

**Χορευτικές Αναζητήσεις στο Ρεμπέτικο.
Ανασκοπική Μελέτη**

Z. Σαρακατσιάνου¹, Δ. Κάρδαρης²

¹ 2^ο Γυμνάσιο Βούλας, ²Στρατιωτική Σχολή Ευελπίδων

Εισαγωγή

Ο χορός, η μουσική και το τραγούδι ως κοινωνικά και πολιτισμικά φαινόμενα αντανακλούν συγκεκριμένους τρόπους συμπεριφοράς, οι οποίοι ρυθμίζονται από τους κανόνες του συστήματος αξιών της κοινωνίας και εξυπηρετούν ορισμένους σκοπούς. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργείται μια πολιτιστική παράδοση που δεν είναι τίποτε άλλο παρά η σύνθεση σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή του συνόλου των λαϊκών γνώσεων των κοινωνικών πρακτικών και της ιδεολογίας κάθε κοινωνίας.¹ Αντίστοιχη διαδικασία απαντάται και στην περίπτωση του ρεμπέτικου. Με την ονομασία «ρεμπέτικο» εννοούμε ένα σύστημα πρακτικών, το οποίο αναφέρεται σε μια τριπλή ενότητα λειτουργιών μουσικής, ποίησης και χορού.² Εκείνο όμως που καθορίζει την ιδιαίτερη νοηματική χροιά του όρου δεν είναι τίποτε άλλο παρά οι κοινωνικές συνθήκες που ανακαλεί, δηλαδή οι προϋποθέσεις και οι δυνατότητες παραγωγής και διάδοσής του. Μέσα σε αυτές διαμορφώνεται η έννοια του ατόμου, το οποίο ακολουθεί ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής, αρκετά ευδιάκριτο από τον κοινωνικό του περίγυρο, ώστε να του αποδοθεί ο χαρακτηρισμός του ρεμπέτη.³ Το ρεμπέτικο, ως δημιουργία είναι συνυφασμένο με την πορεία και με τον τρόπο ενσωμάτωσης των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων μέσα στα όρια της ελληνικής πόλης στο τέλος του 19^{ου} - αρχές του 20^{ου} αιώνα.⁴

Ειδικότερα, αν και η λέξη ρεμπέτης υπάρχει από πολύ παλιά, το περιεχόμενό της δεν μπορεί να καθοριστεί με απόλυτη ακρίβεια.⁵ Μια από τις πιο πιθανές προελεύσεις του όρου σχετίζεται με την τουρκική λέξη «ρεμπέτ» που σημαίνει ο «ατίθασος», γενικά θα λέγαμε ο κοινωνικά ανυπότακτος άνθρωπος.⁶ Οι απαρχές του ανάγονται στις περιθωριακές κουλτούρες κυρίως των παρανόμων του τέλους του 19^{ου} αιώνα και καταλήγει να

αποτελέσει την πιο αυθεντική έκφραση στο καλλιτεχνικό πεδίο των ταξικών χαρακτήρων του συνόλου του αστικού υποπρολεταριάτου της χώρας μας μετά τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα.⁷ Το διάστημα αυτό, η ελληνική πρωτεύουσα και το κεντρικό λιμάνι της χώρας (Αθήνα-Πειραιάς) αποτελούν πόλο έλξης διαφόρων πληθυσμιακών στρωμάτων που αναζητούν τις προϋποθέσεις μιας καλύτερης υλικής διαβίωσης. Συγκροτημένα μεταναστευτικά ρεύματα από τα νησιά και την ηπειρωτική χώρα, ατομικές, ή οικογενειακές μετακινήσεις αναγκαστικού ή μη χαρακτήρα, προσωρινοί μετανάστες, Μικρασιάτες πρόσφυγες αργότερα, (1922 και μετά) συνθέτουν ένα ετερόμορφο ανθρώπινο δυναμικό που συνδέεται με φαινόμενα κοινωνικής περιθωριοποίησης και απόρριψης.⁸ Τα τελευταία ωστόσο χρόνια παρατηρείται, ένα συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον (ιδιαίτερα των νέων) και παρουσιάζεται μια «πολιτισμική στροφή» προς το ρεμπέτικο.

Σκοπός της εργασίας είναι η μελέτη της διαχρονικής πορείας του ρεμπέτικου έτσι ώστε να διερευνηθούν οι ενδογενείς και εξωγενείς επιδράσεις που δέχθηκε το μουσικό-χορευτικό αυτό είδος μέσα από τους κοινωνικούς μετασχηματισμούς και τις κοινωνικές διεργασίες, που έγιναν στη διαδικασία του κοινωνικού «γίγνεσθαι» και που συντέλεσαν στο να εξακολουθεί να αποτελεί ένα ζωντανό συστατικό στοιχείο της σύγχρονης κοινωνίας. Ειδικότερα, μέσα από την αναλυτική παρουσίαση της ιστορικο-κοινωνικής πορείας του ρεμπέτικου, καθώς και μέσα από τον προσδιορισμό του περιεχομένου των τριών συνιστωσών του δηλαδή το χορό, τη μουσική και το τραγούδι, στην πορεία αυτή, θα επιδιώξουμε να αναδείξουμε όχι μόνο τις μετασχηματιστικές διεργασίες αλλά και τους λόγους που οδήγησαν το μουσικοχορευτικό αυτό είδος να παραμείνει μέχρι σήμερα ζωντανό στοιχείο και σύμβολο έκφρασης και προσδιορισμού της μουσικο-χορευτικής ταυτότητας της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας.

Η συλλογή των δεδομένων έγινε με βάση την αρχειακή ιστορική έρευνα⁹ και επικεντρώθηκε σε ιστορικά και λαογραφικά βιβλία, κείμενα, επιστημονικά περιοδικά και πρακτικά συνεδρίων που αφορούσαν στο θέμα της μελέτης. Τα δεδομένα ταξινομήθηκαν με βάση ιστορικές περιόδους και ερμηνεύτηκαν με αναλυτικά εργαλεία από την ιστορικό-κοινωνική μέθοδο,¹⁰ η οποία θεωρεί τα πολιτισμικά φαινόμενα «ως κοινωνικά και ιστορικά φαινόμενα, που πραγματοποιούνται σε ορισμένο τόπο και χρόνο και προσπαθεί, αφού τα περιγράψει με τη μεγαλύτερη δυνατή λεπτομέρεια και ακρίβεια, να περιγράψει ύστερα και τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες, οι οποίες επικράτησαν κατά το χρόνο και στο χώρο της εμφανίσεώς τους».¹¹ Τα πολιτισμικά φαινόμενα με βασικό άξονα στην προκειμένη περίπτωση τη ρεμπέτικη μουσική και το χορό, θεωρούνται ως κοινωνικά και ιστορικά

γεγονότα, τα οποία περιγράφονται και ερμηνεύονται με αναφορές στο χώρο και στο χρόνο, δηλαδή από την εμφάνισή τους -τέλη 19^{ου} αιώνα- μέχρι τις μέρες μας (αρχές του 21^{ου} αιώνα).

Ιστορική-κοινωνική πορεία

Τα πρώτα φυτώρια του ρεμπέτικου -δεκαετίες πριν από την έλευση των προσφύγων- ήταν τα δεκάδες λιμάνια του Αιγαίου.¹² Σημαντικοί παράγοντες που συνέβαλαν σημαντικά στη διαμόρφωσή του ήταν το κωμειδύλιο,¹³ τα τραγούδια που έλεγαν στις ταβέρνες και τα «καφέ-αμάν» (1), της Ανατολής,¹⁴ οι «εστουδιαντίνες» (2), τα «πολιτάκια» (3), τα στιχάκια των ημερολογίων, οι αμανέδες, οι βυζαντινοί ψαλμοί,¹⁵ καθώς και η ζωή μέσα στη φυλακή.¹⁶ Μέσα σε όλα αυτά πρέπει να προστεθεί και η κοινωνικοπολιτική κατάσταση που διαμορφώθηκε στην Ελλάδα μετά τον πόλεμο του 1897 και τη Μικρασιατική καταστροφή του 1922.¹⁷ Το σμυρναϊκό ρεμπέτικο, το μετέφεραν στην Ελλάδα κυρίως οι Μικρασιάτες πρόσφυγες μετά την καταστροφή του 1922.¹⁸ Οι Μικρασιάτες δημιουργοί για να μπορέσουν να επιβιώσουν έφτιαξαν μουσικά επαγγελματικά σχήματα. Τα βασικά μουσικά όργανα που χρησιμοποιούσαν ήταν το σαντούρι και το βιολί, ενώ τα τραγούδια τους είχαν ως θεματολογία κυρίως τον πόνο, τα βάσανα της προσφυγιάς, τον τεκέ και το χασίς. Από τους πιο γνωστούς Σμυρνιούς δημιουργούς είναι οι Παπάζογλου, Σωφρονίου, Τούντας κ.ά. Το σμυρναϊκό ρεμπέτικο θα κυριαρχήσει μέχρι και το 1935. Τρία χρόνια νωρίτερα (τέλη 1932-αρχές 1933) εμφανίζεται στον Πειραιά η περίφημη «Τετράδα του Πειραιώς». Πρόκειται για την πρώτη κομπανία με μουσικά όργανα το μπουζούκι και το μπαγλαμά. Οι τέσσερις μουσικοί-τραγουδιστές που την απαρτίζουν είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Αντώνης Δελιάς, ο Μπάτης και ο Στράτος Παγιουμτζής.¹⁹ Την ίδια χρονική περίοδο ο Πειραιάς (κατ' εξοχήν στέκι των ρεμπέτηδων) στιγματίστηκε από τα έντυπα μέσα μαζικής κυκλοφορίας, ως κακόφημη και επικίνδυνη περιοχή (4).

Ο Μάρκος Βαμβακάρης είναι από τους πρώτους που ηχογράφησαν με μπουζούκι το 1932 στην εταιρεία «Columbia» και το 1934 στην εταιρεία «Odeon».²⁰ Με την εγγραφή ωστόσο των τραγουδιών σε δίσκους, αξίζει να τονίσουμε ότι επειδή η διάρκεια ενός τραγουδιού σε ένα δίσκο 78 στροφών από τη μια πλευρά ήταν μόλις τρία λεπτά, επηρεάστηκε σημαντικά η φόρμα των τραγουδιών και ακόμη περισσότερο περιόρισε στο ελάχιστο τους αυτοσχεδιασμούς και τα τραγούδια, που φτιάχνονταν σε μια στιγμή έμπνευσης και

επικοινωνίας της παρέας. Ιδιαίτερη αλλαγή παρατηρείται στον περιορισμό του «ταξιμιού» (5) ως εισαγωγικού μέρους του ρεμπέτικου.

Μεγάλο ρόλο σε αυτό έπαιξε βέβαια και ο επαγγελματισμός, που άρχισε να δημιουργείται στους μουσικούς που έπαιζαν στα κέντρα της εποχής.²¹ Με την εμφάνιση του Μάρκου Βαμβακάρη, τα «σαντουρόβιολα» και η μικρασιατική σχολή του ρεμπέτικου (Τούντας, Παπάζογλου, κ.ά.) αρχίζουν να υποχωρούν και τελικά επικρατεί το λεγόμενο «πειραιώτικο» ρεμπέτικο. Με το Μάρκο Βαμβακάρη το ρεμπέτικο διατηρεί ακόμα στη λειτουργία του τα χαρακτηριστικά της λαϊκής παραδοσιακής μουσικής. Στην πορεία του το είδος αυτό του τραγουδιού αφομοιώνει το ήθος και τα διδάγματα της Ανατολής, μέσα από μια νέα επεξεργασία με βασικό μουσικό όργανο το μπουζούκι που θα δώσει τα σημαντικότερα δείγματα αυτής της παράδοσης, τα λεγόμενα «κλασικά» στη μορφή, στο περιεχόμενο και στη λειτουργία τους.²²

Το 1940 η δικτατορία του Μεταξά θα συγκροτήσει ειδική επιτροπή ελέγχου των στίχων και της μουσικής και θα επιβάλει τη λογοκρισία των τραγουδιών (οι στίχοι στα περισσότερα τραγούδια ανέφεραν συχνά τη λέξη χασίσι και χασικλήδες). Ταυτόχρονα και με αφορμή την προκλητικότητα των στίχων ενός τραγουδιού του Παναγιώτη Τούντα (η Βαρβάρα κάθε βράδυ στη γλυφάδα ξενυχτάει) η αστυνομία μάζεψε τους δίσκους από τα μαγαζιά, ενώ σε δίκη που ακολούθησε καταδικάστηκαν όχι μόνο ο υπεύθυνος φωνογράφησης, αλλά και οι καταστηματάρχες και οι φωνογραφητές.²³ Εκείνη την εποχή, πολλοί λαϊκοί οργανοπαίχτες εξορίστηκαν ως «χασικλήδες». Καλλιτέχνες, όπως ο Παπάζογλου, ο Μπάτης, ο Δελιάς και ο Τσαούς, επέλεξαν να σταματήσουν κάθε δισκογραφική δραστηριότητα, από το να ενσωματωθούν στους νέους μηχανισμούς σύνθεσης τραγουδιών.²⁴ Στη συνέχεια, εκατοντάδες λαϊκοί οργανοπαίχτες εξορίστηκαν ως «χασικλήδες», αρκετοί από τους οποίους σκόρπισαν στην επαρχία, ενώ κάποιοι άλλοι έκαναν προσπάθεια να προσαρμοστούν στη νέα πραγματικότητα. Η συνεχώς αναπτυσσόμενη δισκογραφική βιομηχανία, αναζητώντας είδη που να έχουν χαμηλό κόστος παραγωγής και παράλληλα να μπορούν να τύχουν ευρείας αποδοχής, πριμοδοτεί και το ρεμπέτικο τραγούδι, που δεν έχει το κόστος των πολυμελών «ελαφρών» ορχηστρών. Έτσι, ο χαρακτήρας του ρεμπέτικου διαχρονικά αλλοιώθηκε και εξελίχθηκε σε αρχοντορεμπέτικο, λαϊκό, η ελαφρολαϊκό, με τη μεταφορά του στα κοσμικά κέντρα της μεγαλοαστικής τάξης και την εκμετάλλευσή του από τις δισκογραφικές εταιρίες. Το 1949 ο Μάνος Χατζιδάκις έδωσε μια ιστορικά σημαντική διάλεξη στο θέατρο Τέχνης, στρέφοντας την προσοχή του κοινού και των διανοουμένων σε αυτό το «βαρύ» λαϊκό είδος. Σε αυτό το

πλαίσιο, Μάνος Χατζιδάκις, νεαρός τότε συνθέτης, τόλμησε να δώσει μια διάλεξη για την ανάδειξη του ρεμπέτικου «ως θεμέλιου λίθου της σύγχρονης ελληνικής λαϊκής μουσικής».²⁵ Το τότε Κρατικό ραδιόφωνο όμως, άργησε να αποδεχτεί γενικά τα «λαϊκά», αποκλείοντας τα από τα προγράμματα του ως «κατώτερα» και περιθωριακά.²⁶

Από το 1950 και μετά μέσα στις αστικές συνθήκες, με τη υψηλή τεχνολογική ανάπτυξη, την εξειδίκευση και τον καταμερισμό της εργασίας αρχίζει να ανθίζει στη χώρα μας η λεγόμενη αστική λαϊκή δημιουργία. Το ρεμπέτικο έρχεται πάλι να εκφράσει τους φορείς μιας τελείως καινούριας συλλογικής συνείδησης. Μέσα από ένα αναθεωρημένο ιδεολογικό και συγκινησιακό κόσμο εκδηλώνουν μια αδιάκοπη προσπάθεια για την βελτίωση των συνθηκών της καθημερινής ζωής, διατυπώνοντας τις πρώτες κοινωνικο-πολιτικές διεκδικήσεις και διαμαρτυρίες τους.²⁷ Η εξέλιξη του ρεμπέτικου ως μουσικού είδους ξεκίνησε ουσιαστικά από το Βασίλη Τσιτσάνη, ο οποίος βλέποντας την επιρροή που ασκεί η δυτική μουσική στον Έλληνα εκείνης της εποχής (1940-1952), αντιλαμβάνεται την ανάγκη μιας προσέγγισης του ρεμπέτικου στη δυτικού τύπου τεχνοτροπία. Εξευρωπαϊάζει λοιπόν τις μουσικές του κλίμακες, αλλάζει τον τρόπο κουρδίσματος του μπουζουκιού και εισάγει έναν καινούργιο, πιο ελεύθερο, δεξιοτεχνικό τρόπο εκτέλεσης.²⁸ Εκτός από τις αλλαγές που εισήγαγε στο αρμονικό και στο μελωδικό στοιχείο της σύνθεσης, ο Τσιτσάνης προχώρησε και στον εμπλουτισμό της ορχήστρας με νέα ηχοχρώματα εντάσσοντας σε αυτήν μουσικά όργανα όπως το πιάνο και το ακορντεόν. Πρόσθεσε δηλαδή όργανα που ήρθαν να τονίσουν και να σφραγίσουν το πέρασμα σε μία συγκεκριμένη μουσική γραφή. Επιπλέον, τα λαϊκά τραγούδια απόκτησαν με τον Τσιτσάνη μία πιο σύνθετη δομή, καθώς δεν αρκούσαν μόνο στις κλασικές εισαγωγές του ρεμπέτικου, αλλά έκανε και προεισαγωγές, που τις χαρακτήριζε ως ένα είδος «προθέρμανσης» για το τραγούδι.²⁹ Ο Τσιτσάνης άλλαξε επίσης και την ποιητική δομή των τραγουδιών του, αφού για πρώτη φορά η παράδοση του ρεμπέτικου απομακρύνεται συνειδητά από τις παραδοσιακές φόρμες του δίστιχου και της ομοιοκαταληξίας. Τέλος, επισημοποιεί και γενικεύει το ρόλο του «ρεφρέν» μέσα στο τραγούδι, ενώ δεν είναι σπάνια τα σημεία όπου επιβάλλει μεικτά στιχουργικά σχήματα, που ακολουθούν τις πρωτοτυπίες και τις απρόσμενες αλλαγές της μελωδίας. Με τον Τσιτσάνη (6) το ρεμπέτικο γίνεται τέχνη και η ρήξη με την παράδοση αρχίζει να γίνεται πλέον ορατή.³⁰

Τη δεκαετία του 1960 στη χώρα μας παρατηρείται μια στροφή προς το ρεμπέτικο, καθότι κυκλοφορούν τα πρώτα βιβλία, γράφονται, αρκετά άρθρα, ενώ η ηχογράφηση του Επιταφίου του Μίκη Θεοδωράκη έδωσε τη δυνατότητα στις δισκογραφικές εταιρείες να

ηχογραφήσουν εκ νέου ρεμπέτικα τραγούδια. Συγκεκριμένα, ο 1961 ο Χριστιανόπουλος κυκλοφορεί ένα δοκίμιο για το ρεμπέτικο με τίτλο «*Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού*», Θεσσαλονίκη 1961, και το 1968 ο Πετρόπουλος κυκλοφορεί το βιβλίο του με τίτλο «*Ρεμπέτικα τραγούδια*». Το 1976, ο Δαμιανάκος με την έκδοση του βιβλίου «*Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*», θα αναλύσει διεξοδικά τα εθνοκοινωνιολογικά χαρακτηριστικά του.

Η χρονική περίοδος αυτή θα μπορούσε να ονομαστεί περίοδος της ελαφρολαϊκής δημιουργίας και περιλαμβάνει το διάστημα (1968-1980). Από το 1980 και μέχρι σήμερα (2016) ξεκινά η περίοδος της σύγχρονης λαϊκής δημιουργίας. Την περίοδο αυτή γυρίστηκε η ταινία μεγάλου μήκους του Κώστα Φέρη «*Ρεμπέτικο*», ενώ ταυτόχρονα το μουσικό αυτό είδος καταχωρίζεται ως έγκυρο μουσικό είδος σε έγκριτα διεθνή περιοδικά μουσικολογίας. Παράλληλα, τα τελευταία χρόνια παρατηρείται, ένα συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον (ιδιαίτερα των νέων) προς το ρεμπέτικο το οποίο και εκφράζεται με διάφορους τρόπους.³¹

Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι ως προς την ιστορική και κοινωνική πορεία του, το ρεμπέτικο στην εμφάνισή του αντανακλά τον κλειστό, συννεφιασμένο ουρανό των πόλεων, την αποπνιχτική ατμόσφαιρα των υπογείων και των εργοστασίων, τη μιζέρια και τη σκεβρωμένη ψυχή του σημερινού ανθρώπου. Ήταν επόμενο λοιπόν, το ρεμπέτικο τραγούδι, που γεννήθηκε κάτω από αυτές τις συνθήκες, να αποτυπώνει τη μιζέρια των μεγαλουπόλεων, τις απανωτές συμφορές αυτού του τόπου, ακόμα και το χαλάρωμα της ηθικής συνείδησης. Στη συνέχεια, η αλλαγή των ιστορικο-κοινωνικών συνθηκών επηρέασε το είδος αυτό το οποίο ανταποκρινόμενο στους μετασχηματισμούς της κοινωνίας, προσαρμοζόταν στα εκάστοτε κάθε φορά δεδομένα. Έτσι, το ρεμπέτικο «καθρεφτίζει» στη διάρκεια της πορείας του την ανάπτυξη της αστικής κοινωνίας στην Ελλάδα, μέσα από τις τοπικές κοινότητες των πιο καταπιεσμένων και κυριαρχούμενων στρωμάτων που είναι οι υποπρολετάριοι.³²

Επιπρόσθετα, διαπιστώνεται ότι το ρεμπέτικο στην ιστορικο-κοινωνική πορεία του, πέρασε από ποικίλες φάσεις και γνώρισε σημαντικές μετασχηματιστικές διαδικασίες. Για το λόγο αυτό και υπάρχουν ποικίλες απόψεις σχετικά με την ταξινόμηση του ρεμπέτικου σε ιστορικές και χρονικές περιόδους. Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας διαπιστώνεται ότι για το ρεμπέτικο και μέχρι το 1953 έχουν προταθεί δύο ταξινομήσεις.³³ Η πρώτη παρουσιάζεται από τον Λαίλιο Καρακάση,³⁴ ο οποίος και προτείνει το διαχωρισμό σε τρεις περιόδους, α) τη συμυρναϊκή (7) (1922-1932), β) την κυρίως ρεμπέτικη (1932-1940) και γ) την κλασσική εποχή (1940-1952). Για την ίδια περίοδο, ο Δαμιανάκος³⁵ προτείνει το

διαχωρισμό σε α) πρωτογενή-1922, β) κλασική (1922-1940) και γ) εργατική (1940-1953). Μεταγενέστερα, έχουν εμφανιστεί και άλλες χρονικές ταξινομήσεις. Έτσι, η Τυροβολά ³⁶ διακρίνει τις ακόλουθες επτά περιόδους για το ρεμπέτικο: α) 1850 (?) -1922, β) 1922-1932, γ) 1932-1940 (η δημιουργία του ρεμπέτικου), δ) 1940-1953, ε) 1953-1968 (λαϊκή καλλιτεχνική δημιουργία), στ) 1968-1980 (ελαφρολαϊκή δημιουργία) και ζ) 1980-σήμερα (σύγχρονη λαϊκή δημιουργία). Για την περίοδο 1900-1990, η Μπρατοπούλου,³⁷ σε συνάρτηση με το ζεϊμπέκικο, προτείνει τρεις περιόδους: α) 1900-1953, κυριαρχία της ρεμπέτικης κουλτούρας, β) 1953-1974, περίοδος εντάσεων και συγκρούσεων και γ) 1974-1990, περίοδος κοινωνικής ειρήνης και συναίνεσης.

Αν και όπως διαπιστώνεται υπάρχει ποικιλία απόψεων ως προς την ταξινόμηση των χρονικών περιόδων του ρεμπέτικου, ωστόσο, με βάση τα όσα προαναφέρθηκαν θεωρούμε ότι ένας διαχωρισμός θα μπορούσε να είναι ο ακόλουθος (Πίνακας 1): α) σμυρναϊκή (1922-1932), β) κυρίως ρεμπέτικη (1932-1940), γ) κλασική (1940-1952), δ) λαϊκής-έντεχνης λαϊκής δημιουργίας (1952-1968), ε) ελαφρολαϊκής δημιουργίας (1968-1980) και στ) σύγχρονης λαϊκής δημιουργίας (1980-σήμερα). Με βάση τον παραπάνω διαχωρισμό προτείνονται έξι περίοδοι στην ιστορικο-κοινωνική πορεία του ρεμπέτικου. Θεωρούμε ότι η ταξινόμηση αυτή είναι πιο εύχρηστη για τη μελέτη του φαινομένου καθώς αναδεικνύει την ποικιλομορφία των μετασχηματιστικών διαδικασιών που απαντώνται στο ρεμπέτικο αυτό καθαυτό σε μεγαλύτερο εύρος δίνοντας παράλληλα τη δυνατότητα για μια σε βάθος μελέτη του.

Πίνακας 1. Συγκεντρωτικός πίνακας προτεινόμενων περιόδων

Χρονική περίοδος	Περίοδος ρεμπέτικου
1922-1932	σμυρναϊκή περίοδος
1932-1940	κυρίως ρεμπέτικη περίοδος
1940-1952	κλασική περίοδος
1952-1968	περίοδος λαϊκής-έντεχνης λαϊκής δημιουργίας
1968-1980	περίοδος ελαφρο-λαϊκής δημιουργίας
1980-σήμερα	περίοδος σύγχρονης λαϊκής δημιουργίας

Η προτεινόμενη αυτή ταξινόμηση συνάδει σε μεγάλο βαθμό με αυτή που προτείνει η Τυροβολά.³⁸

Η διαφοροποίηση έγκειται στην εξαίρεση της πρώτης περιόδου καθώς στον ελλαδικό χώρο, το ρεμπέτικο δεν είχε αναπτυχθεί ως ιδιαίτερο είδος πριν από την Μικρασιατική καταστροφή.

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου ως μουσικοχορευτικού είδους

Τραγούδι

Είναι γεγονός ότι τα ρεμπέτικα τραγούδια, όσον αφορά το περιεχόμενο και την μορφή τους, υιοθετούν εκφραστικά σχήματα και αφηγηματικά μοντέλα προερχόμενα από τη λαϊκή και τη δημοτική ποίηση. Οι ρεμπέτικοι ρυθμοί, ειδικά όσον αφορά το επίπεδο του χορού, παραμένουν σε ένα πολύ μεγάλο βαθμό εντός του παραδοσιακού πλαισίου, σχεδόν σε αμετάβλητη μορφή.³⁹ Για την καταγωγή των ρεμπέτικων ρυθμών από τους αντίστοιχους του δημοτικού τραγουδιού παραθέτουμε τους εξής τρεις λόγους σύμφωνα με τα όσα παραθέτουν οι Τσάμπρας & Γράβας.⁴⁰

A) Οι ιδιωματικοί λαϊκοί και ιδίως ρεμπέτικοι ρυθμοί είναι συγκεκριμένοι και αυστηρά δεδομένοι με ελάχιστες αμφιταλαντεύσεις, αλλά και οργανικά δεμένοι με το είδος.

B) Οι πιο χαρακτηριστικοί και ειδοποιοί ρυθμοί έχουν συγκεκριμένη προέλευση από τα ανατολικά Βαλκάνια και τη Μικρά Ασία.

Γ) Το ρεμπέτικο χορεύεται, άρα συνάδει προς την τριφυή ενότητα του πρωταρχικού δρωμένου, και πάντως όχι ως λόγια ανασύνθεση των στοιχείων της.

Αξίζει να προσθέσουμε ότι εντοπίζεται κάποια μορφική σύνδεση των ρεμπέτικων τραγουδιών με τη δημοτική ποίηση κυρίως στο ομοιοκατάληκτο δίστιχο που αποτελεί και τη βάση των πρώτων.⁴¹ Άλλωστε ο κλασικός ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος στίχος των δημοτικών τραγουδιών κυριαρχεί και στα ρεμπέτικα και αυτό γιατί οι πιο πολλές στιχουργικές μορφές των ρεμπέτικων τραγουδιών ξεκινούν πάντα από τον δεκαπεντασύλλαβο στίχο.⁴² Το ρεμπέτικο, ειδικά στην πρώτη του περίοδο, εμφανίζει ακόμα έντονα το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού,⁴³ τόσο στη μουσική όσο και στο τραγούδι. Ως κοινό στοιχείο ακόμα μεταξύ δημοτικής και ρεμπέτικης μουσικής και χορού θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τον αυτοσχεδιασμό που εκτελείται τόσο από την παραδοσιακούς οργανοπαίχτες (σόλο), καθώς και τους οργανοπαίχτες του ρεμπέτικου

(ταξίμι), όσο και από τους παραδοσιακούς χορευτές (παραλλαγές στο τσάμικο) και τους χορευτές του ζεϊμπέκικου.

Μουσική

Το ρυθμικό υπόβαθρο του ρεμπέτικου τραγουδιού αντλεί κατευθείαν από την παραδοσιακή ρυθμική, την Πολίτικη και Ανατολίτικη (αφήνοντας έξω μόνο την επτανησιακή καντάδα που έχει ρυθμολογία «σύμμετρη» και πολύ λιγότερο την αθηναϊκή). Αξιοσημείωτο είναι να προσθέσουμε, ότι η σύνθεση των ρεμπέτικων απαρτίζεται από ένα πιο πολύπλοκο μείγμα «δρόμων» (8), με έντονη την επίδραση των «μακαμιών» (9) και με ιδιόμορφους τονικούς και «τροπικούς» (10) χειρισμούς. Επιπρόσθετα, η συνολική μελωδική έκταση των ρεμπέτικων, η απόσταση δηλαδή που χωρίζει την χαμηλότερη νότα της μελωδίας από την υψηλότερη, υπερβαίνει την έκταση μιας κοινότυπης δημοτικής μελωδίας.⁴⁴ Επίσης, τα μουσικά όργανα που συνοδεύουν τα τραγούδια και τους χορούς στη δημοτική μας παράδοση (ζουρνάς, τσαμπούνα, γκάϊντα, νταούλι κ.λπ.) είναι φτιαγμένα με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορούν να καλύπτουν ακουστικά μεγάλες εκτάσεις και δεν θεωρούνται όργανα κλειστού χώρου. Αντίθετα, το μπουζούκι, ο μπαγλαμάς, το σαντούρι κ.λπ., φτιάχτηκαν για να εξυπηρετούν ακουστικές ανάγκες περιορισμένου και κλειστού χώρου.

Χορός

Οι χοροί που αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα του ρεμπέτικου χορευτικού ρεπερτορίου είναι: ο ζεϊμπέκικος, ο καρσιλαμάς, ο χασάπικος (βαρύς ή και γρήγορος με την έννοια του γνωστού «χασαποσέρβικου») και το τσιφτετέλι.⁴⁵ Οι χοροί αυτοί τελούνται συνήθως σε κλειστούς και περιορισμένους χώρους του αστικού περιβάλλοντος, ενώ οι δύο από τους τρεις (ζεϊμπέκικο-τσιφτετέλι) είναι χοροί ατομικού χαρακτήρα (μονήρης) σε αντίθεση με τους χορούς στην παραδοσιακή κοινωνία που είχαν κυρίως ομαδικό χαρακτήρα και ο τόπος τέλεσής τους (πανηγύρι) κάλυπτε μεγάλες εκτάσεις ή ακόμα και ολόκληρες πλατείες (χοροστάσι). Αναλυτικότερα:

α) Ο ζεϊμπέκικος

Ο ζεϊμπέκικος αποτελεί το βασικότερο χορό του ρεμπέτικου τραγουδιού. Προφανώς ο ζεϊμπέκικος χορός να έλκει την καταγωγή του από τις αγροτικές κοινωνίες των ορεσίβιων

Θρακοφρύγων στην καταγωγή, εξισλαμισμένων Ζεϊμπέκων,⁴⁶ οι οποίοι αποτελούσαν ιδιαίτερη μειονότητα μη μουσουλμανικού πληθυσμού της Προύσας, του Αϊδινίου και της Ερυθραίας.⁴⁷ Στη διαχρονική του πορεία γίνεται μια από τις κυριότερες εκφράσεις της Ανατολικής μουσικοχορευτικής παράδοσης στην Ελλάδα, αλλά και στη σύγχρονη Τουρκία.⁴⁸ Εισέρχεται δυναμικά στη ρεμπέτικη δημιουργία ως η κυριότερη ίσως διατύπωση της ψυχικής κατάστασης των αποτελούντων τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα της αστικής κοινωνίας και αργότερα εξαπλώνεται στις ευρύτερες λαϊκές μάζες που κατακλύζουν την Αθήνα και τις άλλες επαρχιακές πόλεις.⁴⁹ Μετά τη δεκαετία του 1940 μεταφέρεται στην αθηναϊκή μεγαλοαστική τάξη, μορφοποιείται ως χορευτική έκφραση στο επαναστατικό τραγούδι της δεκαετίας του 60 και μέρος της δεκαετίας του 70 και φτάνει μέχρι τις μέρες μας, οπότε γίνεται αποδεκτό από όλες τις κοινωνικές τάξεις και μάλιστα ως κυρίαρχη μορφή χορού, πάνω στην οποία είναι γραμμένο ένα σημαντικό ποσοστό της σύγχρονης λαϊκής μουσικής. Τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του παρουσιάζεται ως αντικριστός χορός δύο ατόμων με όπλα, ή μαχαίρια. Αργότερα παρουσιάζεται σε κυκλικό χορευτικό σχήμα με τη συμμετοχή τεσσάρων ή έξι ατόμων, αλλά τελικά μετασχηματίζεται και επικρατεί στα αστικά κέντρα ως μονήρης αυτοσχεδιαστικός χορός, «συνήθως» αντρικός. Οι μετασχηματισμοί, με σημείο αναφοράς τις αντίστοιχες περιόδους ορίζουν εμμέσως πλην σαφώς, το ζεϊμπέκικο ως «ρεμπέτικο χορό» (1850-1953), ως «λαϊκό χορό» (1953-1980) και ως «πανελλήνιο χορό» (1980-σήμερα).⁵⁰ Ο ζεϊμπέκικος διακρίνεται στις ακόλουθες κατηγορίες:

1. Καμηλιέρικα ζεϊμπέκικα – μ.μ. 9/4 (2+2+2+3/4), όπως για παράδειγμα, «Το βαπόρι απ' την Περσία», «Φέτος το καλοκαιράκι» και «Τσοκμέ – Καισάρεια Καππαδοκίας»
2. Αϊβαλιώτικα ζεϊμπέκικα – μ.μ. 9/4 (2+2+2+3/4), όπως για παράδειγμα, «Ο μερακλής ο άνθρωπος», «Ένας μάγκας στο Βοτανικό» και
3. Ζεϊμπέκικα απτάλικά – μ.μ. 9/4 (3+2+2+2/4), όπως για παράδειγμα, «Πίνω και μεθώ», «Πέργαμος».

β) Ο καρσιλαμάς

Η ονομασία του χορού προέρχεται προφανώς από την τουρκική λέξη «καρσί» που σημαίνει αντικριστά. Ανήκει στην κατηγορία των εννιάσημων ρυθμών (9/8) και παρουσιάζεται αρχικά ως αντικριστός χορός μεταξύ ανδρών και αργότερα μεταξύ γυναικών ή και ανάμικτα. Εμφανίζει αρκετές συνάφειες με ορισμένες μορφές αντικριστών

παραδοσιακών ζειμπέκικων με τις οποίες ενδέχεται να έχει κοινή καταγωγή. Οι καρσιλαμάδες δε διαφοροποιούνται δομικά από το ζειμπέκικο με το οποίο διατηρούν άμεση συγγένεια ρυθμικών μελωδικών και κινητικών δομών.⁵¹ Αυτό φυσικά έχει να κάνει με το γεγονός ότι οι λεγόμενοι εννιάσημοι ρυθμοί (9/8), εξ αιτίας της δυναμικότητάς τους για πολύπλοκους και ποικίλους εσωτερικούς συνδυασμούς αντιστοιχούν σε σχετική πληθώρα χορευτικών μορφών, τόσο ζειμπέκικων όσο και καρσιλαμάδων. Θα μπορούσαμε λοιπόν να κατατάξουμε τους καρσιλαμάδες σε τέσσερις (4) μεγάλες κατηγορίες:

1. Απλοί καρσιλαμάδες – μ.μ. 9/8 (2+2+2+3/8) – μέτρια ή γρήγορη ρυθμική αγωγή όπως για παράδειγμα το «Η αγάπη είναι καρφίτσα», το «Σύρε να πεις στη μάνα σου», ο «Μαρμαρινός καρσιλαμάς», το «Αϊσέ Μυτιλήνης» και ο Ρεϊζ-ντεριανός καρσιλαμάς
2. Αργοί καρσιλαμάδες – μ.μ. 9/8 (2+2+2+3/8) – αργή ρυθμική αγωγή όπως για παράδειγμα η «Γιωργίτσα», ο «παλιός Μυτιληνός καρσιλαμάς», το «Βάλε με στην αγκαλιά σου» και το «Σαν τα μάρμαρα της Πόλης».
3. Καρσιλαμάδες 9/8 με δομή (2+3+2+2/8) όπως για παράδειγμα, η «Αλατσατιανή», το «Τα παιδιά της γειτονιάς σου», ο «Αραμπάς» και ο Μελιώτικος καρσιλαμάς.
4. Καρσιλαμάδες με μ.μ. 9/8 απτάλικης δομής (3+2+2+2/8), όπως για παράδειγμα το «Ολμάζ», το «Πιγκί Λέσβου» και ο «Γιουρούκιος».

γ) Ο χασάπικος (βαρύς ή και γρήγορος)

Ο χορός χασάπικος ή μακελάρικος οφείλει την ονομασία του στην συντεχνία των χασάπηδων ή μακελάρηδων (κρεοπώληδες) της Κωνσταντινούπολης που τον καθιέρωσαν στις εκάστοτε γιορτές τους (Σάθας, 1878). Ο χασάπικος αποδίδεται σε δίσημο μέτρο (2/4, 1+1 [♩♩], 1+1+1+1 [♩♩♩♩]) και σε χρονική αγωγή μέτρια έως και γρήγορη, ανάλογα με την προέλευση και τις επιδράσεις του, ενώ σε τετράσημο μέτρο (4/4, 2+2 [♩♩], 2+2+2+2 [♩♩♩♩]) και αργή χρονική αγωγή αποδίδονται τα βαριά χασάπικα. Πρόκειται για ομαδικό χορό με λαβή των χεριών από τους ώμους και συγκεκριμένη χορογραφική δομή, η οποία προκύπτει με βάση τις κινητικές επιλογές και ιδιαιτερότητες της χορευτικής ομάδας. Στην αρχή της εμφάνισής του ο χορός προσδιοριζόταν με βάση τη δυνατότητα για εκτέλεση κοινών μοτίβων αυτοσχεδιασμού από την πλευρά των συμμετεχόντων χορευτών. Οι εναλλαγές στις ποικιλίες των χορευτικών κινήσεων προέκυπταν με βάση μια εσωτερική ενδοσυνεννόηση μεταξύ των μελών της χορευτικής ομάδας, με χειρονομίες, ψιθυρίσματα,

«κώδικες» δηλαδή από την πλευρά του ηγήτορα προς το διπλανό συγχορευτή του και από αυτόν στον επόμενο. Αυτή η τεχνική επικοινωνίας χαρακτηρίζει εκτενώς τους ρεμπέτες χορευτές του χασάπικου. Το χασάπικο ξεκινούσε με αργή ρυθμική αγωγή και κατέληγε σε γρήγορη. Στο πέρασμα των χρόνων παρέμεινε μόνο το αργό μέρος, το οποίο υιοθετούμενο από τους ρεμπέτες ενσωματώθηκε στο ρεμπέτικο χορευτικό ρεπερτόριο και αποτέλεσε με μικρές αποκλίσεις τη σημερινή του μορφή. Το δεύτερο μέρος φαίνεται τελικά να επιβιώνει ως πολίτικο ή ταταυλιανό, ή κουλουριώτικο χασάπικο, ενώ συναντάτε και ως χορευτικός σκοπός που δεν συνοδεύεται απαραίτητα από χορό με την ονομασία γρήγορο χασάπικο. Το γρήγορο χασάπικο ή «χασαποσέρβικο» έχει προέλθει από τη μείξη μοτίβων χασαπιάς και σέρβικου (παραλλαγή χασαπιάς σε γρήγορη ρυθμική αγωγή). Τα τελευταία ωστόσο χρόνια έγινε γνωστό παγκόσμια με την έκφραση «συρτάκι» μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο. Πρόκειται ουσιαστικά για ανακάτεμα παραδοσιακών καταβολών με στοιχεία χορογραφημένου νεωτεριστικού επινοήματος παραποιημένου και παραπλανητικού.⁵²

δ) Το τσιφτετέλι

Η ονομασία της λέξης τσιφτετέλι οφείλεται στη σύνθεση των λέξεων «cifte» που σημαίνει διπλό και «telli» που σημαίνει χορδή (διπλόχορδο).⁵³ Αποδίδεται ως κατεξοχήν χορός των Ρομά δηλαδή των τσιγγάνων.

Η εμφάνισή του στο χορευτικό ρεπερτόριο του ρεμπέτικου είναι μεταγενέστερη και εντοπίζεται κυρίως όταν γίνεται αισθητή η γυναικεία παρουσία στους συγκεκριμένους χώρους. Το τσιφτετέλι αν και χορευόταν από τους Μικρασιάτες πρόσφυγες, οι ρεμπέτες της Αθήνας το θεώρησαν θηλυπρεπή χορό και τα πρώτα χρόνια της ρεμπέτικης δημιουργίας δεν αποτελούσε μέρος του μουσικοχορευτικού ρεπερτορίου.⁵⁴ Είναι χορός αντικρυστός ή μονήρης (γυναικείος συνήθως), ελεύθερης χορογραφικής δομής σε μουσικό μέτρο 2/4 αλλά κυρίως σε μι 4/4 ($\frac{1}{2}+1+\frac{1}{2}+1+1$ [$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$] και $1+2+1+2+2$ [$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$]). Ο τρόπος και το νόημα των κινήσεων του τσιφτετελιού ευνοούν μια ερμηνεία που το θέτει σε συνάφεια με τέτοιους χώρους θηλυκής γονιμότητας των αρχαίων θρησκευτικών που ήταν ευρύτατα διαδεδομένοι στους λαούς της Ανατολικής Μεσογείου και της πλησιέστερης με την Ελλάδα Ανατολής (Μικρασιατικά παράλια). Από τα τέλη του 17^{ου} με αρχές του 18^{ου} αιώνα το τσιφτετέλι εντάσσεται στο χορευτικό ρεπερτόριο των μουσικών καφενείων των αστικών κέντρων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και γίνεται γνωστός ως «χορός της

κοιλιάς». Με τη ίδρυση των πρώτων αθηναϊκών «καφέ αμάν» από το 1886 και μετά εμφανίζεται και εντάσσεται στο χορευτικό ρεπερτόριο της εποχής. Σήμερα στην ελληνική λαϊκή μουσικοχορευτική πραγματικότητα παρουσιάζεται με δύο διαφορετικούς τύπους: α) το λεγόμενο λαϊκό τσιφτετέλι και β) το λεγόμενο καλλιτεχνικό.⁵⁵ Λαϊκό, θα λέγαμε το χορό που χορευόταν από το λαό, μορφές του οποίου συναντάμε ακόμα και σήμερα σε γιορτές και εκδηλώσεις των προσφύγων της Καππαδοκίας, των Μικρασιατικών παραλίων, του Πόντου και των νησιών του ανατολικού Αιγαίου. Καλλιτεχνικό τσιφτετέλι θα ονομάζαμε το λεγόμενο «χορό της κοιλιάς» που εκτελείτε από επαγγελματίες χορεύτριες. Τη δεκαετία του 60-70 και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 80, ήταν πολύ συνηθισμένο στα προγράμματα των νυχτερινών κέντρων να συμμετέχουν χορεύτριες του «Oriental».⁵⁶ Η σημερινή χορευτική έκφραση στο τσιφτετέλι έχει δημιουργήσει ένα άλλο «τύπο» χορού που θα τον ονομάζαμε «αστικολαϊκό», που διατηρεί βασικά την παραδοσιακή κινητική του δομή και εμφανίζεται αρκετά ανθεκτικός στη διαχρονική κοινωνική εξέλιξη.⁵⁷

Συζήτηση-Συμπεράσματα

Το ρεμπέτικο ως έκφραση ανθρωπίνων συναισθημάτων, είχε χαρακτήρα κατεξοχήν λειτουργικό και αποσκοπούσε στην εξυπηρέτηση καθημερινών αναγκών, μικρών ή μεγάλων κοινωνικών ομάδων που ζούσαν κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες. Το ρεμπέτικο άντεξε στο χρόνο γιατί εξέφραζε τις λαϊκές μάζες και ως λαϊκό χορεύτηκε και τραγουδήθηκε όλες τις εποχές από τον λαό. Η σύγχρονη όμως οικονομική ανάπτυξη, η τεχνολογική πρόοδος, η εγκατάλειψη της υπαίθρου και η συγκέντρωση του πληθυσμού στα μεγάλα αστικά κέντρα, αλλοίωσε τη λειτουργική του ιδιότητα. Επιπρόσθετα, το ηχογραφημένο στο δίσκο ή την ταινία μουσικό υλικό υποκατέστησε τον παραδοσιακό δάσκαλο, ενώ η ποιότητα του υλικού αυτού δεν εξαρτιόταν πια από τη διάθεση του λαϊκού καλλιτέχνη, αλλά και από τις προτιμήσεις και τα συμφέροντα των δισκογραφικών εταιρειών. Συνεπώς, ο όλος μηχανισμός δημιουργίας, συντήρησης και μετάδοσης της ρεμπέτικης μουσικο-χορευτικής παράδοσης άλλαξε δραματικά, με άμεση συνέπεια το εν λόγω μουσικό είδος να χάσει τη «ζωντάνια και τον αυθορμητισμό» του και να οδηγηθεί στην τυποποίηση. Ωστόσο, τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια άνθηση του ρεμπέτικου. Η παρουσία νέων μουσικών και χορευτικών σχημάτων, τα οποία έχουν δημιουργήσει ένα ισχυρό μουσικό ρεύμα, η ύπαρξη νέων χώρων (στέκια) όπως για παράδειγμα μουσικά καφενεία, ρεμπέτικα στέκια, μουσικά μεζεδοπωλεία, κ.ά., καθώς και το συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον (ιδιαίτερα των νέων) για το λαϊκό χορό και τραγούδι, βοήθησαν

σημαντικά σε αυτό. Εξίσου σημαντική παράμετρος που συνέβαλε προς την κατεύθυνση αυτή είναι ο κατανοητός στίχος και η απλή μουσική του ρεμπέτικου. Πρόκειται ουσιαστικά για τραγούδια της παρέας που χορεύονται και τραγουδιούνται εύκολα. Έτσι το μουσικοχορευτικό αυτό είδος εξακολουθεί να είναι ιδιαίτερα αγαπητό στη σύγχρονη εποχή, παρουσιάζοντας ένα συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον, τόσο μόνο από πλευράς πρακτικής όσο και μελέτης του.

Οι χοροί στο ρεμπέτικο ξεκίνησαν κυρίως ως αντρικοί χοροί και στο διάβα του χρόνου ταυτίστηκαν με εκφράσεις του τύπου «αντρικός βαρύς-λεβέντικος» για το ζεϊμπέκικο χορό, «θηλυκός» για το τσιφτετέλι, «γλεντζέδικος» για το γρήγορο χασάπικο και «μάγκικος» για το αργό.⁵⁸ Επιπρόσθετα, η χορευτική έκφραση με γρήγορο χασάπικο-συρτάκι σε επίσημες αθλητικές διοργανώσεις εθνικών ομάδων όπως αυτή του Ευρο-Μπάσκετ ή του Ευρο-Ποδόσφαιρο το 2004, καθώς και η παγκόσμια προβολή της χώρας στην τελετή έναρξης της Ολυμπιάδας στην Αθήνα το 2004 μέσα από το ζεϊμπέκικο, τόνωσαν και συνέβαλαν στην εκ νέου προβολή των χορών αυτών ως χορών με εθνικό χαρακτήρα και παγκόσμια εμβέλεια. Με την έννοια αυτή έχουν ταυτιστεί στη συνείδηση του νεοέλληνα ως οι πλέον αντιπροσωπευτικοί νεοελληνικοί χοροί και κυριαρχούν στο σημερινό χορευτικό γίγνεσθαι. Σήμερα το ρεμπέτικο ως κοινωνικό φαινόμενο με καλλιτεχνικές προεκτάσεις, στο πλαίσιο του αστικολαϊκού πολιτισμού, προκαθόρισε αισθητά το πολιτισμικό «προφίλ» της σύγχρονης Ελλάδας, διαμορφώνοντας τη μουσική και χορευτική της ταυτότητα.

Σημειώσεις:

(1) Το Καφέ-Αμάν (όνομα που πιθανώς να προήλθε ίσως από το τούρκικο Μάνι Καβέσι), ήταν είδος λαϊκού καφενείου της προπολεμικής Ελλάδας μέσα στο οποίο δύο ή τρεις τραγουδιστές, οι επονομαζόμενοι αμανετζήδες, αυτοσχεδίαζαν λέγοντας στίχους, συχνά στη μορφή του διαλόγου μεταξύ τους, πάντα σε ελεύθερο ρυθμό και μελωδία. Χαρακτηριστικό ήταν το επαναλαμβανόμενο επιφώνημα "αμάν, αμάν" που προσπαθούσαν με αυτό οι τραγουδιστές να κερδίσουν χρόνο για να αυτοσχεδιάσουν καινούργιους στίχους. Άλλη συνώνυμη ονομασία τέτοιου τύπου καφενείου ήταν και το Καφέ Σαντούρ, που ήταν συνηθέστερη στη Μικρά Ασία, και κυρίως στη Σμύρνη. Τα δε τραγούδια που άδονταν σε αυτά λέγονταν αμανέδες ή μανέδες ή αμάνι. Βλ. Δαμιανάκος Σ, Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου, Αθήνα 1976.

(2) Εστουδιαντίνες: Σμυρναϊκές ορχήστρες που έπαιζαν ευρωπαϊκή (με επικρατούντα όργανα την κιθάρα και το μαντολίνο), λαϊκή (με σαντούρι και βιολί) και τουρκική μουσική (με ούτι και κανονάκι) (Παπασπύλιος, 1999, σ. 72).

(3) Πολυτάκια: Σμυρναϊκοί μουσικοί όμιλοι με έγχορδα όργανα, μαντολίνα και σαντούρια.⁵⁹

(4) «Η Πειραιϊκή χερσόνησος άλλοτε ήτο το κέντρον και το καταφύγιον των αλητών. Εκεί κατέφευγον και διανυκτέρευον όλα τα κακοποιά στοιχεία. Ο περίπατος προς τα μέρη αυτά, ιδίως κατά τας βραδυνάς ώρα, ήτο

λίαν επικίνδυνος. Εκεί υπήρχαν και κέντρα χασισοποτών και καταναλωτών διαφόρων άλλων ναρκωτικών. Τα καταδιωκτικά όργανα, πολλές φορές έχουν εκστρατεύσει μέχρι των λημεριών εκείνων των κακοποιών και έχουν κάνει γενικήν εκκαθάρισιν», Βλ, ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΑΚΡΟΠΟΛΗΣ, Αθήνα 15 Δεκεμβρίου 1936, σελ, 87.

(5). . Ταξίμια: δεξιοτεχνικός αυτοσχεδιασμός που αποτελεί αλληλένδετο μεν αλλά ημιανεξάρτητο πεδίο φόρμας (Πετρόπουλος, 1991, σ. 41).

(6) Ένα μεγάλο μέρος της επιτυχίας του Τσιτσάνη οφείλεται στην ευκολία προσαρμογής του στα νέα δεδομένα που διαμορφώθηκαν σε ότι αφορά το τραγούδι με την επιβολή της λογοκρισίας και τη συγκρότηση από μέρους της δικτατορίας Μεταξά, Ειδικής Επιτροπής ελέγχου των στίχων αλλά και της μουσικής των τραγουδιών. Από το 1936 και μετά τα θέματα των τραγουδιών άλλαξαν αναγκαστικά από τη λογοκρισία. Δεν αναφέρονται πλέον στη φυλακή, στο χασίσι και στη ζωή αυτών που το κάπνιζαν, αλλά μιλούν για την αγάπη, τη ζήλια, την ξενιτιά, τη φτώχεια, το κρασί, την ταβέρνα και τη ζωή στους συνοικισμούς του αστικού κέντρου (Τσάμπρας & Γράβας, 2003, σ. 439; Κωνσταντινίδου, 1987, σ. 68-69).

(7) Σύμφωνα με το Λαίλιο Καρακάση, Σμυρνιό μαέστρο και μεταφραστή 1885-1957, στη Σμύρνη ανήκει η τιμή ότι εκεί τυπώθηκε για πρώτη φορά ελληνικό βιβλίο με νότες μουσικής: το βιβλίο του Ιωάννου Ισιδωρίδου Σκυλίτση «Στιγμαί» το 1850 (Παπαδάκης, 2007, σ. 12).

(8) Οι «δρόμοι» είναι μουσικές φόρμες. Πρόκειται για «δεύτερης γενιάς απογόνους», των πρωταρχικών βυζαντινών ήχων και είναι κλίμακες αποκλειστικά επτάτονες. Η έννοια των δρόμων με την τρέχουσα χρήση της, αφορά την αστικολαϊκή και όχι την παραδοσιακή μουσική» (Δραγούμης, 1984).

(9) Τα «μακάμ»: όρος ισλαμικός. Πρόκειται για διατονικές επτατονικές κλίμακες, με διαστήματα μικρών και μεγάλων ημιτόνιων και μικρών και μεγάλων τόνων. Μολονότι η λέξη μακάμ είναι άγνωστης ετυμολογίας, συχνά προσδιορίζεται, ως μουσική φόρμα, δηλαδή, ως ένα σύνολο από νότες που αποτελεί τη μουσική βάση πάνω στην οποία μπορεί να δημιουργηθεί ένα τραγούδι ή ένας αυτοσχεδιαστικός σκοπός. Οι παλιοί μουσικοί της αστικό-λαϊκής παράδοσης χρησιμοποιούσαν τη λέξη μακάμ για τους τροπικούς μουσικούς τύπους μέχρι και τα πρώτα χρόνια που διαμορφώθηκε το ρεμπέτικο τραγούδι. Αργότερα χρησιμοποίησαν τον ελληνικό όρο «δρόμοι» (Δραγούμης, 1984, σ. 99).

(10) «Τρόπος»: όρος δυτικός και κατά βάση εκκλησιαστικός. Συχνά εμφανίζεται ως συνώνυμα του όρου τόνος. Σε γενικές γραμμές δηλώνει το στιλ-τεχνοτροπία μιας μελωδικής σύνθεσης.⁶⁰

Βιβλιογραφικές σημειώσεις

- ¹ Τσαούση, Δ. (1987). *Η κοινωνία του ανθρώπου-εισαγωγή στην κοινωνιολογία*. Αθήνα: Gutenberg.
- ² Πετρόπουλος, Η. (1982). *Τα μικρά ρεμπέτικα*. Αθήνα: Κέδρος.
- ³ Παπαχριστόπουλος, Ν. (2004). *Ρεμπέτικα τραγούδια. Η τέχνη των σημείων*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- ⁴ Παπαχριστόπουλος, Ν. (2004). *Ρεμπέτικα τραγούδια. Η τέχνη των σημείων*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- ⁵ Χόλστ, Γ. (1983). *Δρόμος για το ρεμπέτικο*. Αθήνα: Χάρβεν.
- ⁶ Δαμιανάκος, Σ. (1976). *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Ερμείας.
- ⁷ Δαμιανάκος, Σ. (1976). *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Ερμείας.
- ⁸ Κουνάδης, Π. (1996). *Έρευνα για το ρεμπέτικο τραγούδι. Διαβάζω*, 362, 134-6.
- ⁹ Adshear, J. & Layson J. (eds.) (1986). *Dance History. A Methodology for Study*. London: Dance Books.
- ¹⁰ Μερακλής, Μ. (1989) *Λαογραφικά ζητήματα*, Αθήνα: Μπούρας.
- ¹¹ Μερακλής, Μ. (1989) *Λαογραφικά ζητήματα*, Αθήνα: Μπούρας.
- ¹² Δαμιανάκος, Σ. (1976). *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Ερμείας.
- ¹³ Κωνσταντινίδου, Μ. (1987). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σέλας.
- ¹⁴ Κωνσταντινίδου, Μ. (1987). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σέλας.
- ¹⁵ Παπασπήλιος, Κ. (1999). *Το Πανόραμα της Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.
- ¹⁶ Παπασπήλιος, Κ. (1999). *Το Πανόραμα της Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.
- ¹⁷ Παπαχριστόπουλος, Ν. (2004). *Ρεμπέτικα τραγούδια. Η τέχνη των σημείων*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- ¹⁸ Δραγούμης, Μ. (1984). *Μια μουσικολογική προσέγγιση του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Θέματα Ελληνικού Πολιτισμού.
- ¹⁹ Τσάμπρας, Γ. & Γράβας, Ν. (2003). Ιστορία του νεοελληνικού τραγουδιού. Στο Γράβας, Ν. κ.ά., *Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού. Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση-Νεώτεροι Χρόνοι* (σελ. 421-423). Τόμος Γ', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- ²⁰ Τσάμπρας, Γ. & Γράβας, Ν. (2003). Ιστορία του νεοελληνικού τραγουδιού. Στο Γράβας, Ν. κ.ά., *Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού. Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση-Νεώτεροι Χρόνοι* (σελ. 421-423). Τόμος Γ', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- ²¹ Κωνσταντινίδου, Μ. (1987). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σέλας.
- ²² Δραγούμης, Μ. (1984). *Μια μουσικολογική προσέγγιση του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Θέματα Ελληνικού Πολιτισμού.
- ²³ Τσάμπρας, Γ. & Γράβας, Ν. (2003). Ιστορία του νεοελληνικού τραγουδιού. Στο Γράβας, Ν. κ.ά., *Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού. Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση-Νεώτεροι Χρόνοι* (σελ. 421-423). Τόμος Γ', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- ²⁴ Τσάμπρας, Γ. & Γράβας, Ν. (2003). Ιστορία του νεοελληνικού τραγουδιού. Στο Γράβας, Ν. κ.ά., *Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού. Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση-Νεώτεροι Χρόνοι* (σελ. 421-423). Τόμος Γ', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- ²⁵ Τσάμπρας, Γ. & Γράβας, Ν. (2003). Ιστορία του νεοελληνικού τραγουδιού. Στο Γράβας, Ν. κ.ά., *Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού. Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση-Νεώτεροι Χρόνοι* (σελ. 421-423). Τόμος Γ', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- ²⁶ Τσάμπρας, Γ. & Γράβας, Ν. (2003). Ιστορία του νεοελληνικού τραγουδιού. Στο Γράβας, Ν. κ.ά., *Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού. Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση-Νεώτεροι Χρόνοι* (σελ. 421-423). Τόμος Γ', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- ²⁷ Τυροβολά, Β. (2002). *Λαϊκός πολιτισμός και κοινωνική εξέλιξη. Το παράδειγμα του χορού "τσιφτε-τέλι"*. Αθήνα: αυτό-έκδοση.
- ²⁸ Πετρόπουλος, Η. (1990). *Ρεμπετολογία*. Αθήνα: Κέδρος.
- ²⁹ Παπασπήλιος, Κ. (1999). *Το Πανόραμα της Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.
- ³⁰ Κωνσταντινίδου, Μ. (1987). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σέλας.
- ³¹ Tyronola, V., Likesas, G., Koutsouba, M. & Macha, D. (2008). Aesthetic perception and dance: the case of the urbanised 'zeibekiko' dance. *Physical Training*, ISSN 1492-1685.
- ³² Δαμιανάκος, Σ. (1976). *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Ερμείας.
- ³³ Παπαδάκη, Γ. (2007). Τα τραγούδια της Σμύρνης, *Ιστορικά: Σμύρνη – Μικρά Ασία*, Αθήνα: Ελευθεροτυπία, σ. 12.
- ³⁴ Λαιλίου Καρακάση *Τα τραγούδια και οι χοροί της Σμύρνης*, Μικρασιατικά Χρονικά, τ, Δ' Αθήνα 1948, σελ 302.
- ³⁵ Δαμιανάκος, Σ. (1976). *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Ερμείας.
- ³⁶ Tyronola, V. (1994). Dynamic aspects of the evolutionary process of the popular urban culture: the case of the dance zeibekikos. In Irene Loutzaki (publishing co-ordinator), *Dance and its Socio-Political Aspects, Dance and Costume*, Proceedings of 17th Symposium of the International Council for Traditional Music

- (ICTM) Study Group on Ethnochoreology (107-116). Nafplion: Peloponnesian Folklore Foundation & International Council for Traditional Music
- ³⁷ Μπρατοπούλου, Β. (1998). *Ο ιδεολογικός και μορφολογικός μετασχηματισμός του ζεϊμπέκικου*. Διπλωματική διατριβή. Μυτιλήνη: Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου
- ³⁸ Tyronola, V. (1994). Dynamic aspects of the evolutionary process of the popular urban culture: the case of the dance zeibekikos. In Irene Loutzaki (publishing co-ordinator), *Dance and its Socio-Political Aspects, Dance and Costume*, Proceedings of 17th Symposium of the International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group on Ethnochoreology (107-116). Nafplion: Peloponnesian Folklore Foundation & International Council for Traditional Music.
- ³⁹ Δραγούμης, Μ. (1984). *Μια μουσικολογική προσέγγιση του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Θέματα Ελληνικού Πολιτισμού.
- ⁴⁰ Τσάμπρας, Γ. & Γράβας, Ν. (2003). Ιστορία του νεοελληνικού τραγουδιού. Στο Γράβας, Ν. κ.ά., *Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού. Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση-Νεότεροι Χρόνοι* (σελ. 421-423). Τόμος Γ', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- ⁴¹ Πετρόπουλος, Η. (1982). *Τα μικρά ρεμπέτικα*. Αθήνα: Κέδρος.
- ⁴² Κουνάδης, Π. (1996). *Ερευνα για το ρεμπέτικο τραγούδι. Περ, Διαβάζω*, 362, 134-6.
- ⁴³ Κάρδαρης, Δ & Σαρακατσιάνου, Ζ. (2003). Ο αυτοσχεδιασμός του πρωτοχορευτή ως βασικό στοιχείο χορευτικής έκφρασης των παραδοσιακών χορών της Ζακύνθου. Στο *Ο Χορός στην Εκπαίδευση*, Πρακτικά 17^{ου} Παγκοσμίου Συνεδρίου για την έρευνα του χορού Αθήνα, σελ. 279-287, Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης (Δ.Ο.Λ.Τ.) & Τρόπος Ζωής.
- ⁴⁴ Δραγούμης, Μ. (1984). *Μια μουσικολογική προσέγγιση του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Θέματα Ελληνικού Πολιτισμού.
- ⁴⁵ Τυροβολά, Β. (2003). Ελληνικοί αστικολαϊκοί χοροί. Στο Νίκος Γύφτουλας κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού: ελληνική χορευτική πράξη: παραδοσιακός και σύγχρονος χορός* (σελ. 125-152). Τόμος Ε', Πάτρα: Ελληνικό ανοικτό Πανεπιστήμιο
- ⁴⁶ Πετρόπουλος, Η. (1991). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος
- ⁴⁷ Κοροβίνης θωμάς, *Οι Ζεϊμπέκοι της Μ. Ασίας*, Αθήνα 2005.
- ⁴⁸ Δαμιανάκος, Σ. (1976). *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Ερμείας, σελ 36.
- ⁴⁹ Τυροβολά, Β. (2003). Ελληνικοί αστικολαϊκοί χοροί. Στο Νίκος Γύφτουλας κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού: ελληνική χορευτική πράξη: παραδοσιακός και σύγχρονος χορός* (σελ. 125-152). Τόμος Ε', Πάτρα: Ελληνικό ανοικτό Πανεπιστήμιο
- ⁵⁰ Τυροβολά, Β. (2003). Ελληνικοί αστικολαϊκοί χοροί. Στο Νίκος Γύφτουλας κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού: ελληνική χορευτική πράξη: παραδοσιακός και σύγχρονος χορός* (σελ. 125-152). Τόμος Ε', Πάτρα: Ελληνικό ανοικτό Πανεπιστήμιο
- ⁵¹ Δραγούμης, Μ. (1984). *Μια μουσικολογική προσέγγιση του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Θέματα Ελληνικού Πολιτισμού.
- ⁵² Τυροβολά, Β. (2002). *Λαϊκός πολιτισμός και κοινωνική εξέλιξη. Το παράδειγμα του χορού "τσιφτε-τέλι"*. Αθήνα: αυτό-έκδοση
- ⁵³ Πετρόπουλος, Η. (1990). *Ρεμπετολογία*. Αθήνα: Κέδρος.
- ⁵⁴ Πετρόπουλος, Η. (1982). *Τα μικρά ρεμπέτικα*. Αθήνα: Κέδρος.
- ⁵⁵ Τυροβολά, Β. & Δραγούμης, Μ. (2003). Το ρεμπέτικο τραγούδι και το κοινωνικό του πλαίσιο. Στο Νίκος Γράβας κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού: ελληνική μουσική πράξη: λαϊκή παράδοση- νεότεροι χρόνοι* (σελ. 324-328). Τόμος Γ', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- ⁵⁶ Με τον όρο «Oriental» εννοείται ο χορός της κοιλάδας, με πιο γνωστά «στυλ» το Αιγυπτιακό και Περσικό. Έχει πάρει διάφορες ονομασίες: τον συναντάμε στις ΗΠΑ ως belly dancing, στη Γαλλία ως dance du ventre (χορός του στομαχιού), στην Ελλάδα ως τσιφτετέλι (τούρκικος ρυθμός tsifte telli), στην Τουρκία ως Rakasse, στην Αίγυπτο ως Raks Sharki κ.α. Βλ Τυροβολά, Β. (2002). *Λαϊκός πολιτισμός και κοινωνική εξέλιξη. Το παράδειγμα του χορού "τσιφτε-τέλι"*. Αθήνα: αυτό-έκδοση
- ⁵⁷ Τυροβολά, Β. & Δραγούμης, Μ. (2003). Το ρεμπέτικο τραγούδι και το κοινωνικό του πλαίσιο. Στο Νίκος Γράβας κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού: ελληνική μουσική πράξη: λαϊκή παράδοση-νεότεροι χρόνοι* (σελ. 324-328). Τόμος Γ', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- ⁵⁸ Tyronola, V., Likesas, G., Koutsouba, M. & Macha, D. (2008). Aesthetic perception and dance: the case of the urbanised 'zeibekiko' dance. *Physical Training*, ISSN 1492-1685.
- ⁵⁹ George Horton. *Η Μάστιγα της Ασίας*, Αθήνα 1980, σελ 76.
- ⁶⁰ Μιχαηλίδης Αντρέας, *Λεξικό Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήνα 2003, σελ 328.