όμως, για «βεντέτες» ή «παλαίμαχους» του ρεμπέτικου τραγουδιού, για πίστες με ηλεκτρικά καλώδια και μικρόφωνα, για λουλούδια και μπουκάλια. Χωρίς κανένα εξωτισμό ή αναχρονισμό, χωρίς νοσταλγία για ένα εξιδανικευμένο παρελθόν, μακρινό ή πρόσφατο, ξεδιπλώνει καθημερινές ιστορίες όχι απαραίτητα αναγνωρίσιμων, με τους όρους της αγοράς, μουσικών, με επίκεντρο τη βιωμένη εμπειρία. Επισκέπτεται χώρους όπου η απόσταση μουσικών και ακροατών καταργείται και αποκτά σημασία ο κύκλος. Ενδιαφέρεται για το ρεμπέτικο ως μέσο έκφρασης των ανησυχιών και των ονείρων, ως στάση στον κόσμο που μας περιβάλλει και ως τρόπο ζωής μέσα στις υπάρχουσες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, εντός και εκτός των εθνικών συνόρων.

«Τέσσερα χρόνια περίμενα, σαν τον κυνηγό, με την κάμερα στο χέρι για να καταγράψω μια στιγμή μαγείας, όπου μουσικοί και κοινό γίνονται ένα, και οι νότες ηχούν το «εμείς» στο σήμερα», αναφέρει η σκηνοθέτης.

Κι εμείς με τη σειρά μας, περιμένουμε να γνωρίσουμε τα πρόσωπα, ν' ακούσουμε τις ιστορίες τους, να μεταφερθούμε στο εσωτερικό του κύκλου και να αφήσουμε τη μουσική να μας ταξιδέψει. Προσεχώς...

*Η Όλγα Σαπκίδη είναι ανθρωπολόγος. Σπούδασε και έζησε πολλά χρόνια στη Γαλλία, ενώ από το 2000 έχει επιστρέψει στην Αθήνα και έχει επικεντρώσει το ενδιαφέρον της στο εθνογραφικό ντοκιμαντέρ. Οι «Ρεμπέτικες διαδρομές» είναι το πρώτο της εγχείρημα σε ταινία μεγάλου μήκους.

Η ανάλυσή μου περί «ρεμπετοσύνης» Θανάσης Βλάχος*

Τεκές, φυλακή, προσφυγιά, ξενιτιά, φτώχεια, αρρώστεια, περιθώριο, παρανομία: το περιβάλλον στο οποίο δημιουργήθηκε και ζυμώθηκε η «ρεμπετοσύνη» -όπως μου αρέσει να αποκαλώ το ρεμπέτικο τρόπο ζωής και έκφρασης.

Πώς όμως στάθηκε δυνατό ν' αποκτήσει μια τέτοια δυναμική το φαινόμενο αυτό; Μα εδώ μέσα βρίσκονται τα θύματα μιας βαθιά πληγωμένης Ελλάδας.

Τα ιδανικά, τα δόγματα, οι φιλοσοφίες, οι σωτήρες, έχουν αποτύχει οικτρά γι' αυτούς που ζουν στη σκιά των γκρεμισμένων μαρμάρων του Παρθενώνα, με καρδιά πικραμένη από τη βεβηλωμένη Αγία Σοφία και με μάτια να καθρεφτίζουν τους καπνούς της προδομένης Σμύρνης. Ποιος δικαιούται ή ακριβέστερα έχει το θράσος να κρίνει ή να κάνει συστάσεις και παραινέσεις σε παλιούς αγωνιστές και πατριώτες, σε ανθρώπους εργατικούς και νοικοκυραίους, σε ικανώτατους εμπόρους, σε άφθαστους μουσικούς;

Είναι υποχρεωμένοι ν' αρχίσουν από την αρχή, με μόνη παρέα την κατάντια τους και το προδωμένο παρελθόν τους.

Αρχίζουν να μορφώνουν τον δικό τους κοινωνικό κώδικα, στέκοντας στο βάθος της ψυχής τους επιφυλακτικοί έως και περιφρονητικά αδιάφοροι απέναντι στην πολιτικοοικονομική πορεία που ακολουθεί το κοινωνικό κατεστημένο και η εξουσία. Αντιμετωπίζονται καχύποπτα και γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης. Δεν ψάχνουν ούτε για άγια δισκοπότηρα ούτε για να λυτρώσουν κανένα, αλλά ούτε και για να εκδικηθούν ή να καταστρέψουν κανένα.

Μερικοί αλληλοβοηθούνται και προσπαθούν να ανακάμψουν ασχολούμενοι με δραστηριότητες που είχαν παλαιότερα, άλλοι φοράνε την πανοπλία τους: μουζούκι, σουγιά, αργιλέ, κομπολόι. Ο τίτλος του μάγκα κατακτιέται, δεν απονέμεται από φεουδαρχίες και συναφείς εξουσίες.

Κι ενώ δεν τους αγγίζουν σε βάθος κυνηγητά και λογοκρισίες, ο παραμικρός υπαιτιγμός από έναν όμοιό τους για την αξιοπιστία τους μπορεί να οδηγήσει σε σύρραξη μέχρι θανάτου.

Όπως ο Ηρακλής γίνονται οι άνθρωποι για τις δύσκολες δουλειές, ή όπως οι Πλαταιείς αφαιρούν υπόγεια το χώμα από τα αναχώματα των πολιορκητών τους, νοιώθουν σαν τον φυλακισμένο Κολοκοτρώνη, εκφράζονται κυνικά σαν τον Διογένη, συναισθηματικά όπως ο Περικλής για την Ασπασία, σατυρικά όπως ο Αριστοφάνης και ψυχαγωγούνται με διονυσιακού τύπου συνάξεις.

Ο συναισθηματικός τους κόσμος και τα γεγονότα που βιώνουν, αποτυπώνονται με στιχουργικό και μουσικό ύφος που δεν νοιώθουν καν την ανάγκη για επιβεβαίωση ή επιβράβευση, είναι από μόνα τους μια ξεχωριστή κλάση. Το ρεμπέτικο

τραγούδι, πολιτισμική έκφραση της ρεμπετοσύνης, σύντηξη της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής με το πολυσυλλεκτικό σμυρναϊκό μινόρε και τα μοναχικά μουρμούρικα του πειραιώτικου περιθωρίου, άφησε την εξής κληρονομιά: ένα καταφύγιο όπου ο κάθε λογής άνθρωπος μπορεί ν' ανασάνει, να ψυχαγωγηθεί, να διδαχθεί, ν' ακουμπήσει με εμπιστοσύνη σε κάτι αληθινό.

Σε παιχνιδίσματα του μυαλού μου, αρέσκομαι να θεωρώ ότι υπάρχει, παρά τη μεγάλη διαφορά στην κλίμακα, κάτι κοινό μεταξύ, της γνωστής απάντησης του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου τελευταίου αυτοκράτορα της Αγίας Σοφίας και της Πόλης: «το να σου παραδώσω την Πόλη, ούτε στη δική μου πρόθεση είναι ούτε και σε κανενός άλλου από όσους κατοικούν σε αυτήν, γιατί είναι κοινή μας απόφαση να πεθάνουμε όλοι με τη θέλησή μας, χωρίς να υπολογίζουμε τη ζωή μας», και των στίχων του τελευταίου ρεμπέτη Μιχάλη Γενίτσαρη από την Αγία Σοφία του Πειραιά:

*«το όμορφο μπουζούκι μου, μου 'πανε να πουλήσω,
αφού το ξέρουν δεν μπορώ, χωρίς αυτό, ούτε στιγμή να ζήσω,
ρε μάγκες τί 'ναι αυτά που λέτε, το μπουζούκι δεν πουλιέται».*

*Ο Θανάσης Βλάχος γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Καστέλα στον Πειραιά. Σπούδασε μηχανικός στη Θεσσαλονίκη. Οι συχνότερες περιηγήσεις του στην Τρούμπα, το Τουρκολίμανο, την Πειραιϊκή, το Χατζηκυριάκειο, τα Καμίνια, τη Δραπετσώνα και την Κοκκινιά τον μύησαν στο ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι. Παντρεμένος με τη Σμυρναϊκής καταγωγής Πασαλιμανιώτισσα Ρίκα, αγάπησε και το Σμυρναϊκό μουσικό ιδίωμα. Ένας μικρός μπαγλαμάς αποτελεί το νέο του έρωτα...



ΟΝΟΜΑ	ΕΠΙΘΕΤΟ	ΤΗΛΕΦΩΝΑ	E-MAIL
Μανώλης	Πάππος	6947273025	manolisappos@yahoo.gr
Γιάνης	Παπαγιαννόπουλος	6937405017	ypaps@yahoo.gr
Γιώργος	Μακρής	6972335227	makres@otenet.gr
Γιάνης	Δεληγιαννάκης	6937433774	ideligia@cc.uoi.gr
Μιχαήλης	Σπυριδάκης	00352340704 00447747504132	mike_spyro@hotmail.com
Δήμητρα	Μπάθα	2651040086	dimibatha@yahoo.gr
Κων/νος	Τσόπελας	6932432048 2310328062	kostas@tsopelas.com
Ιερόθεος	Ζαχαρίας	2641074131	izachari@cc.uoi.gr
Νίκος	Πολίτης	2109333354 6944565878	nikapol@otenet.gr

Γιώργος	Χαρατσής	6938721239	
Κωνσταντίνος	Τρυφωνόπουλος	2105156831 6946272858	k.trifonopoulos@gmail.com
Μανώλης	Αυγουστής	6976799178	vagelis_skyros@yahoo.gr
Βαγγέλης	Βογιατζής	6983504274	vagelis_skyros@yahoo.gr
Χαράλαμπος	Σπαθής	6946065276	hspathis@econ.auth.gr
Όλγα	Σαπκίδου	6973416110 210-8619522	Olga.sapkidis@voila.fr
Παναγιώτης	Κατσαμπάνης	6978645278	p.katsampanis@gmail.com
Μαρία	Λουλούδη		mlouloud@uoi.gr
Σωτηρία	Κανασκούδη	6978725860	sofi-kas@yahoo.gr
Άννα	Βαρσάμου	2102233113 6978585468	
Φωτεινή	Καράμπαμπα	2106410211 6972072092	makres@otenet.gr
Ρένα	Στρούλιου	6974221306 210-6922886	

ΧΡΗΣΙΜΕΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Μουσείο Φαλτάιτς Αναστασία και Μάνος Φαλτάιτς	http://www.faltaits.gr
Ρεμπέτικο φόρουμ	http://www.rembetiko.gr
Περιοδικό «Λαϊκό Τραγούδι»	laikotra@yahoo.gr
Sealabs	http://rebetiko.sealabs.net
Rebetiko-online	http://www.rebetiko.gr

