

Η «αναβίωση» των ρεμπέτικων κομπανιών

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

**Η «ΑΝΑΒΙΩΣΗ» ΤΩΝ ΡΕΜΠΕΤΙΚΩΝ ΚΟΜΠΑΝΙΩΝ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΗΣ
ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ**

ΤΟΥ '70 ΚΑΙ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '80



ΟΝΟΜΑ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ: ΖΑΝΤΑΡΙΔΟΥ ΕΛΕΝΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΜΠΕΛΩΝΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 2012

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

• Πρόλογος.....	3
• Εισαγωγή.....	4
Κεφάλαιο 1^ο : Σύντομη Ιστορική Αναδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού.....	5-12
Κεφάλαιο 2^ο : Ιστορικό Και Κοινωνικό πλαίσιο υποδοχής του Ρεμπέτικου κατά τα μεταπολιτευτικά χρόνια	13
2.1 Η εικόνα του ρεμπέτικου στην κοινωνία.....	13-15
2.2 Πολιτικοποίηση και κοινωνικές ανησυχίες της ελληνικής κοινωνίας.....	15-16
2.3 Η πολιτιστική διπλωματία Ελλάδας-Τουρκίας στη βάση του ρεμπέτικου.....	17-18
2.4 Η ελληνικότητα του ρεμπέτικου	18-19
Κεφάλαιο 3^ο : Οι σημαντικότερες κομπανίες που χαρακτήρισαν το Ρεμπέτικο Τραγούδι κατά την περίοδο αναβίωσής του.....	20
3.1 Η Ρεμπέτικη Κομπανία	20-27
3.2 Η Αθηναϊκή Κομπανία	27-39
3.3 Η Οπισθοδρομική Κομπανία	39-47
3.4 Άλλοι πρωταγωνιστές της αναβίωσης του ρεμπέτικου τραγουδιού.....	47-48
Κεφάλαιο 4ο : Η Εμπορευματοποίηση του Ρεμπέτικου.....	49-54
Συμπεράσματα-Επίλογος	55-58
Βιβλιογραφία	59
A. Ελληνική Βιβλιογραφία	59-62
B. Ξένα Βιβλιογραφία	63-64
Γ. Διαδικτυακές Πηγές	65

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ένα πολύ μεγάλο ευχαριστώ στον καθηγητή μου και επιβλέπων της συγκεκριμένης πτυχιακής εργασίας, κ. Μπελώνη Ιωάννη για την βοήθεια του κατά τη διάρκεια της έρευνας μου και τη συμβολή του στο τελικό αποτέλεσμα.

Επίσης θα επιθυμούσα να ευχαριστήσω βαθύτατα τον κ. Κοκκώνη Γεώργιο για την μεγάλη συμβολή και βοήθεια για την επιτέλεση της εργασίας μου καθώς επίσης και για την υπομονή και επιμονή του για το όσο το δυνατόν πιο άρτιο αποτέλεσμα αυτής.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω πολύ την οικογένεια μου , η οποία όλο αυτόν τον καιρό της προετοιμασίας της συγκεκριμένης εργασίας αλλά και έρευνας με στήριξαν σε υπέρτατο βαθμό.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το ρεμπέτικο τραγούδι δεν είναι παρά η απαρχή του ελληνικού αστικού τραγουδιού. Από τις αρχές του 19ου αιώνα, τα ρεμπέτικα συνιστούσαν το λαϊκό τραγούδι των ασθενέστερων οικονομικά συνοικιών και των κυριοτέρων πόλεων.

Η θεματολογία του ρεμπέτικου τραγουδιού εμπεριέχει το συνηθισμένο για την μουσική πεδίο του έρωτα αλλά και το πεδίο της μαγκιάς. Στην απαρχή του ρεμπέτικου τραγουδιού δέσποζε έντονα το ερωτικό στοιχείο και ακολούθησε η θεματολογία ναρκωτικά, φυλακή και παρανομία. Με την εξέλιξη του και την διάδοση του στο ευρύτερο τμήμα της κοινωνίας, τα μάγικα τραγούδια πέρασαν σε δεύτερη μοίρα και κυριάρχησαν ποικίλα κοινωνικά θέματα δίχως βέβαια να απολέσει την κυρίαρχη θέση του ο έρωτας.

Ως είδος άφησε την τελευταία του πνοή στα τέλη της δεκαετίας του '40 αν και ποτέ δεν έπαψε να βρίσκεται στο επίκεντρο της προσοχής των δισκογραφικών εταιρειών οι οποίες το αντιμετώπιζαν ως μια επιπλέον πηγή κερδοφορίας. Ωστόσο, προς το τέλος της δεκαετίας του '70 σημειώθηκε η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού στη μουσική ζωή. Η αναβίωση του προέκυψε από μια εναγώνια προσπάθεια μουσικής αναπόλησης, ως εγχείρημα των δισκογραφικών εταιρειών στα πλαίσια των δράσεων τους μάρκετινγκ καθώς και ως μια ανάγκη επαναφοράς του αυθεντικού λαϊκού τραγουδιού του οποίου η απουσία ήταν περισσότερο από ποτέ έκδηλη.

Η αναβίωση των ρεμπέτικων κομπανιών στα τέλη της δεκαετίας του '70 και τις αρχές της δεκαετίας του '80 δεν θα μπορούσε να μην θεωρείται ουσιώδες μουσικό φαινόμενο και να μην συγκεντρώνει μουσικά μεγάλο ιστορικό ενδιαφέρον.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα ρεμπέτικα τραγούδια είναι απόλυτα συνυφασμένα με το φάσμα της αστικής κοινωνίας και κατέγραψαν μέσα από τους στίχους τους γλαφυρά την πλειονότητα των κοινωνικών φαινομένων εστιάζοντας στη ζωή της εργατικής λαϊκής τάξης. Αποτελούν δικαιωματικά αναπόσπαστο τμήμα της αυθεντικής ελληνικής λαϊκής δημιουργίας καθώς κατόρθωσαν να εκφράσουν επιτυχημένα τον έρωτα, την φτώχεια, τους λαϊκούς πόθους καθώς και την ανάγκη για την αποτίναξη της αδικίας.

Η παρούσα πτυχιακή εργασία θα επιχειρήσει να προβεί σε μια ανασκόπηση της αναβίωσης των ρεμπέτικων κομπανιών όπως αυτή συντελέστηκε στα τέλη της δεκαετίας του '70 και στο ξεκίνημα της επόμενης δεκαετίας. Θα αναλυθούν οι παράγοντες που έδωσαν ώθηση στην εν λόγω αναβίωση και θα μελετηθούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της.

Στο πρώτο κεφάλαιο θα επιχειρηθεί μια σύντομη αναδρομή στην ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού. Θα γίνει αναφορά στις περιόδους εξέλιξης του ρεμπέτικου τραγουδιού και θα δοθεί έμφαση στην αναβίωση του περί τα τέλη της δεκαετίας του '70.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα αναλυθεί το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο υποδοχής του ρεμπέτικου κατά τα μεταπολιτευτικά χρόνια. Θα γίνει μια απόπειρα να εκτιμηθούν τα πολιτικά, οικονομικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά της εποχής τα οποία συντέλεσαν ουσιωδώς στην αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού και στην συγκέντρωση του ενδιαφέροντος των κοινωνικών μαζών σ αυτό. Επίσης θα τονιστεί η ελληνικότητα του ρεμπέτικου η οποία συνιστά αναλλοίωτο συστατικό της ταυτότητας του.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα γίνει μια απόπειρα προσέγγισης των σημαντικότερων κομπανιών οι οποίες χαρακτήρισαν το ρεμπέτικο τραγούδι κατά την περίοδο αναβίωσης του. Στο επίκεντρο αυτής της προσέγγισης θα τοποθετηθούν τρεις κομπανίες οι οποίες με το αξιόλογό τους έργο καθιέρωσαν εκ νέου το ιδίωμα του ρεμπέτικου τόσο στην δισκογραφία όπως και στο ευρύτερο λαϊκό πάλκο. Περισσότερο συγκεκριμένα παρουσιάζονται η Ρεμπέτικη Κομπανία, η Αθηναϊκή Κομπανία και η Οπισθοδρομική Κομπανία.

Τέλος, στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο παρουσιάζεται η εμπορευματοποίηση του είδους και η εκμετάλλευση του από τις δισκογραφικές εταιρείες της εποχής για εμπορικούς σκοπούς καθώς και ο τρόπος που όλα αυτά συνηγόρησαν στην αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Από το 1929, ο Κώστας Φαλταίτς, δημοσιογράφος και λόγιος του Μεσοπολέμου, έγραφε για τα ρεμπέτικα τραγούδια («Τα τραγούδια του μπαγλαμά», περιοδικό Μπουκέτο, τ. 253 [712/1929])¹. Κατά τα επόμενα χρόνια, το ρεμπέτικο εξελίχθηκε με αγάπη από κάποιους και κυνηγήθηκε με μίσος από κάποιους άλλους. Το ρεμπέτικο καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας του, αποτέλεσε έκφραση των κοινωνικών και πολιτισμικών συνθηκών της εποχής.

Για τη δημιουργία του ρεμπέτικου χρησιμοποιήθηκαν στοιχεία τόσο γηγενή όσο και αλλότρια, τα οποία συνδυαζόμενα μεταξύ τους έδωσαν αξέχαστες μελωδίες και ρυθμούς, αποτελώντας έτσι ανεκτίμητο κομμάτι της μουσικής ιστορίας της χώρας μας, που ακούγεται ευχάριστα ακόμη και σήμερα. Το ρεμπέτικο γεννήθηκε σε δύσκολες εποχές, και φέρει μέσα του την έκφραση αυτών των δυσκολιών, μαζί με τη δύναμη και την ελπίδα για μια καλύτερη ζωή².

Οι στίχοι των ρεμπέτικων τραγουδιών είναι «στίχοι της στιγμής», δεν έχουν υποστεί τη μακρόχρονη επεξεργασία εκείνων των δημοτικών τραγουδιών. Ωστόσο εκφράζουν τις καταστάσεις και συνθήκες που επικρατούσαν την εποχή της δημιουργίας τους: το «περιθώριο», τους «μάγκες», τη χρήση του χασίς, την αργκό της εποχής του μεσοπολέμου. Μετά τη λογοκρισία, το ρεμπέτικο εξελίχθηκε συμπεριλαμβάνοντας εκφράσεις όλων των τομέων της ζωής των λαϊκών ανθρώπων. Το ρεμπέτικο ήταν αυθόρμητο και αληθινό, και για το λόγο αυτό κέρδισε τις καρδιές των λαϊκών μαζών, επεκτάθηκε και εξελίχθηκε σε βάθος χρόνου, ενώ ακούγεται με αγάπη και νοσταλγία μέχρι και σήμερα³.

Οι πρώτες σοβαρές μελέτες του ρεμπέτικου στην Ελλάδα εμφανίστηκαν τη δεκαετία του 1960, αρχικά από τον ερασιτέχνη της αστικής λαογραφίας Η. Πετρόπουλο με την πρώτη έκδοση των «Ρεμπέτικων Τραγουδιών» το 1968, την εποχή της δικτατορίας. Η δεύτερη έκδοση, εμπλουτισμένη με φωτογραφικό υλικό, πραγματοποιήθηκε το 1979 (εκδ. Κέδρος). Την ίδια περίοδο, 1977-1981, εκδόθηκε και η τετράτομη

¹ Gauntlett S, «Ρεμπέτικο Τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση», Αθήνα 2001, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 9-10.

² Gauntlett S, «Ρεμπέτικο Τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση», Αθήνα 2001, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 9-10.

³ Ανδριακαίνα Ε., Κοταρίδης Ν., Δαμιανάκος Σ., «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι», 2003., σελ. 10-19.

«Ρεμπέτικη ανθολογία» του Τ. Σχορέλη, που περιλαμβάνει ταξινομημένο υλικό αλφαβητικά κατά δημιουργό, βιογραφικά στοιχεία και κείμενα ρεμπέτικων τραγουδιών. Αλλά και ο Σ. Δαμιανάκος εκδίδει την «Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου» το 1976 (εκδ. Ερμείας). Το 1979 δημοσιεύτηκε κριτική επισκόπηση βιβλιογραφίας-αρθρογραφίας από τον Ντ. Χριστιανόπουλο (περιοδικό Διαγώνιος «Δημοσιεύματα για τα ρεμπέτικα [1947-1968]», Θεσ/νίκη). Δύο δεκαετίες αργότερα, το 1996, ο Ν. Κοταρίδης εκδίδει το συλλογικό τόμο «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι» (εκδ. Πλέθρον), και το 1999 και πάλι ο Ντ. Χριστιανόπουλος τη μελέτη «Το ρεμπέτικο και η Θεσσαλονίκη» (Εκδόσεις Εντευκτηρίου)⁴.

Ωστόσο δεν υπάρχει στη βιβλιογραφία εμπειριστατωμένη καταγραφή των ρεμπέτικων τραγουδιών (κείμενα, μελωδίες, μουσικολογικές πληροφορίες. Επίσης, κενό υπάρχει και στον τομέα της καταγραφής της δισκογραφίας του ρεμπέτικου. Ο Ντ. Χριστιανόπουλος και στη συνέχεια ο Δ. Μανιάτης, κατέγραψαν τη δισκογραφία του Βασίλη Τσιτσάνη το 1994 («Ο Βασίλης Τσιτσάνης και τα πρώτα τραγούδια του 1932-1946», εκδ. περιод. Διαγώνιος, και «Βασίλης Τσιτσάνης ο ατελείωτος», εκδ. Πιτσιλός, αντίστοιχα)⁵.

Η μελέτη του ρεμπέτικου στο εξωτερικό χαρακτηρίζεται κυρίως από τα έργα των Andre Mirambel (Παρίσι, 1939), E. Dietrich (Βερολίνο, 1987), M. Einarsson (Κέμπριτζ 1989), M. Jouste (Τάμπερε, Φινλανδία, 1997), R. P. Pennanen (Πανεπιστήμιο Τάμπερε, 1999), R. Spottswood (Πανεπιστήμιο Σικάγου 1990), Aulin και Vejleskov (Κοπεγχάγη, 1991). L. Toop (Κοπεγχάγη, 1993), D. Michael (1996), G. Pappas (1999), Στάθης Gauntlett (Οξφόρδη 1978, 1985). Όλα τα παραπάνω έργα αποτελούν σημαντική προσπάθεια μελέτης και καταγραφής των ρεμπέτικων τραγουδιών, των χαρακτηριστικών και της ιστορίας τους, στα κοινωνικοπολιτισμικά πλαίσια δημιουργίας και εξέλιξής τους, καθώς και των στίχων, της μουσικής τους, και των βιογραφιών των δημιουργών τους). Βεβαίως εξακολουθούν να υπάρχουν ελλείψεις στην έρευνα, καταγραφή και μελέτη των ρεμπέτικων τραγουδιών μέχρι και σήμερα⁶.

Η ιστορία της εξέλιξης του ρεμπέτικου τραγουδιού σύμφωνα με το Δαμιανάκο περιλαμβάνει (Πίνακας 1)⁷:

- Την Πρωτογενή Περίοδο (-1922), κατά την οποία τα περισσότερα ρεμπέτικα τραγούδια ήταν «χασικλήδικα» και δημιουργούνταν στη φυλακή και στους τεκέδες. Επικρατούσε ο

⁴ Gauntlett S, «Ρεμπέτικο Τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση», Αθήνα 2001, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ.11-14.

⁵ Gauntlett S., « Ρεμπέτικο Τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση», Αθήνα 2001, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ.11-14.

⁶ Gauntlett S, «Ρεμπέτικο Τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση», Αθήνα 2001, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ.15-20.

⁷ Δαμιανάκος Σ., «Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου», Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2001, σελ. 273-276

αυτοσχεδιασμός, υπήρχε ποικιλία στους ρυθμικούς τύπους. Οι δημιουργοί ήταν ανώνυμοι, και η διάδοση των τραγουδιών προφορική και περιορισμένη.

- Την Κλασική Περίοδο (1922-1940), κατά την οποία η θεματολογία των ρεμπέτικων τραγουδιών αφορά τον έρωτα, τη γυναίκα, τη θλίψη, απελπισία και διαμαρτυρία. Ο αυτοσχεδιασμός υπάρχει σε μικρότερο βαθμό σε σχέση με την Πρωτογενή Περίοδο και η ρυθμική ποικιλία είναι μικρότερη, ενώ αυξάνεται ο αριθμός των χασάπικων τραγουδιών και εμπλουτίζεται η λαϊκή ορχήστρα. Εμφανίζονται και επώνυμοι δημιουργοί, και η διάδοση των τραγουδιών εκτός από προφορικά γίνεται και με δίσκους.
- Την Εργατική Περίοδο (1940-1953), κατά την οποία τα ρεμπέτικα τραγούδια στην πλειοψηφία τους αφορούν τον ανικανοποίητο έρωτα και τη γυναίκα, ενώ εμφανίζονται και τραγούδια με θεματολογία που σχετίζεται με την εργατική ζωή, τη μετανάστευση και τη μάνα. Οι ρυθμικοί τύποι είναι κυρίως το ζεϊμπέκικο και το χασάπικο, ενώ η Ευρωπαϊκή επίδραση εκμοντερνίζει τους στίχους. Οι δημιουργοί πλέον είναι στο σύνολό τους επώνυμοι, και η διάδοση των τραγουδιών γίνεται με δίσκους.

Πίνακας 1. Χαρακτηριστικά και εξέλιξη του ρεμπέτικου τραγουδιού⁸

	Πρωτογενής Περίοδος (-1922)	Κλασική Περίοδος (1922-1940)	Εργατική Περίοδος (1940-1953)
ΘΕΜΑΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ	Κυριαρχία αναφορών στο χάσι, τη φυλακή και στο σινάφι των παράνομων.	Τραγούδια του έρωτα και της θλίψης, «χασικλήδικα», της ρεμπέτικης ζωής.	Εμφάνιση ή αύξηση των τραγουδιών διαμαρτυρίας, της εργατικής ζωής, του ξενοτεμού, της μάνας. Τραγούδια για τη γυναίκα και τον έρωτα, της θλίψης, του όνειρου.
ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	Ένορχήστρωση απλή, αυτοσχεδιασμός. Λιτότητα ποιητικού ύφους, πρωτογονισμός, αυθρημητισμός, κτλ. Κυριαρχία ρεμπέτικων κοινωνιολεκτικών τύπων. Δημιουργός ανώνυμος, διάδοση προφορική και περιορισμένη. Χώρος παραγωγής: ό τεκές, φυλακή.	Εμπλουτισμός της λαϊκής ορχήστρας. Ποιητικό ύφος, όμοιο. Έλαφρά υποχώρηση της ρεμπέτικης άρχα. Εμφάνιση επώνυμων δημιουργών. (Διάδοση προφορική και από δίσκους) Χώρος παραγωγής: ή ταβέρνα.	Ένορχήστρωση ουσιαστικά όμοια. Έξωραϊσμός του ποιητικού ύφους. Αίσθητή υποχώρηση της άρχα. Δημιουργοί επώνυμοι: διευρυμένη διάδοση μέσω δίσκων. Χώρος παραγωγής: ή ταβέρνα.
ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ	Άρνηση προσχώρησης στην κυρίαρχη ιδεολογία. Ιδιαίτερος κώδικας αξιών, ήθικης, κανόνων κοινωνικής συμπεριφοράς. Υπεραξιολόγηση της ζωής της παρανομίας.	Ταυτόχρονη άρνηση και αποδοχή της κυρίαρχης ιδεολογίας. Κατάσταση ά-νομική, σύγκρουση των υποπολιτισμικών αναφορών.	Προσδευτική ένταξη στην εργατική ιδεολογία. Απόρριψη των υποπολιτισμικών αναφορών.
ΣΥΓΚΙΝΗΣΙΑΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ	Κλίση προς τις απολαύσεις, ήδονισμός. Υπερηφάνεια.	Ήδονισμός, μοιρολατρεία, άπαισιοδοξία, φυγή. Υπερηφάνεια, άπολογητικές στάσεις, μεταμέλεια.	Υποχώρηση ήδονισμού και φυγής. Έγκαρτέρηση. Διάχυτη μελαγχολία.
ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΟΜΑΔΕΣ	- Κύκλοι τοξικομανών και κακοποιών. - Παράνομες ομάδες, συγκροτημένες και οργανωμένες. - Αυτόνομα και κλειστά υποπολιτισμικά σύνολα.	Συμβίωση παράνομων ομάδων και μαζών του λούμπεν προλεταριάτου. Συνύπαρξη συγκροτημένων ομάδων και συνόλων ατόμων άνοργάνωτων, διάσπαρτων και μοναχικών.	Υποπρολεταριακές μάζες (άνεργοι, περιστασιακοί εργάτες). Τάση συγχώνευσης στην εργατική τάξη. Κοινωνικό σύνολο οργανωμένο και άνοιχτό.

Πηγή:

Δαμιανάκος, 2001

⁸ Δαμιανάκος Σ., «Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου», Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2001, σελ 277.

Ο Κουνάδης αναφέρει ένα πιο εμπεριστατωμένο σύστημα ταξινόμησης των ρεμπέτικων και λαϊκών τραγουδιών, το οποίο βασίζεται σε ιστορικά, τεχνικά, στατιστικά χαρακτηριστικά (δημιουργός, εκτέλεση, ερμηνευτές, ενορχήστρωση, διεύθυνση ορχήστρας, τίτλος τραγουδιού, χρονολογία και τόπος δημιουργίας, δισκογραφικά στοιχεία), μουσικολογικά χαρακτηριστικά (φωνητική ομάδα, ορχήστρα, συγκριτικά χαρακτηριστικά ανάμεσα σε φωνητική και ορχηστρική ομάδα), γλωσσολογικά χαρακτηριστικά (ιδιαίτερα γνωρίσματα του ποιητικού μέρους, σχήματα λόγου, ύφος και ιδιότητες του), θεματολογική κατάταξη (τραγούδια της ξενιτιάς, της χρήσης αλκοόλ και χασίς, της ζωής στη φυλακή, του έρωτα και του χωρισμού, της απογοήτευσης, της κοινωνικής κριτικής, του πολέμου, της μάνας, του χορού, του θανάτου⁹).

Με βάση αυτό το σύστημα ταξινόμησης, ο Κουνάδης προτείνει τον παρακάτω διαχωρισμό των περιόδων εξέλιξης του ρεμπέτικου τραγουδιού¹⁰:

Περίοδος Α: Αρχές 19^{ου} αιώνα – 1922 – Το ξεκίνημα

Υποπερίοδος Α1: Αρχές 19^{ου} αιώνα - 1892-93 – Δημιουργία των βάσεων

Υποπερίοδος Α2: 1893 - 1912-13 – Μεταναστευτικό κύμα για τις ΗΠΑ, Επανάσταση 1909, Βαλκανικοί πόλεμοι

Υποπερίοδος Α3: 1913-1922 – Προσάρτηση-απελευθέρωση νέων εδαφών, Μικρασιατική καταστροφή

Περίοδος Β: 1922 – 1945 – Ανάπτυξη και εξάπλωση, εξέλιξη της ποιότητας

Υποπερίοδος Β1: 1922 – 1933 – Επικράτηση της Μικρασιατικής Σχολής με Συμυρνέικη ορχήστρα

Υποπερίοδος Β2: 1933-1937 – Κλασική περίοδος, κατά την οποία συνυπάρχουν το Μικρασιάτικο και το Πειραιώτικο ρεμπέτικο, Δικτατορία και επιβολή λογοκρισίας

Υποπερίοδος Β3: 1937-1941 – Αρχή της περιόδου ελεγχόμενης δημιουργίας και υποχρεωτικού «Εξευρωπαϊσμού» των ρεμπέτικων τραγουδιών

Υποπερίοδος Β4: 1941-1945 – Κατοχή, Αντίσταση, ξένες επεμβάσεις, κοινωνικοοικονομικές αλλαγές

Περίοδος Γ: 1945-1960 – Διεύρυνση της κοινωνικής βάσης του ρεμπέτικου, ποσοτική αύξηση, επικράτηση της «ελλαδικής σχολής» και υποβάθμιση της μικρασιατικής ορχήστρας

⁹ Κουνάδης Π, «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών», Κατάρτι, Αθήνα 2000, σελ. 462-465

¹⁰ Κουνάδης Π, «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών», Κατάρτι, Αθήνα 2000, σελ. 465-466.

Υποπερίοδος Γ1: 1945-1949 – Εμφύλιος πόλεμος, κοινωνικοπολιτικές μεταβολές, συνέχιση απαγορεύσεων

Υποπερίοδος Γ2: 1950-1955 – Αρχοντορεμπέτικα, αρχή παρακμιακής φάσης

Περίοδος Δ: 1955-σήμερα – Εμπορευματοποίηση, παρεμβάσεις των μέσων μαζικής επικοινωνίας, αντιγραφές ξένων μελωδιών

Η πρώτη περίοδος της εξέλιξης του ρεμπέτικου καλύπτει και την Μικρασιατική καταστροφή, όπου έγινε η αναγκαστική ανταλλαγή πληθυσμών μετά τη συνθήκη της Λωζάννης¹¹. Κατά την δεύτερη περίοδο της ιστορίας του ρεμπέτικου, πραγματοποιούνται οι πρώτες κυκλοφορίες ηχογραφήσεων τραγουδιών της Πειραιώτικης Σχολής με κυρίαρχο εκπρόσωπο τον Βαμβακάρη. Όμως το 1936-37 επιβάλλεται η δικτατορία του Μεταξά με αποτέλεσμα να εφαρμοστεί η λογοκρισία των ρεμπέτικων τραγουδιών. Στην τρίτη περίοδο, στην εποχή της ευρείας αποδοχής αναδεικνύεται ως κορυφαία προσωπικότητα ο Βασίλης Τσιτσάνης και η Σωτηρία Μπέλλου. Οι περισσότεροι μελετητές πιστεύουν την περίοδο του '50 το γνήσιο ρεμπέτικο τραγούδι χάνει την ταυτότητα του και δίνει τη θέση του στο «επονομαζόμενο αρχοντορεμπέτικο»¹². Στη δεκαετία το '60 και εξής γίνεται μια προσπάθεια για την αναβίωση του γνήσιου ρεμπέτικου όπου επαναηχογραφούνται παλαιότερες επιτυχίες και δημοσιεύονται ανθολογίες σχετικές με την ιστορία του ρεμπέτικου¹³. Την εποχή εκείνη μπορούμε να πούμε ότι το ρεμπέτικο νεκρανασταίνεται και διατρέχει μια περίοδο αναβίωσης. Ηχογραφήθηκαν ξανά ορισμένα παλαιότερα τραγούδια κυρίως με τις φωνές του Γρηγόρη Μπιθικώτση και της Σωτηρίας Μπέλλου. Ρεμπέτες όπως ο Μάρκος και ο Στράτος ξαναβρήκαν δουλειά στα μαγαζιά¹⁴. Τη δεκαετία του 1970 εμφανίζονται και κάποιες νέες ρεμπέτικες κομπανίες ως μια προσπάθεια αναβίωσης του γνήσιου ρεμπέτικου τραγουδιού, αναγνωρίζεται το ρεμπέτικο ως μουσικό είδος και κατηγορία από τους μουσικούς και λαογράφους, εκδίδονται βιογραφίες πολλών διάσημων ρεμπετών και γενικότερα παρατηρείται μια αναγνώριση της αξίας του ρεμπέτικου (αυτό φαίνεται και από το γεγονός όταν το 1984 όταν πεθαίνει ο Βασίλης Τσιτσάνης η κηδεία του γίνεται δημοσία δαπάνη)¹⁵.

¹¹ Η συνθήκη της Λωζάννης ήταν η συνθήκη ειρήνης που καθόρισε τα όρια της σημερινής Τουρκίας. Υπογράφηκε στην Λωζάννη της Ελβετίας στις 24 Ιουλίου του 1924 από την Ελλάδα, την Τουρκία, από άλλες χώρες που έλαβαν μέρος στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και την Μικρασιατική εκστρατεία (1919-1922). http://el.wikipedia.org/wiki/Συνθήκη_της_Λωζάννης.

¹² Gauntlett S, « Ρεμπέτικο Τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση», Αθήνα 2001, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 93-95.

¹³ Πετρόπουλος Ηλίας, «Ρεμπέτικα Τραγούδια», Αθήνα 1968, Εκδόσεις Κέδρος, σελ. 10-15.

¹⁴ Κωνσταντινίδου Μαρία, « Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου», Θεσ/νίκη 1980, Εκδόσεις Μπαρμπουνάκης, σελ. 83-85.

Βλ. και Gauntlett S, « Ρεμπέτικο Τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση», Αθήνα 2001, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 98-108.

¹⁵ Gauntlett S., Ρεμπέτικο Τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση, Αθήνα 2001, Εκδόσεις του Εικοστού

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το φαινόμενο της αναβίωσης των ρεμπέτικων τραγουδιών. Σύμφωνα με τον Καρανίκα «Η «αναβίωση», αποτελεί πράξη «επιτέλεσης», κατά την οποία αναδηλώνεται, επαναδιαπραγματεύεται και αναδιαμορφώνεται ένα από τα κοινωνικά χαρακτηριστικά που έχει μεταβληθεί σε σχέση με την αρχική του μορφή στο «παρελθόν». Με τον όρο «επιτέλεση», υποδηλώνεται μια πρακτική που συνδέει τα δρώντα υποκείμενα μεταξύ τους με ορισμένες συμβάσεις έκφρασης και επικοινωνίας. Ο όρος εφαρμόζεται και στο ειδικό μουσικό κομμάτι ως μουσική «επιτέλεση», όπου οι μουσικές πρακτικές προσεγγίζονται ως «επιτελεστικά προϊόντα» και οι συνθήκες της «επιτέλεσης», μεταβάλλονται συνεχώς. Όμοια αντιμετωπίζουμε και το ελληνικό «ρεμπέτικο τραγούδι» στην δεκαετία του 1980, στα πλαίσια της «επινόησης» της παράδοσης και της «αναβίωσης» ως μηχανισμό της»¹⁶.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια ήταν συνυφασμένα με τομείς της αστικής κοινωνίας διαμορφώνοντας την πολιτιστική ταυτότητα των κατοίκων, και βρέθηκαν στο επίκεντρο των μεταβαλλόμενων κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών στην πριν και μετά τη δικτατορία. Η επανεξέταση της παράδοσης αναπτύχθηκε παράλληλα με την αυξανόμενη αστικοποίηση της Ελληνικής κοινωνίας και τη δυτική οικονομική και πολιτιστική επίδραση. Η «επιστροφή στις ρίζες», και η αναβίωση του ρεμπέτικου εντάσσονται στα πλαίσια της αφύπνισης του ελληνικού πολιτισμού¹⁷.

Η εξέλιξη της τεχνολογίας και η αυξημένη διαπολιτισμική διάδοση της μουσικής που αυτή επέφερε, έφερε στροφή προς τη μελέτη της αλληλεπίδρασης και της αστικής μουσικής πρακτικής. Υπάρχουν σχετικές εθνομουσικολογικές μελέτες, όπως των Bohlman (1988), Slobin (1984), Rosenberg (1993), Livingston (1999), οι οποίες εξετάζουν εμπειριστατωμένα το θεωρητικό πλαίσιο που οδήγησε στη διαδικασία της αναβίωσης των τραγουδιών¹⁸. Ο Boyes (1993) αναφέρει ότι λαμβάνει χώρα «πολιτισμική μεταφορά» καθώς το κοινωνικό υπόβαθρο των αποδεκτών των αναβιωμένων τραγουδιών είναι διαφορετικό. Ειδικότερα, οι αποδέκτες αυτοί συνήθως ανήκουν σε αστική, μορφωμένη, μεσαία τάξη, ως επιστήμονες, επαγγελματίες ή ερασιτέχνες μουσικοί, και άνθρωποι που σχετίζονται με τη μουσική βιομηχανία¹⁹.

Η ιδεολογική συνιστώσα αποτελεί παράμετρο-κλειδί των αναβιώσεων. Σύμφωνα με τον Livingston (1999)²⁰ οι αναβιώσεις ορίζονται ως «κοινωνικές κινήσεις που επιδιώκουν να «αποκαταστήσουν» ένα

Πρώτου, σελ.109-114.

¹⁶ Χαράλαμπος Καρανίκας, «Η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης (1974-1990)», Θεωρητική και μουσικολογική προσέγγιση, Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2011.

¹⁷ Kallimopoulou E,2008, «Paradosiaka : Music, meaning and identity in Modern Greece», σελ. 4

¹⁸ Kallimopoulou E,2008, «Paradosiaka : Music, meaning and identity in Modern Greece», σελ. 4

¹⁹ Kallimopoulou E,2008, «Paradosiaka : Music, meaning and identity in Modern Greece», σελ. 4

²⁰ Kallimopoulou E,2008, «Paradosiaka : Music, meaning and identity in Modern Greece», σελ. 4

μουσικό σύστημα που πιστεύεται ότι εξαφανίζεται ή αφήνεται εντελώς στο παρελθόν», και προσδιορίζει τον εξής διπλό στόχο αυτών των κινήσεων: «να δρουν ως πολιτιστική εναντίωση και ως εναλλακτική του επικρατούντος πολιτισμού», και «να βελτιώσουν τον υπάρχοντα πολιτισμό μέσω των αξιών που βασίζονται σε ιστορική αξία και αυθεντικότητα που εκφράζεται από την αναβίωση».

Στην Ελλάδα μετά την εποχή της δικτατορίας, κυρίως η εισαγωγή Αγγλο-Αμερικανικής πολιτιστικής κουλτούρας, σε συνδυασμό με την είσοδο στην Ευρωπαϊκή Ένωση δημιούργησε ανησυχίες σχετικά με την πολιτιστική «απώλεια», γεγονός το οποίο θα έπρεπε να αντιμετωπιστεί. Για παράδειγμα στη ροκ μουσική, θα έπρεπε να δημιουργηθεί μια ειδική Ελληνική έκδοση, χρησιμοποιώντας Ελληνικούς στίχους, και εκφράζοντας τις εμπειρίες των νέων Ελλήνων. Μετά το 1990s, η αναβίωση αποτελεί έκφραση καλλιτεχνικής αντίδρασης στη Δύση, αλλά και αντίδρασης στην εμπορική, μαζική μουσική, είτε δυτική, είτε Ελληνική²¹.

Στις κινήσεις των αναβιώσεων που αυτοπροσδιορίζονται ως αντιδρώντες στην πολιτιστική πραγματικότητα της εποχής, υπάρχει το παράδοξο, ότι εφόσον αντιτίθενται στη μοντέρνα πραγματικότητα, αποτελούν ουσιαστικά παράγωγο αυτής της μοντέρνας πραγματικότητας²². Άλλο ένα παράδοξο είναι ότι η αντίδραση των κινήσεων αυτών στην τεχνολογία, που εκφράζεται για παράδειγμα με τον αποκλεισμό ηλεκτρικών μουσικών οργάνων, συνδυάστηκε με χρήση της τεχνολογίας, για παράδειγμα εγγραφές σε στούντιο.

Ένα από τα πλέον αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά των αναβιώσεων είναι η εμφάνισή τους στην παράδοση και την ιστορική συνέχεια ως «δράσεις αυθεντικότητας». Σε πολλές περιπτώσεις, «αρχαία υλικά» χρησιμοποιούνται για την κατασκευή επινοημένων παραδόσεων ενός νέου τύπου για σχετικά νέους σκοπούς. Σε αυτό το πλαίσιο οι διαδικασίες αναβίωσης μπορούν να γίνουν καλύτερα κατανοητές βλέποντας την παράδοση ως κοινωνική και ιστορική κατασκευή που προκύπτει από μια σειρά στρατηγικών επιλογών και συνεχιζόμενων διαδικασιών ερμηνείας και επανερμηνείας του παρελθόντος²³.

Ο Danforth θεωρεί τον πολιτισμό ως μια «σειρά διαδικασιών που κατασκευάζουν επανακατασκευάζουν και αποσυναρμολογούν πολιτιστικά υλικά». Και ο Harker (1985) δίνει έμφαση στη σημασία της παράδοσης ως «ενεργής και συνεχόμενης επιλογής και επανα-επιλογής, η οποία ακόμη και την τελευταία στιγμή στο χρόνο είναι πάντοτε μια ειδική επιλογή. Η ιστορική συνέχεια που ενσωματώθηκε στις αναβιώσεις είναι πάντα σχετιζόμενη με ένα ειδικό, επιλεκτικά διαμορφωμένο παρελθόν, και οι αναβιώσεις θα πρέπει να

²¹ Kallimopoulou E,2008, «Paradosiaka : Music, meaning and identity in Modern Greece», σελ. 4

²² Kallimopoulou E,2008, «Paradosiaka : Music, meaning and identity in Modern Greece», σελ. 4

²³ Kallimopoulou E,2008, «Paradosiaka : Music, meaning and identity in Modern Greece», σελ. 6.

εκλαμβάνονται ως μουσικές επανα-ανακαλύψεις οι οποίες στην πραγματικότητα συνιστούν την παράδοση, «μέσω σειράς ερμηνεύσιμων δράσεων»²⁴.

Κατά το διάστημα από το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι τα μέσα του 1950, το ρεμπέτικο τραγούδι γνώρισε εκ νέου τεράστια άνθηση στην Ελλάδα, ενώ παραμένει δημοφιλές μέχρι και σήμερα.²⁵ Το ρεμπέτικο είχε απαγορευτεί κατά τη διάρκεια της κατοχής της Ελλάδας από τους Γερμανούς, οπότε και είχαν σταματήσει οι ηχογραφήσεις ρεμπέτικων, οι οποίες ξανάρχισαν μόνο μετά το 1946, ενώ το 1947 υπήρξε και πάλι απαγόρευση θεματολογίας σχετικής με τα ναρκωτικά^{26 27}

Η κοινωνική αποδοχή του ρεμπέτικου τραγουδιού ξεκίνησε το 1948 με πρωτεργάτη το συνθέτη Μάνο Χατζιδάκι, που πρωτομίλησε ανοιχτά υπέρ του ρεμπέτικου τραγουδιού ως αναπόσπαστου τμήματος της Ελληνικής μουσικής παράδοσης. Στη συνέχεια σταμάτησε να υπάρχει η αντίληψη ότι τα ρεμπέτικα τραγούδια ανήκουν στον «υπόκοσμο», και μετά το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου τα ρεμπέτικα κατέκλυσαν τα νυχτερινά κέντρα. Η εμπορευματοποίησή τους ξεκίνησε το 1955 σε δίσκους γραμμοφώνου²⁸.

Η «αναβίωση» του ρεμπέτικου ξεκίνησε τη δεκαετία του 1970. Τότε τα παλιά τραγούδια ηχογραφήθηκαν εκ νέου από δίσκους 78 στροφών, και είχαν ιδιαίτερη απήχηση στους νέους και κυρίως στους φοιτητές, στους οποίους είχαν ιδιαίτερη απήχηση την εποχή της δικτατορίας που ακολούθησε, αποτελώντας και εκφράζοντας μια μορφή αντίστασης^{29 30}.

Στα πλαίσια της αναβίωσης των ρεμπέτικων τραγουδιών, οι ηλικιωμένοι συνθέτες και τραγουδιστές τους ήρθαν και πάλι στο προσκήνιο, και ακολούθησε για άλλη μια φορά αναγνώριση του έργου τους, το οποίο ήταν καθοριστικό για την εξέλιξη της μουσικής στην Ελλάδα τα επόμενα χρόνια, διαμορφώνοντας παράλληλα και τη δημιουργία νεότερων λαϊκών τραγουδιών³¹.

²⁴ Kallimopoulou E, 2008, «Paradosiaka : Music, meaning and identity in Modern Greece», σελ. 6.

²⁵ Παπαϊωάννου Γ., «Ντόμπρα και σταράτα», Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1982, σελ. 52, σελ 75-77.

²⁶ Νοταράς Γ., «Το Ελληνικό τραγούδι των τελευταίων 30 χρόνων, Λαϊκά, έντεχνα και προσωπικά», Εκδόσεις Νέα Σύνορα – Λιβάνη, Αθήνα 1991, σελ. 77-84.

²⁷ Σχορέλης Τ., «Ρεμπέτικη ανθολογία», Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 1978, τ. Α, σελ. 12-16.

²⁸ Ανδριακαίνα Ε., Κοταρίδης Ν., Δαμιανάκος Σ., Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι, 2003.

Γεωργιαδης Ν., Ρεμπέτικο και πολιτική :σχολιασμένη ανθολόγηση του λαϊκού τραγουδιού, 1993, σελ. 290-301.

²⁹ Ανδριακαίνα Ε., Κοταρίδης Ν., Δαμιανάκος Σ., Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι, 2003,

Γεωργιαδης Ν., Ρεμπέτικο και πολιτική :σχολιασμένη ανθολόγηση του λαϊκού τραγουδιού, 1993, σελ. 290.

³⁰ Παπαϊωάννου Γ., «Ντόμπρα και σταράτα», Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1982, σελ. 75-77.

³¹ Νοταράς, 1991, «Το Ελληνικό τραγούδι των τελευταίων 30 χρόνων, Λαϊκά, έντεχνα και προσωπικά», Εκδόσεις Νέα Σύνορα – Λιβάνη, Αθήνα 1991, σελ 77-84, σελ 87-102.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΥΠΟΔΟΧΗΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΚΑΤΑ ΤΑ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ

Οι δεκαετίες του 1970 και του 1980 ήταν δύο ταραγμένες δεκαετίες η καθεμία για τον δικό της λόγο, αλλά και σε παράλληλη αναφορά η μία με την άλλη. Τα πολιτικά, οικονομικά, και κοινωνικά χαρακτηριστικά των δύο αυτών δεκαετιών συνέβαλαν στην αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού και στην ενασχόληση και το ενδιαφέρον του κόσμου για αυτά.

Το ρεμπέτικο ως γνήσιο μουσικό εκφραστικό μέσο κοινωνικά αδύναμων ομάδων, ξεριζωμένων ανθρώπων από την Μικρά Ασία, ανθρώπων κυρίως κατώτερων κοινωνικών ομάδων και βιοπαλαιστών, συνέθετε ένα μουσικό και ηχητικό σύνολο που διαπνεόταν από τον πόνο, την λησμονιά, το απαγορευμένο, είτε αυτό είχε να κάνει με τον έρωτα είτε με τις καταχρήσεις, την κοινωνική, οικονομική, και πολιτική κριτική. Θαμμένο πολιτικά τις δύο προηγούμενες δεκαετίες λόγω πολιτικών συγκυριών, και έχοντας ήδη την αίγλη της δεκαετίας του 1940 ως την τελευταία περίοδο που βρισκόταν σε άνθηση, το ρεμπέτικο άρχισε και πάλι να μπαίνει στα σπίτια των ανθρώπων αυτή τη φορά πιο δυναμικά από άλλοτε.

2.1 Η εικόνα του ρεμπέτικου στην κοινωνία

Τη δεκαετία του 1970, η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού περιλάμβανε την ηχογράφιση των παλιών ρεμπέτικων σε δίσκους 78 στροφών. Τα τραγούδια αυτά έγιναν ιδιαίτερα αγαπητά στους νέους και ιδίως στους φοιτητές. Μάλιστα την εποχή της δικτατορίας, τα ρεμπέτικα τραγούδια όπως και τα τραγούδια του Θεοδωράκη, αποτέλεσαν σε μεγάλο βαθμό μια μορφή έκφρασης της αντίστασης των νέων και των φοιτητών στο καθεστώς της χούντας³².

³² Ανδριακαίνα Ε., Κοταρίδης Ν., Δαμιανάκος Σ., Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι, 2003, σελ 290

³² Παπαϊωάννου Γ., « Ντόμπρα και σταράτα», Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα, 1982,σελ 75-77.

Το κοινωνικό υπόβαθρο κατά τη δεκαετία του 1970, όπου και έλαβε χώρα μεγάλο τμήμα της αναβίωσης του ρεμπέτικου τραγουδιού, περιλαμβάνει αρχικά πολιτικές αναταραχές, και στη συνέχεια συντηρητισμό και καταπίεση, ιδιαίτερα λόγω της ανόδου της χούντας στην εξουσία.³³ Σε αυτές τις δύσκολες εποχές, η ήδη ταλαιπωρημένη χώρα μας από τον πόλεμο, την κατοχή και τον εμφύλιο σπαραγμό που είχαν προηγηθεί, είχε απομονωθεί διεθνώς και η πορεία της εξέλιξής της σε δημοκρατικά πλαίσια είχε ανακοπεί³⁴.

Την εποχή εκείνη, υπό τις επικρατούσες δύσκολες συνθήκες, η ελευθερία του ατόμου, ακόμα και της καλλιτεχνικής έκφρασης, καταπιεζόταν και περνούσε από λογοκρισία. Η νεολαία εκείνα τα χρόνια αντέδρασε σθεναρά με ποικίλους τρόπους, ιδρύοντας κινήσεις φοιτητών και εκδίδοντας περιοδικά και δελτία κατά του καθεστώτος³⁵.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια αποτελούσαν ένα ακόμη μέσο της έκφρασης της αντίδρασης αυτής από την ευαισθητοποιημένη νεολαία που επιθυμούσε την ελευθερία της. Αποτελούσαν τμήμα του αγώνα για την ελευθερία και αντιπροσώπευαν την ελπίδα για μια καλύτερη ζωή, χωρίς καταπίεση. Γι' αυτό και μετά τη δικτατορία τα ρεμπέτικα, παλιά και νέα, ξαναήρθαν δυναμικά και ελεύθερα πλέον στο μουσικό προσκήνιο, κατακτώντας εκ νέου τις καρδιές των ακροατών³⁶.

Έτσι, μετά την πτώση της χούντας το καταπιεστικό συναίσθημα των Ελλήνων βρήκε σε μεγάλο βαθμό διέξοδο μέσα από το ρεμπέτικο τραγούδι, ενώ η άνοδος των σοσιαλιστών στην

³³ Κρεμμυδάς Γ.Θ., «Οι άνθρωποι της Χούντας μετά τη Δικτατορία, Εξάντας», Αθήνα 1984, σελ 7-10

³³ Βλησίδης Κ., «Σπάνια κείμενα για το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ(1929-1959)», 2004, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ 119.

³⁴ Κολιόπουλος Κολιόπουλος, Ι. Σβολόπουλος Κ., Χατζηβασιλείου Ε., Νημάς Θ., Σχολινάκη-Χελιώτη Χ. (Ιστορία του νεότερου και σύγχρονου κόσμου (Γ Γενικού Λυκείου - Γενικής Παιδείας), Κεφάλαιο ΣΤ, «Ο μεταπολεμικός κόσμος», ΥΠΕΠΘ, διαθέσιμο στον ιστότοπο <http://digitalschool-admin.minedu.gov.gr/modules/ebook/show.php/DSGL106/282/2014,6857/>, σελ 139

Λούβη Ε., Ξιφαράς Δ., «Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία Γ' Γυμνασίου», Εκδόσεις Πατάκη, ΥΠΕΠΘ, διαθέσιμο στον ιστότοπο <http://digitalschool.minedu.gov.gr/modules/ebook/show.php/DSGYM-C105/65/515,2182/>, σελ 55.

³⁵ «Δικτατορία 1967-1974: Η έντυπη αντίσταση», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2011.

³⁶ Νοταράς Γ., «Το Ελληνικό τραγούδι των τελευταίων 30 χρόνων, Λαϊκά, έντεχνα και προσωπικά», Εκδόσεις Νέα Σύνορα – Λιβάνη, Αθήνα 1991, σελ. 77-84

εξουσία το 1981 συνέβαλε καθοριστικά στη «λύτρωση» του ρεμπέτικου, το οποίο μέχρι τότε ήταν κυνηγημένο και συνδεδεμένο με λούμπεν στοιχείο της ελληνικής κουλτούρας.³⁷

Ο περιθωριακός στίχος του ρεμπέτικου πέτυχε να μιλήσει κατευθείαν και άμεσα στην καρδιά μεγάλη μερίδας της κοινωνίας, αναιρώντας όλες τις κοινωνικο-πολιτικές διαιρέσεις, απελευθερώνοντας το πνεύμα και τη σκέψη, απευθυνόμενο στις περιοχές εκείνες της ψυχής όπου δεν εισχώρησε το δήθεν, το πρόπον, και η λογιότητα. Οι μελωδίες του ρεμπέτικου, οι ρυθμοί, οι στίχοι και τα λόγια, οι φωνές, η «μαγκιά», και τα όργανα, προεξάρχοντας του μπουζουκιού, ξεχείλιζαν και συνόπιζαν συστατικά που συνυπήρξαν σε ένα εντυπωσιακής επιρροής μουσικό στιλ που κατάφερε να εκφράσει με επάρκεια και μεστότητα την αυθεντικότητα του εσωτερικού και εξωτερικού περιβάλλοντος των ανθρώπων εκείνης της εποχής.³⁸

2.2 Πολιτικοποίηση και κοινωνικές ανησυχίες της ελληνικής κοινωνίας

Η καταγραφή της αριστερίζουσας ροπής της κοινωνίας και η άμεση σχέση της με το ρεμπέτικο καταγράφηκε και από καθ' ύλη μελετητές του ρεμπέτικου, όπως ο Κουνάδης που δημοσίευσε ποικίλα άρθρα σε περιοδικά, όπως επίσης και ο Χριστιανόπουλος ο οποίος κάλυψε με μεγάλη επιτυχία ένα κομμάτι της μελέτης που αφορούσε τη υποδομή της κοινωνίας και την ανάγκη της να εκφραστεί μέσα από το ρεμπέτικο. Μέσα από τις ποικίλες αυτές μελέτες το ρεμπέτικο θεωρήθηκε αποκλειστικό εκφραστικό μέσο και όχημα του ελληνικού παραβατικού υπόκοσμου το οποίο όμως καθαγιάστηκε και έλαβε μια λιγότερο έντονη κοινωνική εκδήλωση αποτελώντας μια κατηγορηματική άρνηση απέναντι στη δουλοκρατία και τον συντηρητισμό που πρέσβευε η συμμετοχή τότε της Ελλάδας στο NATO και την Ευρωπαϊκή Ένωση. Η λαϊκότητα του ρεμπέτικου ήταν εκείνο το συστατικό που προβλήθηκε περισσότερο από όλα και κατέφερε να αποτελέσει εφιαλτήριο της αναγέννησής του.³⁹

³⁷Νοταράς Γ., « Το Ελληνικό τραγούδι των τελευταίων 30 χρόνων, Λαϊκά, έντεχνα και προσωπικά», Εκδόσεις Νέα Σύνορα – Λιβάνη, Αθήνα 1991, σελ. 77-84

³⁸ Ανδριακαίνα Ε., Κοταρίδης Ν., Δαμιανάκος Σ., «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι», 2003, σελ 290-301.

³⁹ Ανδριάκαίνα Ε, Κοταρίδης Ν., Δαμιανάκος Σ., «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι», 2003, σελ 264, 290.

Μία από τις σημαντικότερες συζητήσεις που έλαβαν χώρα εκείνη την περίοδο με αφορμή την επιρροή του ρεμπέτικου πάνω στην κοινωνία και τις μεταβολές που εκείνη ακολουθούσε είχε να κάνει με το κατά πόσο το ρεμπέτικο εξέφραζε περισσότερο τον αστικό ή τον λαϊκό κόσμο. Με το πρώτο γινόταν αναφορά στους ανθρώπους των αστικών κέντρων, ενώ με το δεύτερο γινόταν αναφορά στον κόσμο της υπαίθρου, στους αγρότες.

Ο περιορισμός που κάποιοι επιχειρήσαν να δώσουν στον όρο ρεμπέτικο ως το τραγούδι εκείνο του ελληνικού παραβατικού υπόκοσμου δεν υπήρξε ποτέ ευκρινώς οριοθετημένος στα τμήματα της αστικής κοινωνίας. Και αυτό διότι ο υπόκοσμος ως όρος και έννοια μετέχει εγγενώς στην παράνομη και αντικοινωνική δραστηριότητα, αλλά παράλληλα περιλαμβάνει και ποικίλους παραβατικούς και κοινωνικά παράσιτα που δεν μπορούν να καταχωρηθούν στους ενεργούς εγκληματίες. Επίσης στο ίδιο μήκος κύματος σημειώνεται ότι στην περιφέρεια του υπόκοσμου ζουν οι ανειδίκευτοι και οι υποαπασχολούμενοι εξαθλιωμένοι, οι οποίοι ναι μεν μπορεί να εμπλέκονται περιστασιακά και ευκαιριακά σε παράνομες δραστηριότητες, ωστόσο δεν μπορούν να κατηγορηθούν ως συλλήβδην και καθ' ἑξιν παραβάτες.⁴⁰

Πάντως, η σύνδεση και η αναφορά του ρεμπέτικου είτε σε σχέση με τον αστικό είτε σε σχέση με τον λαϊκό κόσμο είναι δύσκολο να διαλευκανθεί καθότι τόσο η θεματολογία, όσο και το κοινωνικό και πολιτικό επιστέγασμα του ρεμπέτικου έχουν σαφή αναφορά στο δημοτικό τραγούδι. Μάλιστα η σχέση ανάμεσα στο ρεμπέτικο και στο δημοτικό τραγούδι, απασχόλησε σε μεγάλο βαθμό ερευνητές και αρθρογράφους όπως τον Μάνο Χατζιδάκι ο οποίος εντόπισε στο ρεμπέτικο τραγούδι στοιχεία κοινά με το δημοτικό τραγούδι. Μάλιστα επισήμανε πως η μελωδική του γραμμή, παρουσιάζει ομοιότητες με ήχους βυζαντινής μουσικής. Συνοψίζοντας, εκείνο που συνάγεται από τις μελέτες είναι ότι το ρεμπέτικο καθίσταται τελικά η μουσική και των αστών και των λαϊκών, και των ανθρώπων της πόλης, και των ανθρώπων της επαρχίας.⁴¹

⁴⁰ Koglin D., 2003. Marginality in Music around the world. Oxford: Oxford University Press,σελ. 2-4.

⁴¹ Kallimopoulou E «Paradosiaka: Music, meaning and identity in modern Greece», Surrey : Ashagate Publishing, σελ. 4

⁴¹ Koglin, 2003. Marginality in Music around the world. Oxford: Oxford University Press, σελ. 2-4.

2.3 Η πολιτιστική διπλωματία Ελλάδας-Τουρκίας στη βάση του ρεμπέτικου

Από μία άλλη κοινωνικοπολιτική σκοπιά, το ρεμπέτικο αξιοποιήθηκε και χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο ενδυνάμωσης των ελληνο-τουρκικών σχέσεων που μετά από μια μακρά περίοδο αναταραχών με αφορμή το Κυπριακό, ήρθαν και πάλι στην επιφάνεια μέσω του Παπανδρέου, του Οζάλ και του Ετσεβίτ. Οι κριτικές για την χρησιμοποίηση του ρεμπέτικου ως μέσου πολιτιστικής διπλωματίας ήταν οξύτερες από την Αριστερά, ωστόσο σε σημαντικό βαθμό συνέβαλε στην προσπάθεια εξομάλυνσης της σχέσης των δύο χωρών.⁴²

Στα μέσα της δεκαετίας του 1980, η πολιτιστική διπλωματία του ρεμπέτικου οδήγησε πολλούς νέους στο να ασχοληθούν με το ρεμπέτικο και να ανακαλύψουν εκ νέου τα ερεθίσματα της Ανατολής στην ελληνική, αλλά κυρίως στη μουσική της Σμύρνης και των Ελλήνων της Ιωνίας. Το ρεμπέτικο όπως είπαμε και προηγουμένως εντάχθηκε και στον ακαδημαϊκό χώρο και αποτέλεσε προϊόν συνεργασίας και σύμπραξης Ελλήνων και Τούρκων. Μελέτες εκπονήθηκαν από φοιτητές και ακαδημαϊκούς των δύο χωρών για την προέλευση, τις μουσικές επιταγές, τα ακούσματα και την ηχητική διάσταση του ρεμπέτικου. Μελέτες οι οποίες έφεραν πιο κοντά τις επιστημονικές κοινότητες των δύο χωρών.⁴³

Ένα από το πιο ενδιαφέροντα σημεία και επίπεδα μελέτης είχε να κάνει με την τοπική προέλευση του ρεμπέτικου, το αν δηλαδή αναπαράχθηκε και αναπτύχθηκε περισσότερο ή λιγότερο στη Σμύρνη ή στον Πειραιά. Αυτά τα δύο στυλιστικά στερεότυπα επικράτησαν στις διαλέξεις και τις μελέτες της εποχής εκείνης, με πολλούς να καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι η ρεμπέτικη μουσική της Σμύρνης ήταν περισσότερο ήπια στην έκφραση, το μοτίβο και το περιεχόμενό της, ενώ η αντίστοιχη ρεμπέτικη μουσική του Πειραιά είχε περισσότερο έντονα μουσικά χαρακτηριστικά.⁴⁴

Η Σμύρνη και ο Πειραιάς ήταν και οι δύο πόλεις-λιμάνια, εμπορικά κέντρα της Μεσογείου, με έντονη δραστηριότητα κάθε υφής. Ωστόσο ο διαφορετικός τρόπος ερμηνείας και εκτέλεσης της ρεμπέτικης μουσικής είχε να κάνει πέρα από το καθαρά μουσικό ύφος, και με το θεωρητικό επίπεδο ανάλυσής της. Οι μεν Τούρκοι έβλεπαν μια λυρικήτητα στο ρεμπέτικο της Σμύρνης, μια μελαγχολική διάσταση που εμφοιλοχωρούσε στην ερμηνεία και

⁴²Koglin D., 2003. Marginality in Music around the world. Oxford: Oxford University Press , σελ. 4-5.

⁴³Koglin D., 2003. Marginality in Music around the world. Oxford: Oxford University Press σελ. 2-6.

⁴⁴ Beaton Roderick, 2004, Folk Poetry of Modern Greece, Cambridge University Press, σελ.

22-26.

τον ήχο, οι δε Έλληνες έβλεπαν στο ρεμπέτικο του Πειραιά μια διάσταση περισσότερο αρχαιοελληνική, με την έννοια ότι το ρεμπέτικο αυτό ήταν περισσότερο λυτρωτικό ακολουθώντας τις μυθολογικές παραδόσεις του Δωδεκαθεϊσμού. Στο επίπεδο αυτής της ανάλυσης, οι Έλληνες ρεμπέτες ήταν περισσότερο μοιρολατρικοί, ενώ οι Τούρκοι περισσότερο νοσταλγικοί και ρομαντικοί.⁴⁵

Ένα επίσης ενδιαφέρον στοιχείο, είναι ότι σε αμφοτέρους τους λαούς το ρεμπέτικο παρουσιάστηκε έντονα εκείνη την περίοδο ως η μουσική ψυχαγωγία που προερχόταν από κάποια μειονότητα ανθρώπων, η οποία όμως απευθυνόταν στο σύνολο της κοινωνίας. Υπό αυτό το πρίσμα επιχειρήθηκε να μπει το ρεμπέτικο στα σπίτια όλων των Ελλήνων και να γίνει η μουσική της παρέας, του γλεντιού, αλλά και της λησμονιάς.

Πολλά μαγαζιά το 1980 φιλοξενούσαν καλλιτέχνες του ρεμπέτικου, και πολλοί ήταν και οι πολιτικοί που γλεντούσαν και διασκεδάζαν σε ρεμπέτικα μαγαζιά. Το lifestyle της εποχής επέβαλε με τον τρόπο του το ρεμπέτικο, και μάλιστα με ιδιαίτερη απήχηση εξαιτίας και του γεγονότος ότι η ελληνική κοινωνία βρισκόταν σε φάση αναπροσδιορισμού και η ανάγκη για ελεύθερη έκφραση ήταν περισσότερο από ποτέ έντονη. Το ρεμπέτικο έγινε η μουσική «των άλλων», των λίγων που την έπαιζαν και την ασκούσαν, η οποία όμως μοιραζόταν απλόχερα στο ευρύ κοινό, στο σύνολο της κοινωνίας.⁴⁶

2.4 Η ελληνικότητα του ρεμπέτικου

Επανερχόμενοι στο ζήτημα της ελληνικότητας και των κοινωνικών μεταβολών των δεκαετιών του 1970 και 1980, ένα μεγάλο κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας εμπνεύστηκε από το ρεμπέτικο και ένιωθε μεγάλο ενθουσιασμό και λύτρωση στο άκουσμά του. Η επικοινωνία των συναισθημάτων από τους στίχους του ρεμπέτικου τραγουδιού, καθώς και το πάθος που πήγαζε από την ερμηνεία των μουσικών κέρδιζαν όλο και περισσότερο το κοινό. Ο συνδυασμός της χαράς και της λύπης, του ενθουσιασμού, της ευτυχίας και της θλίψης

⁴⁵Koglin D., 2003. Marginality in Music around the world. Oxford: Oxford University Press, σελ. 6.

⁴⁶Μπαλαχούτης, 2010: <http://www.derti.gr/pdf/history.pdf>, βλ. και Ανδριάκαινα Ε, Κοταρίδης Ν., Δαμιανάκος Σ., «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι», 2003, 297-301.

«έδεναν» ψυχολογικά τους ακροατές που έβρισκαν αποκούμπι αλλά και έκφραση μέσα από το ρεμπέτικο τραγούδι.

Επίσης, η θεματολογία των τραγουδιών και η ερμηνευτική δεινότητα πολλών μουσικών του ρεμπέτικου ήταν εκείνο που έκανε τους ανθρώπους να συγκινούνται και να θυμούνται τις πρόσφατες δυσκολίες του παρελθόντος, όπως ήταν για παράδειγμα η επταετής χούντα των συνταγματαρχών. Η δύναμη του ρεμπέτικου συνίστατο μεταξύ άλλων και στην ικανότητά να δένει τους ανθρώπους και να εκφράζει τις πιο απόμακρες και καλά κρυμμένες σκέψεις των ανθρώπων. Η αναφορά δε πολλών ρεμπέτικων τραγουδιών σε ανθρώπους της βιοπάλης και του προλεταριάτου έκανε εκείνους που βρίσκονται σε διαφορετική κοινωνική κλίμακα να νιώθουν πιο άνετα με το εγώ τους και να αποδίδουν μεγάλη συμπάθεια στους αναξιοπαθούντες της γης.⁴⁷

Ως προς την ελληνικότητα του ρεμπέτικου τραγουδιού, όπως αναφέραμε και προηγουμένως υπήρχε αυτή η άτυπη κόντρα μεταξύ ρεμπέτικου Σμύρνης και ρεμπέτικου Πειραιά. Ο σύνδεσμος βέβαια και των δύο είναι προφανής, καθώς όλοι όσοι αναγκάστηκαν να ξεριζωθούν από τις πατρίδες τους το 1922 και να φύγουν από τη Μικρά Ασία με προορισμό τον Πειραιά κουβάλησαν μαζί τους όλα αυτά τα στοιχεία της ελληνικότητας του ρεμπέτικου, συνδυασμένα και με στοιχεία ανατολίτικα. Για τους Μικρασιάτες η Σμύρνη συμβολίζει την Ιωνία, το ανατολικό δηλαδή «οχυρό» του ελληνισμού». Ο ελληνικός πληθυσμός της θεωρείτο ένας από τους πλέον γνήσια δομημένος, πολύ περισσότερο αμιγής στη σύστασή του από τους Έλληνες της ενδοχώρας. Για πολλούς, ο ξεριζωμός των Ελλήνων της Μικράς Ασίας υπήρξε το εφαλτήριο μελέτης της ρεμπέτικης μουσικής, αφού όπως παραδέχονται ακόμα και Τούρκοι λόγιοι και μουσικολόγοι, το χαρακτηριστικό του πόνου και της λησμονιάς είναι έντονο στα κομμάτια των συνθετών, αλλά και των μετέπειτα ερμηνευτών έτσι όπως εκείνοι τα συνέλαβαν από τους πρωτεργάτες του είδους.⁴⁸

⁴⁷ Αρσενίου Λάζαρος, «*Η κατάπτωση στην ελληνική μουσική. Κατάπτωση κοινωνική και εθνική*», Λάρισα 1979 Εκδόσεις Αρμός, σελ. 18-21.

⁴⁸ Αρσενίου Λάζαρος, «*Η κατάπτωση στην ελληνική μουσική. Κατάπτωση κοινωνική και εθνική*», Λάρισα 1979, Εκδόσεις Αρμός, σελ. 18-21. Βλ. επίσης Koglin D., 2003. *Marginality in Music around the world*. Oxford: Oxford University Press. , σελ. 6

⁴⁸ Σχορέλης Τ., *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 1978. τ Α, σελ. 10-16.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

ΟΙ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΤΕΡΕΣ ΚΟΜΠΑΝΙΕΣ ΠΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΑΝ ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΑΝΑΒΙΩΣΗΣ ΤΟΥ.

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζεται η παρουσία και η εργογραφία των τριών βασικών κομπανιών της περιόδου αναβίωσης του ρεμπέτικου. Συγκεκριμένα παρουσιάζονται η *Ρεμπέτικη Κομπανία*, η *Αθηναϊκή Κομπανία* και η *Οπισθοδρομική Κομπανία*. Οι τρεις αυτές κομπανίες με το αξιόλογό τους έργο καθιέρωσαν εκ νέου το ιδίωμα του ρεμπέτικου τόσο στην δισκογραφία όσο και στο λαϊκό πάλκο. Ο ρόλος τους στην αναβίωση του ρεμπέτικου ήταν καθοριστικός, και η απήγησή τους στο κοινό μεγάλη. Πραγματοποίησαν σειρά συναυλιών στην Ελλάδα και το εξωτερικό, ενώ ηχογράφησαν δίσκους που ακούγονται με αγάπη και νοσταλγία σε κάθε ελληνικό σπίτι ακόμη και σήμερα.

3.1 Η Ρεμπέτικη Κομπανία

Η *Ρεμπέτικη Κομπανία* είναι το πρώτο Σχήμα που πήρε την επίσημη ονομασία «Κομπανία». Το ηγετικό της μέλος ήταν ο Δημήτρης Κοντογιάννης⁴⁹ ο οποίος συμμετείχε ως τραγουδιστής αλλά και κιθαρίστας και την ίδρυσε κατά την περίοδο 1975-1978.

Τη Ρεμπέτικη Κομπανία αποτέλεσαν αρχικά ο Μανώλης Δημητριανάκης, ο Γιώργος Κοντογιάννης, και ο Δημήτρης Κοντογιάννης. Ο Μανώλης Δημητριανάκης γνωρίστηκε με τον Γιώργο Κοντογιάννη το καλοκαίρι του 1968. Τότε ο Δημητριανάκης σπούδαζε στη Νομική και έπαιζε μπουζούκι στην μπουάτ Απανεμιά, στην Πλάκα, όπου ο Αλέκος

⁴⁹ Ο **Δημήτρης Κοντογιάννης** γεννήθηκε στη Δαύλεια της Βοιωτίας, έμαθε μουσική συμμετέχοντας στην φιλαρμονική του δήμου Λειβαδιάς και στα 22 του χρόνια μετακινήθηκε και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα όπου και επέκτεινε τις μουσικές του σπουδές. Την επαγγελματική του πορεία στο χώρο του τραγουδιού την ξεκίνησε κατά το 1973, ενώ λίγα χρόνια αργότερα αποτέλεσε το ιδρυτικό μέλος της Ρεμπέτικης Κομπανίας. Κατά την διάρκεια της μουσικής του πορείας συνεργάστηκε με μεγάλα ονόματα της μουσικής όπως ο Ρασούλης, ο Παπάζογλου, η Αλεξίου κλπ.

Σταματέλης τραγουδούσε τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη. Ο Κοντογιάννης είχε έρθει ένα βράδυ ως πελάτης στη μπουάτ κι έτσι ξεκίνησε η γνωριμία τους.

Αρχικά έπαιζαν οι δυο τους, ο Κοντογιάννης κιθάρα και ο Δημητριανάκης μπουζούκι. Το 1970 γνωρίζουν τον Γιώργη Χριστοφιλάκη, που παίζει μαζί τους μπαγλαμά. Το 1973 ο Δημήτρης Κοντογιάννης, αδερφός του Γιώργου, μετά την ολοκλήρωση της στρατιωτικής του θητείας, έρχεται στην Αθήνα και εντάσσεται στην παρέα, που έπαιζε και με τους Γαβρίλο Αηδονόπουλο, Αντώνη Νουκάκη, και Γιώργο Θωμόπουλο. Έπαιζαν στο «Ασχημόπαπο», στα Πετράλωνα, και αργότερα στο δεύτερο υπόγειο της ταβέρνας «Η Φωλιά Της Όπερας», πίσω από τον σημερινό Άρειο Πάγο, στις παλιές φυλακές Αβέρωφ, μέχρι το 1980⁵⁰.

Στην κομπανία εισήλθε και ο Ανδρέας Τσεκούρας και λίγο αργότερα ο Γιώργης Σιδερίης, ενώ για κάποιο διάστημα έπαιξε μαζί τους και ο βιολιστής Γιώργος Μαγκλάρας.

Όταν κάποια μέρα τους άκουσε ο Τάσος Φαληρέας, τους κανόνισε την ηχογράφιση του πρώτου τους δίσκου. Στο δίσκο έπαιζαν οι τρεις, και ο Ανδρέας Τσεκούρας, ο οποίος έπαιξε ακορντεόν σε κάποια κομμάτια. Ο δίσκος, αν και ηχογραφήθηκε τέλη του '73 με αρχές του '74, κυκλοφόρησε μετά την πτώση της χούντας, τον χειμώνα του '74. Ο τίτλος του πρώτου δίσκου “Τα Μπλε Παράθυρα” προέκυψε από το ομώνυμο τραγούδι του Μάρκου, το οποίο περιλαμβανόταν στο δίσκο. Οι πωλήσεις του δίσκου αυξήθηκαν δραματικά τον επόμενο χρόνο. Τότε δεν υπήρχε άλλη κομπανία, και η Ρεμπέτικη Κομπανία μονοπωλούσε το ρεμπέτικο στην τηλεόραση.

Όταν από την κομπανία αποχώρησαν ο Σιδερίης με τον Τσεκούρα, αντικαταστάθηκαν από το Γιάννη Καρβέλη (μπουζούκι) και τον Γιώργο Παπαδάκη (ακορντεόν).

Στους δίσκους της Ρεμπέτικης Κομπανίας συμμετείχε ως τραγουδίστρια η Χαρούλα Μουστρούφα (Χαρούλα Εμμανουήλ), συμμαθήτρια του Γιώργου Κοντογιάννη. Σε κάποιες συναυλίες τραγούδησε μαζί τους η Κατερίνα Σκορδαλάκη.

Στην καταληκτική σύνθεση της κομπανίας ενσωματώθηκαν οι Μανώλης Δημητριανάκης (μπουζούκι και τραγούδι), Γιώργος Κοντογιάννης (μπουζούκι, κιθάρα και τραγούδι), Γιώργος Παπαδάκης (ακορντεόν), Γιώργος Σιδερίης (μπουζούκι και μπαγλαμά), Ανδρέας Τσεκούρας (ακορντεόν) και η Χαρά Εμμανουήλ (τραγούδι).⁵¹

⁵⁰ Ρεμπέτικη Κομπανία - Μουστάκια και Πενιές στα '70s (2011), διαθέσιμο στο <http://rebetcafe.blogspot.gr/2011/12/70s.html>

⁵¹ Καλογερόπουλος Τάκης, *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, Αθήνα 2001, Εκδόσεις Γιαλλελή.

Η Ρεμπέτικη Κομπανία έκανε μόνο συναυλίες, δεν έπαιξε ποτέ επαγγελματικά σε μαγαζί ως Ρεμπέτικη Κομπανία. Εμφανίστηκε αρκετές φορές στην Ευρώπη και δύο φορές στην Αμερική (ΗΠΑ και Καναδά), και ηχογράφησε τέσσερις δίσκους.

Το 1979 η Ρεμπέτικη Κομπανία πραγματοποίησε τρεις πολύ μεγάλες συναυλίες στο Ολυμπιά, ένα τεράστιο θερινό θέατρο στην Κλωναρίδου, στα Πατήσια, όπου έπαιξαν μαζί με τον Ρούκουνα, τον Μοσχονά, τη Γεωργακοπούλου, τον Κυριαζή, τη Γλυκερία και τον Νίκο Παπάζογλου. Αργότερα συνεργάστηκαν με την Κατερίνα Κόρου, η οποία πρωτοεμφανίστηκε στο τραγούδι μαζί τους.

Στους σημαντικότερους δίσκους της Ρεμπέτικης Κομπανίας συγκαταλέγονται οι:

- «Τα μπλέ παράθυρα» (έτος 1975)
- «Πως θα περάσει η βραδιά» (έτος 1979)
- «η Ρεμπέτικη Κομπανία με τον Δημήτρη Κοντογιάννη» (έτος 1983)
- «Συγγενείς και φίλοι» (έτος 2001)
- «Ρεμπέτικη Κομπανία» (έτος 2004)

Ο δίσκος «Τα μπλε παράθυρα» (έτος 1975) περιλάμβανε τα τραγούδια:

1. «Τα μπλε παράθυρα» (Δημητριανάκης Μ.),
2. «Το οργανάκι» (Δημητριανάκης Μ., Κοντογιάννης Δ.),
3. «Να γιατί περνώ» (Δημητριανάκης Μ., Κοντογιάννης Δ.),
4. «Αν πάθεις και καμιά ζημιά» (Τσιτσάνη μου) (Κοντογιάννης Δ.),
5. «Πάλι τραγούδι θα σου πω» (Δημητριανάκης Μ.),
6. «Μυστήριο Ζεϊμπέκικο» (Οργανικό),
7. «Ο Μητσάκης» (Κοντογιάννης Δ.),
8. «Το Χριστινάκι» (Δημητριανάκης Μ., Κοντογιάννης Δ.),
9. «Ο αραμπατζής» (Δημητριανάκης Μ.),
10. «Ηλιοβασίλεμα σωστό» (Κοντογιάννης Δ.),
11. «Ο θερμαστής» (Δημητριανάκης Μ.),
12. «Και συ δεν έχεις μπέσα» (Κοντογιάννης Δ.)⁵².

⁵² <http://www.mygreek.fm/el/albums/MzY2MjE36621/Ta-ble-parathira>.

Ο δίσκος «Πώς θα περάσει η βραδιά» (έτος 1979) περιείχε τα τραγούδια:

1. «Πώς θα περάσει η βραδιά» (Κοντογιάννης Δ.),
2. «Θα σου φύγω με καιρό» (Εμμανουήλ Χ., Σιδέρης Γ.),
3. «Στου Βάβουλα τη γούβα» (Δημητριανάκης Μ.),
4. «Ο ψαράς» (Κοντογιάννης Δ.),
5. «Φάνταζες σαν πριγκιπέσα» (Δημητριανάκης Μ., Κοντογιάννης Δ.),
6. «Καλιθιώτισσα» (Κοντογιάννης Δ.),
7. «Όσο βαριά είν' τα σίδερα» (Εμμανουήλ Χ., Σιδέρης Γ.),
8. «Πεισματάρα» (Δημητριανάκης Μ.),
9. «Χαρέμια με διαμάντια» (Κοντογιάννης Δ., Σιδέρης Γ.),
10. «Στο Φάληρο που πλένεσαι» (Δημητριανάκης Μ., Εμμανουήλ Χ.),
11. «Τα υδραίικα» (Σιδέρης Γ.),
12. «Μπουζούκι μου διπλόχορδο» (Δημητριανάκης Μ., Κοντογιάννης Δ.)⁵³

Ο διπλός δίσκος «Η Ρεμπέτικη Κομπανία με τον Δημήτρη Κοντογιάννη» (έτος 1983) αποτελείται από 37 τραγούδια, δηλαδή το σύνολο των τραγουδιών που ηχογράφησε στη Lyra η Ρεμπέτικη Κομπανία⁵⁴:

1. «Τα μπλε παράθυρα» - Μανώλης Δημητριανάκης
2. «Το οργανάκι» - Δημήτρης Κοντογιάννης, Μανώλης Δημητριανάκης
3. «Να γιατί περνώ» - Δημήτρης Κοντογιάννης, Μανώλης Δημητριανάκης
4. «Αν πάθεις και καμιά ζημιά» - Δημήτρης Κοντογιάννης
5. «Πάλι τραγούδι θα σου πω» - Μανώλης Δημητριανάκης
6. «Μυστήριο ζεϊμπέκικο» – Οργανικό
7. «Ο μητσάκης» - Δημήτρης Κοντογιάννης
8. «Χριστίνα» - Μανώλης Δημητριανάκης
9. «Ο Αραπατζής» - Μανώλης Δημητριανάκης
10. «Ηλιοβασίλεμα σωστό» - Δημήτρης Κοντογιάννης
11. «Ο θερμαστής» - Μανώλης Δημητριανάκης
12. «Και συ δεν έχεις μπέσα» - Δημήτρης Κοντογιάννης
13. «Πώς θα περάσει η βραδιά» - Δημήτρης Κοντογιάννης

⁵³ <http://www.mygreek.fm/el/albums/MzY2MjA36620/Pos-tha-perasi-i-vradia>.

⁵⁴ <http://greek-djs-radio.forums-free.com/topic-t1058.html>.

14. «Θα σου φύγω με καιρό» - Χαρά Εμμανουήλ, Γιώργος Σιδέρης
15. «Στο Βαβουλα τη γούβα» - Μανώλης Δημητριανάκης
16. «Ο ψαράς» - Δημήτρης Κοντογιάννης
17. «Φάνταζες σαν πριγκηπέσα» - Δημήτρης Κοντογιάννης, Μανώλης Δημητριανάκης
18. «Καλλιθιώτισσα» - Δημήτρης Κοντογιάννης
19. «Πεισματάρη» - Μανώλης Δημητριανάκης
20. «Όσο βαριά ειν' τα σίδερα» - Χαρά Εμμανουήλ, Γιώργος Σιδέρης
21. «Χαρέμια με διαμάντια» - Δημήτρης Κοντογιάννης, Γιώργος Σιδέρης
22. «Στο Φάληρο που πλένεσαι» - Μανώλης Δημητριανάκης, Χαρά Εμμανουήλ
23. «Τα Υδρέϊκα» - Δημήτρης Κοντογιάννης, Γιώργος Σιδέρης
24. «Μπουζούκι μου διπλόχορδο» - Δημήτρης Κοντογιάννης, Μανώλης Δημητριανάκης
25. «Εργάτης τιμημένος» - Δημήτρης Κοντογιάννης
26. «Ψηλά μη χτίζεις τη φωλιά» - Μανώλης Δημητριανάκης
27. «Τι να πω και τι να γράψω» - Δημήτρης Κοντογιάννης
28. «Προσφυγάκι» - Κατερίνα Κόρου
29. «Δυο μάγκες μες στη φυλακή» - Δημήτρης Κοντογιάννης
30. «Είμαι φίνος μάγκας» - Δημήτρης Κοντογιάννης
31. «Περασμένα ξεχασμένα» - Δημήτρης Κοντογιάννης
32. «Η ατσιγγάνα» - Δημήτρης Κοντογιάννης
33. «Η αιτία θα 'σαι εσύ» - Δημήτρης Κοντογιάννης
34. «Ο Παμεινώντας» - Μανώλης Δημητριανάκης
35. «Η Πειραιώτισσα» - Κατερίνα Κόρου
36. «Ο ξενύχτης» - Δημήτρης Κοντογιάννης
37. «Μερακλίδικο πουλί» - Μανώλης Δημητριανάκης

Ακολούθησε η διάλυση της Ρεμπέτικης Κομπανίας, η οποία επήλθε χωρίς να υπάρξουν διαφωνίες ή διαμάχες μεταξύ των μελών της. Συνέβη απλά και μόνο καθώς σταδιακά η κομπανία σταμάτησε να πραγματοποιεί συναυλίες.

Ωστόσο, αρκετά χρόνια αργότερα, το 1999 συνεργάστηκαν ξανά όλοι όσοι είχαν συμμετάσχει στο παρελθόν στη Ρεμπέτικη Κομπανία και πραγματοποίησαν την ηχογράφιση

του τέταρτου δίσκου με τίτλο «Συγγενείς Και Φίλοι», στον οποίο συμμετείχαν και η Δόμνα Σαμίου, ο Διονύσης Σαββόπουλος, ο Δημήτρης Λίβανος, ο Νίκος Κακούργος⁵⁵..

Ο τέταρτος δίσκος της Ρεμπέτικης Κομπανίας «Συγγενείς και φίλοι» κυκλοφόρησε το έτος 2001) και περιλάμβανε τα εξής 20 τραγούδια⁵⁶:

1. «Ξαναβρεθήκαμε»,
2. «Καραβοτσακίσματα»,
3. «Μ' ένα πικρό αναστεναγμό» (Ό,τι κι αν πω δε δε ξεχνώ),
4. «Θα γυρίσεις κάποιο δείλι»,
5. «Με κομε τις συλλαβε»,
6. «Βάλε με στην αγκαλιά σου»,
7. «Άσχημες πληροφορίες»,
8. «Το πλουσιόπαιδο»,
9. «Σε ξέχασα δε σε πονώ»,
10. «Φύγε κακούργο»,
11. «Σε θέλω να σαι έξυπνη»,
12. «Η ζαριά»,
13. «Μεσάνυχτα βαθειά»,
14. «Μοίρα με καταδίκες»,
15. «Καλέ μάνα δεν μπορώ»,
16. «Μόρτισσα χασικλού»,
17. «Τα σφάλματα» (Παρανομίες),
18. «Σκαλοπάτι σκαλοπάτι»,
19. «Δηλητήριο στη φλέβα»,
20. «Ξημέρωσε»

⁵⁵ Ρεμπέτικη Κομπανία - Μουστάκια και Πενιές στα '70s (2011), βλ.

<http://rebetcafe.blogspot.gr/2011/12/70s.html>.

⁵⁶ <http://www.mygreek.fm/el/albums/MTkwODA19080/Singenis-ke-fili>.

Dvd «Ελληνική Δισκογραφία 1950-2007», «Συγγενείς και φίλοι», 2001/08, 601015 CD,
LABEL : MRECORDS

⁵⁶ Δραγουμάνος Πέτρος, «Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007», Αθήνα 2007, 6^η έκδοση, σελ 985

Τα περισσότερα από τα τραγούδια της Ρεμπέτικης Κομπανίας εκτελέστηκαν εκ νέου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν «Τα μπλε παράθυρα» (Μάρκος Βαμβακάρης 1938), «Το οργανάκι» (Γιώργος Ξηντάρης 1946) «Να γιατί περνώ» (Τσιτσάνης 1937) «Αν πάθεις και καμιά ζημιά» (Τσιτσάνη μου) (Τσιτσάνης 1951), «Πάλι τραγούδι θα σου πω» (Βαμβακάρης), «Ο Αντώνης ο βαρκάρης » (Περιστέρης 1938), «Μου' φαγες τα δαχτυλίδια» (Μητσάκης, 1949), «Το Χριστινάκι» (Βαμβακάρης 1940), «Ο αραπατζής» (Βαμβακάρης 1935), «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι» (Καλδάρης, 1947), «Ο θερμαστής» (Μπάτης, 1934), «Βάλε με στην αγκαλιά σου» (Παπάζογλου 1935)^{57 58}.

Όπως ανέφερε χαρακτηριστικά ο Γιώργος Κοντογιάννης «...το πιθανότερο είναι ότι η επιτυχία της Ρεμπέτικης Κομπανίας οφείλεται στο ότι ξανάπαιξε τα τραγούδια αυτά με τα παλιά ακουστικά όργανα, μένοντας πιστή στις πρώτες εκτελέσεις. Σε τέτοιο μάλιστα σημείο μιμηθήκαμε τον ήχο των παλαιών εκτελεστών, ώστε – εκτός από τα δικά μας – επαναλάβουμε και τα δικά τους λάθη». ⁵⁹ Ακούγοντας κανείς τις πρώτες εκτελέσεις των τραγουδιών διαπιστώνει την προσπάθεια των μουσικών να είναι πιστοί στον τρόπο απόδοσης των τραγουδιών, κρατώντας το ύφος, το ηχόχρωμα και την ερμηνεία των πρώτων εκτελέσεων.

Το ρεπερτόριο που αποφάσισε να εκτελέσει η Ρεμπέτικη Κομπανία αποτελείται κατά κύριο λόγο από τραγούδια της περιόδου 1937-1950. Σύμφωνα με την περιοδολόγηση του Δαμιανάκου τα τραγούδια αυτά ανήκουν στο τέλος της κλασικής περιόδου, με θέματα τον

⁵⁷ Μάρκος Βαμβακάρης, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, Δίσκος « Συνθέτες του Ρεμπέτικου 54», Μάρκος Βαμβακάρης νούμερο 6'', 1994, σελ 11

⁵⁷ Σπύρος Περιστέρης, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, Δίσκος « Συνθέτες του Ρεμπέτικου 30», Σπύρος Περιστέρης νούμερο 2, 1994, σελ 19

⁵⁷ Γεώργιος Μητσάκης, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, Δίσκος « Συνθέτες του Ρεμπέτικου 15», Γεώργιος Μητσάκης νούμερο 4, 1994, σελ 9

⁵⁷ Απόστολος Καλδάρης, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, Δίσκος «Συνθέτες του Ρεμπέτικου 50», Απόστολος Καλδάρης νούμερο 1, 1994, σελίδα 7

⁵⁸ Μάρκος Βαμβακάρης, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, Δίσκος « Συνθέτες του Ρεμπέτικου 24», Μάρκος Βαμβακάρης νούμερο 4, 1994, σελ 3

⁵⁸ Ευάγγελος Παπάζογλου, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, Δίσκος «Συνθέτες του Ρεμπέτικου 46», Ευάγγελος Παπαζογλου νουμερο 1, 1994, σελ 11

⁵⁸ Γιώργος Μπάτης, Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, Δίσκος « Συνθέτες του Ρεμπέτικου 9», Γιώργος Μπάτης, σελ 9

⁵⁹ Η ρεμπέτικη κομπανία – Τα μπλέ παράθυρα <http://allthathijaz.wordpress.com/category/ρεμπετικο>

έρωτα, τη θλίψη, τη ρεμπέτικη ζωή, και ως επί το πλείστον στην εργατική περίοδο του ρεμπέτικου, με θέματα τη γυναίκα, τη μάνα, την εργατική ζωή, την ξενιτιά⁶⁰.

Σύμφωνα με την ειδικότερη περιοδολόγηση του Κουνάδη, τα τραγούδια αυτής της περιόδου ανήκουν στην υποπερίοδο Β2 της κλασικής περιόδου, δηλαδή στη συνύπαρξη Μικρασιάτικου και Πειραιώτικου ρεμπέτικου, στη δικτατορία και τη λογοκρισία, στην υποπερίοδο Β4 που περιλάμβανε την Κατοχή, την Αντίσταση και τις ξένες επεμβάσεις, καθώς και στην υποπερίοδο Γ1 (εμφύλιος, απαγορεύσεις) της περιόδου Γ (Διεύρυνση κοινωνικής βάσης και ποσοτικό άλμα ρεμπέτικου τραγουδιού).⁶¹ Τα επιλεγμένα αυτά τραγούδια για αναβίωση και η θεματολογία τους εκφράζουν το τι σημαίνει ρεμπέτικο κατά τη Ρεμπέτικη Κομπανία.

3.2 Η Αθηναϊκή Κομπανία

Η Αθηναϊκή Κομπανία δημιουργήθηκε το 1972 και είναι η μοναδική που υπάρχει ακόμα και σήμερα, τέσσερις δεκαετίες μετά, και συνεισφέρει σε σημαντικότερο βαθμό στη διατήρηση του ρεμπέτικου τραγουδιού⁶².

⁶⁰ Δαμιανάκος Σ, «Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου», Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2001, σελ 277

⁶¹ Κουνάδης Π., «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών», Εκδόσεις Κατάρτι, Αθήνα 2000, σελ 465-466

⁶² Κριτσιώλης Τάσος, «Αφιερωμένο Εξαιρετικά» στην Αθηναϊκή Κομπανία, Οκτώβριος 2012, Βλ. <http://www.musiccorner.gr/?p=56565>



Η Αθηναϊκή Κομπανία της "χρυσής εποχής": Όρθιες η Βούλα Καραχάλιου και η Σοφία Εμφιετζή και καθήμενοι από αριστερά: Νίκος Δούκας, Χρήστος Κανελλόπουλος, Δημήτρης Χατζηδιάκος και Γιώργος Νικολέρης (Από το προσωπικό αρχείο της Βούλας Καραχάλιου) (Κριτσιώλης, 2012).

Τον πυρήνα της Αθηναϊκής κόμπανίας απετέλεσαν αρχικά ο Δημήτρης Χατζηδιάκος, ο Χρήστος Κανελλόπουλος και ο Νίκος Δούκας. Γνωρίζονταν από μικρά παιδιά, μεγαλώνοντας μαζί σε μια γειτονιά στο Χαϊδάρι. Με κίνητρο την αγάπη τους για τα ρεμπέτικα τραγούδια, ξεκίνησαν να παίζουν, μπουζούκι ο Χατζηδιάκος, μπαγλαμά ο Κανελλόπουλος, και κιθάρα ο Δούκας. Ξεκίνησαν να τραγουδούν στις παρέες τους, ενώ σύντομα το έργο τους διευρύνθηκε βρίσκοντας μεγάλη αναγνώριση από το κοινό.

Την Αθηναϊκή Κομπανία σχημάτισαν οι Δημήτρης Χατζηδιάκος (ταμπουράς, τζουράς και μπουζούκι), Χρήστος Κανελλόπουλος (μπαγλαμάς), Νίκος Δούκας (κιθάρα), Γιώργος Νικολέρης (μπουζούκι), Ελένη Φειδάκη (τραγούδι)⁶³ Έπαιζαν ρεμπέτικα, λαϊκά, αλλά και έντεχνα τραγούδια, και γίνονταν όλο και περισσότερο αγαπητοί στο κοινό.

Το 1978 η κομπανία γίνεται ευρύτερα γνωστή μέσω της εκπομπής της ΕΡΤ «Να η ευκαιρία» με μέλος της κριτικής επιτροπής τον Γιώργο Κατσαρό, στην οποία πήραν το πρώτο βραβείο. Ακολουθεί σειρά εμφανίσεων της κομπανίας με μεγάλη επιτυχία, στη μπουάτ «Θεμέλιο» στην Πλάκα μαζί με το Γιώργο Μητσάκη, και στα «Δειλινά» όπου εμφανίζονται ο

⁶³Καλογερόπουλος Τάκης, *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*. Αθήνα 2001, εκδόσεις Γιαλλελή.

Χάρρυ Κλυνν, ο Μανώλης Μητσιάς, ο Χαράλαμπος Γαργανουράκης και η Λιζέττα Νικολάου. Το 1979 η κομπανία μετονομάζεται σε «Αθηναϊκή Ρεμπέτικη Κομπανία» και εμφανίζεται στη Θέρμη της Θεσσαλονίκης, στο «Λυχνάρι»⁶⁴.

Στη συνέχεια η κομπανία γίνεται τετραμελής, καθώς εντάσσεται σε αυτήν ο Γιώργος Νικολέρης ως δεύτερο μπουζούκι. Το 1980, η κομπανία επέλεξε την τραγουδίστρια Σοφία Εμφιετζή που έκτοτε αποτελεί μέλος της.

Η ηχογράφηση του πρώτου δίσκου της Αθηναϊκής Κομπανίας, με τίτλο «Αγαπητέ μου θείε Τάκη», πραγματοποιείται το 1981 στη MINOS και κυκλοφορεί το Νοέμβριο του ίδιου έτους. Η μουσική και οι στίχοι των δώδεκα τραγουδιών του δίσκου έχουν γραφεί από τον Δημήτρη Χατζηδιάκο.

Ο δίσκος γίνεται χρυσός, έχοντας τεράστια απήχηση στο κοινό, καθώς οι πωλήσεις ξεπέρασαν τις 50.000 αντίτυπα, και τα τραγούδια παίζονταν διαρκώς στο ραδιόφωνο εκείνη την εποχή⁶⁵.

Την ίδια χρονιά, 1981, εντάσσεται στην κομπανία η Βούλα Καραχάλιου, αντικαθιστώντας αρχικά τη Σοφία Εμφιετζή, και στη συνέχεια ως μόνιμο μέλος.

Ο δεύτερος δίσκος, «Θυμήσου θείε Τάκη» κυκλοφορεί το 1982, και γίνεται επίσης χρυσό, ξεπερνώντας τις 50.000 πωλήσεις.

Το 1982-83 πραγματοποιούνται εμφανίσεις της Αθηναϊκής Κομπανίας στο «Ζυγό» στην Πλάκα μαζί με τη Χάρις Αλεξίου, τον Γιώργο Σαρρή, τον Κώστα Γανωτή, τον Δημήτρη Κατοίκο και τη νεαρή Χριστίνα Χρυσικάκη (Μαραγκόζη).

Το 1983 η κομπανία εμφανίζεται ηχητικά στην τηλεοπτική σειρά «Το μινόρε της αυγής», με σκηνοθεσία Φώτη Μεσθεναίου και σενάριο Βαγγέλη Γκούφα, με θέμα τη ζωή και τη δράση των ρεμπετών. Η κομπανία ακούγεται στη σειρά να τραγουδά τραγούδια του Τσιτσάνη, του Βαμβακάρη, του Παπαϊωάννου και άλλων δημιουργών, μαζί με τους Γιώργο Ξηντάρη και Γιώργο Σαρρή. Κάποια από τα τραγούδια αυτά κυκλοφορούν σε δίσκο τον Απρίλιο του ίδιου έτους και οι πωλήσεις ξεπερνούν τις 100.000 αντίτυπα. Το ίδιο έτος η κομπανία συμμετέχει στις δύο πρώτες συναυλίες της Χαρούλας Αλεξίου στο Λυκαβηττό καθώς και στην περιοδεία της στην Ελλάδα. Μετά την επιστροφή, εμφανίζεται και πάλι στο «Ζυγό» μαζί με τον Γιάννη Πουλόπουλο και τη Ρένα Κουμιώτη (νέο κύμα), και αργότερα στο

⁶⁴ Κριτσιώλης Τάσος, «Αφιερωμένο Εξαιρετικά» στην Αθηναϊκή Κομπανία, Οκτώβριος 2012 Βλ. <http://www.musiccorner.gr/?p=56565>.

⁶⁵ Κριτσιώλης Τάσος, 2012, «Αφιερωμένο Εξαιρετικά» στην Αθηναϊκή Κομπανία, Οκτώβριος 2012, Βλ. <http://www.musiccorner.gr/?p=56565>.

“Green Park”.⁶⁶

Ακολουθεί η κυκλοφορία του τρίτου δίσκου της Αθηναϊκής Κομπανίας, και πάλι με μουσική και στίχους του Χατζηδιάκου, καθώς και η ηχητική εμφάνισή της στο δεύτερο κύκλο του «Μινόρε τη αυγής», μαζί με τη Χαρούλα Αλεξίου, το Μιχάλη Γενίτσαρη και το Γιώργο Ξηντάρη, ενώ τραγούδια της σειράς κυκλοφορούν σε άλμπουμ το 1984,

Το 1984 κυκλοφορεί επίσης ο δίσκος «Χόρευέ το θείε Τάκη», και η κομπανία συνοδεύει τον Γιάννη Καλατζή στο δίσκο «Θυμηθείτε με τον Γιάννη Καλατζή». Η κομπανία έχει γίνει πια γνωστή όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και στο εξωτερικό όπου εμφανίζεται σε συναυλίες και εκδηλώσεις.

Το 1985 η κομπανία εμφανίζεται στο «Μαγαζί» στην πλατεία Αμερικής, μαζί με την Ελένη Βιτάλη, τον Αντώνη Βαρδή και τη Χριστίνα Μαραγκόζη, ενώ το ίδιο έτος κυκλοφορεί ο δίσκος « Πολιτικώς αντίθετοι μα η αγάπη, αγάπη» μαζί με τους συνθέτες Χρήστο Νικολόπουλο και τον Γιώργο Κόρο.

Το 1987 η Βούλα Καραχάλιου αποχωρεί από την Αθηναϊκή Κομπανία και το ίδιο έτος κυκλοφορεί το άλμπουμ «Τέσσερις και μία», στα πλαίσια του οποίου ξεκινά η συνεργασία της Κομπανίας με το Δημήτρη Μητροπάνο.

Η Αναστασία Μουτσάτσου αντικαθιστά τη Βούλα Καραχάλιου για μικρό χρονικό διάστημα, ενώ στη συνέχεια, το 1990, αποχωρεί και η Σοφία Εμφιετζή για να ακολουθήσει επιτυχημένη ατομική σταδιοδρομία. Νέο μέλος της κομπανίας γίνεται η Ελένη Φειδάκη. Το ίδιο έτος κυκλοφορεί ο δίσκος με τίτλο «Πάλι στα φώτα» με μουσική και στίχους Χατζηδιάκου, ο οποίος δεν βρίσκει μεγάλη απήχηση σε σύγκριση με τους προηγούμενους. Όμως το αντίθετο συμβαίνει με τις ζωντανές εμφανίσεις της Κομπανίας.

Ο επόμενος δίσκος της κομπανίας, με τίτλο «Ο παίζων» κυκλοφορεί το 1993, πάλι σε στίχους και μουσική Χατζηδιάκου, και η Αθηναϊκή Κομπανία αναφέρεται απλά ως «Κομπανία», αφού οι άλλες δύο κομπανίες είχαν διαλυθεί. Το 1995 κυκλοφορεί το άλμπουμ «Μέχρι πρωίας», που περιέχει επανεκτελέσεις παλαιών λαϊκών τραγουδιών, και το 2003 το διπλό CD με τη «ζωντανή» ηχογράφηση του προγράμματός της στα «Εννέα όγδοα», ενώ το ίδιο έτος η κομπανία συμμετέχει στο άλμπουμ «Γεια σου ζωή μου όμορφη» με τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη.

⁶⁶ Κριτσιώλης Τάσος, «Αφιερωμένο Εξαιρετικά» στην Αθηναϊκή Κομπανία, Οκτώβριος 2012 Βλ. <http://www.musiccorner.gr/?p=56565>.



Η Αθηναϊκή Κομπανία σήμερα: Δημήτρης Χατζηδιάκος, Ελένη Φειδάκη, Νίκος Δούκας, Γιώργος Νικολέρης (Από το προσωπικό αρχείο του Νίκου Δούκα) (Κριτσιώλης, 2012).

Η Αθηναϊκή κομπανία, παρόλο που έκτοτε δεν έχει παρουσιάσει νέο δισκογραφικό έργο, εξακολουθεί να εμφανίζεται σε διάφορα κέντρα και εκδηλώσεις, διατηρώντας ακόμα ζωντανό, με αγάπη και μεράκι, το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι.

Οι δίσκοι που διαθέτει στο ενεργητικό της η Αθηναϊκή Κομπανία είναι οι:

«Αγαπητέ μου θείε Τάκη» (έτος 1981)

«Θυμήσου θείε Τάκη» (έτος 1982),

«Το μινόρε της αυγής» (έτος 1983)

«Στην επόμενη στάση» (έτος 1983),

«Χόρεψέ το θείε Τάκη» (έτος 1984),

«Πάντα τέτοια» (έτος 1984)

«Θυμηθείτε τον Γιάννη Καλατζή»(έτος 1984)

«Πολιτικός αντίθετοι μα η αγάπη» (έτος 1985)

«Τέσσερις + Μία» (έτος 1987)

«Τα ωραιότερα τραγούδια» (έτος 1989)

«Πάλι στα φώτα» (έτος 1990)

«Ο παίζων» (έτος 1993)

Αξίζει να αναφερθούν οι συμμετοχές της στους ακόλουθους δίσκους: ⁶⁷

«Το μινόρε της αυγής» (έτος 1983, πωλήθηκαν περισσότερα από 100.000 αντίτυπα)

«Πάντα τέτοια» (έτος 1984)

«Το μινόρε της αυγής/2η Περίοδος» (έτος 1984)

«Ο ταξιτζής» (έτος 1986)

«Η τελευταία συναυλία» (έτος 1993)

Ο δίσκος «Αγαπητέ μου θείε Τάκη» (έτος 1981) περιλάμβανε τα τραγούδια:

1. «Επιστροφή» (Χατζηδιάκος Δημήτρης)
2. «Αγαπητέ μου θείε Τάκη», (Χατζηδιάκος Δημήτρης)
3. «Όταν έχω ντέρτια», (Χατζηδιάκος Δημήτρης)
4. «Βάσανα», (Χατζηδιάκος Δημήτρης)
5. «Στο τιμόνι που κρατάω», (Χατζηδιάκος Δημήτρης)
6. «Κάπου στο διάστημα», (Χατζηδιάκος Δημήτρης)
7. «Κι όλο κάνω γύρω-γύρω», (Χατζηδιάκος Δημήτρης)
8. «Μήπως θες να με πικάρεις», (Χατζηδιάκος Δημήτρης)
9. «Νυχτοπούλι», (Χατζηδιάκος Δημήτρης)
10. «Σ' ένα άλμπουμ», (Χατζηδιάκος Δημήτρης)
11. «Ζεϊμπέκικο», (Χατζηδιάκος Δημήτρης)
12. «Έγινε βουλή ο καφενές» (Χατζηδιάκος Δημήτρης)⁶⁸.

Ο δίσκος «Θυμήσου θείε Τάκη- από τη δεκαετία του 30 στη δεκατία του 10» (έτος 1982) περιείχε τα τραγούδια:

⁶⁷ Καλογερόπουλος Τάκης, *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*. Αθήνα 2001, Εκδόσεις Γιαλλελή.

⁶⁷ Δραγουμάνος Πέτρος, Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007, Αθήνα 2007,⁶¹ έκδοση, σελ 70

⁶⁸ <http://www.mygreek.fm/el/albums/MTM5MTg13918/Agapite-mou-thie-Taki>.

1. «Το κουρασμένο βήμα σου (Μπακάλης Μπάμπης, Βίβρος Κώστας)
2. «Αργοσβήνεις μόνη (Τσιτσάνης Βασίλης)
3. «Ντροπιασμένος στη ζωή» (Τσιτσάνης Βασίλης)
4. «Γκιουλμπαχάρ» (Τσιτσάνης Βασίλης)
5. «Στον Άγιο Κωνσταντίνο» (Τσιτσάνης Βασίλης)
6. «Μικρός αρραβωνιάστηκα» (Βαμβακάρης Μάρκος)
7. «Ήσουν ξυπόλυτη» (παραδοσιακό),
8. «Γιατί θες να φύγεις» (Ατταλίδης Στράτος, Βίβρος Κώστας.),
9. «Άμα θες να φύγεις» (Καλδάρης Απόστολος, Σαμολαδάς Γιώργος.),
10. «Τα νέα της Αλεξάνδρας (Γιαννίδης Κώστας),
11. «Σεράχ» (Τσιτσάνης Βασίλης)
12. «Δε με πονάς» (Κουλούρης Αναστάσιος, Γαβαλάς Πάνος),
13. «Το 'πες και το 'κανες» (Μακρυδάκης Στέλιος, Γκούτης Δημήτρης.),
14. «Φύγε κι άσε με» (Γαβαλάς Πάνος, Βίβρος Κώστας.),
15. «Σήκω χόρεψε κουκλί μου» (Καζαντζίδης Στέλιος).⁶⁹

Ο δίσκος «Στην επόμενη στάση» (έτος 1983) περιλάμβανε τα τραγούδια:

1. «Μαλώνουμε μαλώνουμε» (Χατζηδιάκος Δημήτρης.)
2. «Η ζωή μας τελειώνει» (Χατζηδιάκος Δημήτρης.),
3. «Οι ντάμες» (Χατζηδιάκος Δημήτρης),
4. «Σε βρασμό ψυχής» (Χατζηδιάκος Δημήτρης.),
5. «Δε μαθαίνω νέα σου» (Χατζηδιάκος Δημήτρης.),
6. «Καν το σκόπιμα» (Χατζηδιάκος Δημήτρης.),
7. «Ένα σημάδι του καιρού» (Χατζηδιάκος Δημήτρης),
8. «Σαν το τσιγάρο» (Χατζηδιάκος Δημήτρης.),
9. «Πλάτη με πλάτη» (.Χατζηδιάκος Δημήτρης),
10. «Πρώτα σ' έλεγαν Μιχάλη» (Χατζηδιάκος Δημήτρης),
11. «Παραπονιάρης» (Χατζηδιάκος Δημήτρης.),

⁶⁹ Dvd «Ελληνική Δισκογραφία 1950-2007», «Θυμίσου θείε Τάκη», 1982/03, 436/480260 LP&CD ,
Label : MINOS, Εταιρία : MINOS-EMI,

⁶⁹ Δραγουμάνος Πέτρος, Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007, Αθήνα 2007, 6^η έκδοση, σελ 70

12. «Το συμφέρον» (Χατζηδιάκος Δημήτρης.),
13. «Κι ως μ' αγαπάγες λιγάκι» (Χατζηδιάκος Δημήτρης)⁷⁰

Ο δίσκος «Χόρεψέ το θείε Τάκη» (έτος 1984) αποτελείται από τα τραγούδια:

1. «Πήραν τα στήθια μου φωτιά», (Καραμπεσίνης Γιάννης)
2. «Μέσα σε μια νύχτα», (Μανισάλης Γιώργος, Βίρβος Κώστας)
3. «Σκληρός χωρισμός»,
4. «Δυστύχησα κι εγώ»,
5. «Αχ γιατί δεν μ' αγαπάς»,
6. «Να 'μouνα το σεντονάκι»,
7. «Φεύγεις και μ' αφήνεις μόνο»,
8. «Ξημέρωσε καλή μου», (Πάνου Άκης, Καρανικόλας Νίκος)
9. «Όσο κι αν πίνω κι αν μεθώ», (Μεϊμαρής Νίκος, Γαβαλάς Πάνος,
10. «Καλή τύχη», (Καλδάρης Απόστολος)
11. «Πληγωμένοι κι οι δυο», (Μπακάλης Μπάμπης, Γκούτης Δημήτρης)
12. «Γλυκέ μου τύραννε» (Κυριαζής Γιάννης, Γαβαλάς Πάνος)
13. «Δεν ξέρεις την καρδιά μου», (Τσιτσάνης Βασίλης)
14. «Την αγάπη μου, μου την κλέψανε». (Καραμπεσίνης Γιάννης)⁷¹

Ο δίσκος «Πολιτικώς αντίθετοι μα η αγάπη, αγάπη» (έτος 1985) περιλαμβάνει 25 τραγούδια:

1. «Αν μπορούσες»,
2. «Όλα θέλουν λίγη τύχη»,
3. «Πολιτικώς αντίθετοι»,
4. «Εδώ δεν είναι Μόντρεαλ»,
5. «Αν είναι να 'ρθης»,
6. «Μέσα στη φωτιά σου καίγομαι»,
7. «Αξίζεις πολλά»,
8. «Τι θέλεις εσύ»,

⁷⁰ Dvd «Ελληνική Δισκογραφία 1950-2007», « Στην επόμενη στήση», 1983/10, 492/480287 LP& CD, Label : MINOS, Εταιρία : MINOS-EMI

⁷⁰ Δραγουμάνος Πέτρος, Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007, Αθήνα 2007, 6^η έκδοση, σελ 70

⁷¹ Dvd «Ελληνική Δισκογραφία 1950-2007», « Χόρεψε το θείε Τάκη», 1984, 555/480309 LP& CD, Label: MINOS, Εταιρία : MINOS-EMI,

⁷¹ Δραγουμάνος Πέτρος, Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007, Αθήνα 2007, 6^η έκδοση, σελ 70

9. «Μόνο εσύ»,
10. «Χαμένο κορμί»,
11. «Εμείς οι δυο μοιάζουμε»,
12. «Όλα πάνε καλά»,
13. «Για το χατήρι μιας αγάπης»,
14. «Από το ξενύχτι»,
15. «Τα χρέη του έρωτα»,
16. «Πρώτη προβολή»,
17. «Ψάχνουμε στα δύσκολα»,
18. «Ποτέ να μη φέξει»,
19. «Αν είναι σαν τα μάτια σου»,
20. «Κυριακή απόγευμα»,
21. «Και συ τρελλή με τυραννάς»,
22. «Της Χαλιμάς τα παραμύθια»,
23. «Αθήνα-Λάρισα»,
24. «Ο κηπουρός»,
25. «Άννα». ⁷²

Ο δίσκος «Τέσσερις και Μία» (έτος 1987) συγκέντρωνε τα τραγούδια:

1. «Πρέπει ν' αρχίσω καινούρια ζωή»,
2. «Άναψα φωτιά»,
3. «Παράσταση»,
4. «Φταίω»,
5. «Τέσσερις»,
6. «Το κορίτσι μου κι εγώ»,
7. «Αν ποτέ αλλάξεις γνώμη»,
8. «Χαμογέλασε λιγάκι»,
9. «Θα φύγω», και
10. «Όλα τα όνειρά σου». ⁷³

⁷² Dvd «Ελληνική Δισκογραφία 1950-2007», «Πολιτικός αντίθετοι μα η αγάπη, αγάπη», 1985, 606/834823 2LPs & CD, Label : MINOS, Εταιρεία : MINOS-EMI

⁷² Δραγουμάνος Πέτρος, Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007, ,Αθήνα 2007, 6^η έκδοση, σελ 70

⁷³ Dvd «Ελληνική Δισκογραφία 1950-2007», «Τέσσερις και Μία», 1987, 676/480484 LP & CD, Label : MINOS Εταιρεία : MINOS-EMI

Ο δίσκος «Τα ωραιότερα τραγούδια» (έτος 1989) περιείχε τα τραγούδια:

1. «Επιστροφή», (Χατζηδιάκος Δημήτριος)
2. «Σ' ένα άλμπουμ»,
3. «Κι όλο κάνω γύρω γύρω»,
4. «Γκιουλμπαχάρ»,
5. «Στο τιμόνι που κρατάω»,
6. «Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά»,
7. «Φταίω»,
8. «Η ζωή μας τελειώνει»,
9. «Μικρός αρραβωνιάστηκα»,
10. «Το κουρασμένο βήμα σου»,
11. «Σκληρός χωρισμός»,
12. «Τέσσερις»,
13. «Μαλώνουμε-μαλώνουμε»,
14. «Ό,τι κι αν πω δε σε ξεχνώ». ⁷⁴

Τέλος ο δίσκος «Ο παίζων» (έτος 1993) περιλάμβανε τα τραγούδια:

1. «Ρεζέρβα»,
2. «Μια νύχτα ακόμα»,
3. «Άλλος άνθρωπος»,
4. «Για μπάνιο πάω»,
5. «Τι με νοιάζει εμένα»,
6. «Η ζωή σου ο θάνατος μου»,
7. «Αλίμονο στον 20ο αιώνα»,
8. «Ο παίζων»,
9. «Όλα θα φτιάξουνε»,
10. «Τίποτα δεν έμεινε». ⁷⁵

Πολλά από τα τραγούδια της Αθηναϊκής Κομπανίας ήταν επανεκτελέσεις ρεμπέτικων, οι οποίες επίσης έμοιαζαν πάρα πολύ σε όργανα, ρυθμό και αρμονία με τις πρώτες εκτελέσεις

Δραγουμάνος Πέτρος, Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007, ,Αθήνα 2007, 6^η έκδοση, σελ 70

http://www.studio52.gr/info_gr.asp?infoID=000004dt.

⁷⁴ http://www.studio52.gr/info_gr.asp?infoID=000004ea.

⁷⁵ <http://www.mygreek.fm/el/albums/MTQ3NzY14776/O-pezon>.

των τραγουδιών. Ως παραδείγματα μπορούν να αναφερθούν τα τραγούδια «Βάσανα» (Παραδοσιακό , 1934), «Το κουρασμένο βήμα σου» (Μπάμπης Μπακάλης, Κουβάς 1952), «Ντροπιασμένος στη ζωή» (Βασίλης Τσιτσάνης, Βλάχος, 1950), «Γκιουλμπαχάρ» (Τσιτσάνης 1951), «Μικρός αρραβωνιάστηκα» (Βαμβακάρης 1962), «Γιατί θες να φύγεις(Στράτος Ατταλίδης, 1961), «Άμα θες να φύγεις» (Απόστολος Καλδάρης), «Τα νέα της Αλεξάνδρας (Κώστας Γιαννίδης, 1970), «Δε με πονάς» (Στέλιος Κορσαβίδης, 1967), «Το 'πες και το 'κανες» (Στέλιος Μακρυδάκης,1962), «Φύγε κι άσε με» (Πάνος Γαβαλάς, Πίτουρας, 1967), «Σήκω χόρεψε κουκλί μου» (Στέλιος Καζαντζίδης, 1958).^{76 77}

⁷⁶ Δραγουμάνος Πέτρος, « Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007», σελ 740

⁷⁶ Δραγουμάνος Πέτρος, « Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007» , «Βασίλης Τσιτσάνης 4», σελ 1165

⁷⁶ Δραγουμάνος Πέτρος, « Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007», «Ο συνθέτης Βασίλης Τσιτσάνης», σελ 1168

⁷⁶ Δραγουμάνος Πέτρος, « Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007» , «40 χρόνια Βαμβακάρης»,σελ 144

⁷⁶ Δραγουμάνος Πέτρος, « Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007» , «Με τη Γλυκερία στην Όμορφη Νύχτα», σελ 131

⁷⁶ Δραγουμάνος Πέτρος, « Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007» , «40 χρόνια Καλδάρης», σελ 427

⁷⁶ Dvd «Ελληνική Δισκογραφία 1950-2007», «Ένα βράδυ στο Χαϊδάρη»,1970, 116/834436 LP & CD
Label : MINOS, Εταιρία : MINOS-EMI

⁷⁶ Dvd «Ελληνική Δισκογραφία 1950-2007», 1983/04, 471/2/471/2 2LPs & CD, Label : MINOS, Εταιρία : MINOS-EMI

⁷⁶ <http://www.youtube.com>.

⁷⁶ Βλησίδης Κ, «Για μια βιβλιογραφία του Ρεμπέτικου(1873-2001)», σελ 166, Μπόσδας Τ., «Μ' ένα μπαγλαμά στο χέρι...», Το Βήμα (Εβδομάδα) 21/11/1982, ρεπορτάζ για την αναβίωση του ρεμπέτικου με τις κομπανίες κλπ. Συνέντευξη με την οπισθοδρομική κομπανία, την αθηναϊκή κομπανία και τον Δημήτρη Κοντογιάννη, ιστορική αναδρομή στο ρεμπέτικο και προβληματισμός κατά πόσον είναι ζωντανό σήμερα ή αποτελεί απλώς μουσειακό είδος.

⁷⁶ Βλησίδης Κ, «Για μια βιβλιογραφία του Ρεμπέτικου(1873-2001)», Νοταράς Γ. «Ρεμπέτικο και ρεμπετολογία» Επίκαιρα, τεύχος.712 (Μαρ 1982) σελ.80-81, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ 169

⁷⁶ Βλησίδης Κ, «Για μια βιβλιογραφία του Ρεμπέτικου(1873-2001)», Νοταράς Γ. «Ρεμπέτικο και ρεμπετολογία» Επίκαιρα, τεύχος.712 (Μαρ 1982) σελ.80-81, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ 169

⁷⁶ Δαμιανάκος Σ, «Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου», Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2001, σελ 277

⁷⁷ <http://www.youtube.com>

⁷⁷ Dvd «Ελληνική Δισκογραφία 1950-2007», «Θύμησε μου θείε Τάκη-από τη δεκαετία του '30 στη δεκαετία του '60», 1983/03, 436/480260 LP&CD, Label: MINOS, Εταιρία :MINOS-EMI

Συνέντευξη της Αθηναϊκής Κομπανίας στα πλαίσια της αναβίωσης του ρεμπέτικου, και ιστορική αναδρομή πραγματοποιήθηκε το 1982⁷⁸ Το ίδιο έτος, με αφορμή την έκδοση δίσκων από την Αθηναϊκή Κομπανία σχολιάζεται κριτικά η τάση που εκλαμβάνει το ρεμπέτικο ως το άπαν της νεοελληνικής αισθητικής δυναμικής⁷⁹. Ακόμα και στις νέες συνθέσεις της Αθηναϊκής Κομπανίας διακρίνεται έντονα η ομοιότητα με το ρεμπέτικο, σε ό,τι αφορά τους στίχους, τα όργανα και το ρυθμό των τραγουδιών⁸⁰.

⁷⁸ Βλησίδης Κ, «Για μια βιβλιογραφία του Ρεμπέτικου(1873-2001), Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001, σελ 166,

Μπόσδας Τ., “Μ’ ένα μπαγλαμά στο χέρι...”, Το Βήμα (Εβδομάδα) 21/11/1982, ρεπορτάζ για την αναβίωση του ρεμπέτικου με τις κομπανίες κλπ. Συνέντευξη με την οπισθοδρομική κομπανία, την αθηναϊκή κομπανία και τον Δημήτρη Κοντογιάννη, ιστορική αναδρομή στο ρεμπέτικο και προβληματισμός κατά πόσον είναι ζωντανό σήμερα ή αποτελεί απλώς μουσειακό είδος

⁷⁹ Βλησίδης Κ, «Για μια βιβλιογραφία του Ρεμπέτικου(1873-2001)», Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001, σελ 169

Νοταράς Γ. «Ρεμπέτικο και ρεμπετολογία» Επίκαιρα, τεύχος. 712, Μάρτιος 1982, σελ. 80-81

⁸⁰ Βλησίδης Κ, «Για μια βιβλιογραφία του Ρεμπέτικου(1873-2001)», Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001, σελ 169,

Νοταράς Γ. «Ρεμπέτικο και ρεμπετολογία» Επίκαιρα, τεύχος. 712, Μάρτιος 1982, σελ. 80-81

Το ρεπερτόριο που αποφάσισε να εκτελέσει η Αθηναϊκή Κομπανία αποτελείται κατά κύριο λόγο από τραγούδια της περιόδου 1934-1955, η οποία, σύμφωνα με την περιοδολόγηση του Δαμιανάκου καλύπτει το τέλος της κλασικής περιόδου, με θέματα τον έρωτα, τη θλίψη, τη ρεμπέτικη ζωή, καθώς και την εργατική περίοδο του ρεμπέτικου, με θέματα τη γυναίκα, τη μάνα, την εργατική ζωή, την ξενιτιά⁸¹.

Κατατάσσοντας τα τραγούδια της Αθηναϊκής Κομπανίας με βάση την περιοδολόγηση του Κουνάδη, παρατηρούμε ότι ανήκουν στην υποπερίοδο Β2 της κλασικής περιόδου, δηλαδή στη συνύπαρξη Μικρασιατικού και Πειραιώτικου ρεμπέτικου, στη δικτατορία και τη λογοκρισία, στην υποπερίοδο Β4 που περιλάμβανε την Κατοχή, την Αντίσταση και τις ξένες επεμβάσεις, καθώς και στις υποπεριόδους Γ1 (εμφύλιος, απαγορεύσεις) και Γ2 (αρχοντορεμπέτικα-αρχή παρακμιακής φάσης) της περιόδου Γ (Διεύρυνση κοινωνικής βάσης και ποσοτικό άλμα ρεμπέτικου τραγουδιού).⁸² Τα επιλεγμένα αυτά τραγούδια για αναβίωση και η θεματολογία τους εκφράζουν το τι σημαίνει ρεμπέτικο κατά την Αθηναϊκή Κομπανία, το οποίο εμφανίζεται ελαφρά πιο διευρυμένο χρονικά και θεματολογικά σε σχέση με το ρεμπέτικο όπως παρουσιάστηκε από τη Ρεμπέτικη Κομπανία.

3.3 Η Οπισθοδρομική Κομπανία

Ανάμεσα στις ρεμπέτικες κομπανίες που εμφανίζονται μέσα στο πλαίσιο της αναβίωσης του ρεμπέτικου συγκαταλέγεται και η «Οπισθοδρομική Κομπανία», η οποία γεννήθηκε το καλοκαίρι του 1978 από τον Άγγελο Σφακιανάκη, ηθοποιό και μουσικό και από τον Γιάννη Εμμανουηλίδη, φοιτητή της τότε Σχολής Καλών Τεχνών.

Σε μια συνέντευξή του ο Άγγελος Σφακιανάκης εξηγεί πως το όνομα του συγκροτήματος δείχνει την αγάπη των μελών του για το ρεμπέτικο τραγούδι μέσα από τη χρήση του όρου «κομπανία» και ο όρος «οπισθοδρομική» μαρτυρά την αγάπη των μελών για το παρελθόν και

⁸¹ Δαμιανάκος Σ., Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2001, σελ 277

⁸² Κουνάδης Π., «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών», Εκδόσεις Κατάρτι, Αθήνα 2000, σελ 466

την αντίθεση τους σε μια εποχή που ακουγόταν συνέχεια οι λέξεις «προοδευτικότητα» και «ανάπτυξη».⁸³

Ο Άγγελος Σφακιανάκης δισκογραφικός παραγωγός σήμερα, γεννήθηκε στο Κάιρο, μεγάλωσε στην Μανσούρα 1967, και μετά τον Πόλεμο των Έξι Ημερών, ήρθε στην Ελλάδα, όπου γνωρίστηκε αρχικά με τον Γιάννη Εμμανουηλίδη, μέσω ενός ξαδέλφου του, του Ντίνου, που ήξερε κιθάρα. Μαζί έπαιζαν τότε τραγούδια των Beatles, Stones, Animals, ενώ αργότερα η παρέα διαλύθηκε.

Το 1974 ο Άγγελος Σφακιανάκης ολοκληρώνει τις σπουδές του στις σχολές του Κουν και του Κατσέλη, και συνεργάζεται με το Ελεύθερο Θέατρο. Εκεί, μαζί με μια ομάδα νέων ηθοποιών ιδρύουν τη Θεατρική Λέσχη Βόλου, και την Πειραματική Σκηνή, που ήταν το όργανό της. Έπαιζαν σε πλατείες, σε καφενεία και σε σχολεία. Αργότερα γνωρίζονται με τον Ιωάννη Εμμανουηλίδη και παίζουν μαζί μερικά τραγούδια πριν την παράσταση.

Το 1978 οι Σφακιανάκης και Εμμανουηλίδης συναντώνται ξανά στην Αθήνα, και συνεργάζονται επίσης με τον Κώστα Χρηστίδη, τη Θέκλα Τσελέπη και το Μανώλη Κουτσουρέλη, παίζοντας και τραγουδώντας παλιά ρεμπέτικα. Από το σχήμα πέρασαν, για ορισμένα χρονικά διαστήματα ο Βαγγέλης Τζαμτζής, η Κατερίνα Σχοινά, ο Αντώνης Βεζυρτζής, ο Γιάννης Φιλίππου, η Barbara Sauter, ο Γιώργης Χριστοφιλάκης, ο Μάκης Τριανταφυλλόπουλος. Το χειμώνα του ίδιου έτους (1978) εντάσσεται στο σχήμα και ο Στράτος Στρατηγόπουλος, κιθαρίστας και γραφίστας. Με την προσθήκη του νέου μέλους, η σύσταση του συγκροτήματος αποκτά γερή βάση, τη βάση του ρεμπέτικου: τρίο μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς. Ο Διονύσης Σαββόπουλος εκδήλωσε το ενδιαφέρον του για συνεργασία όταν είδε αυτήν την σύσταση του συγκροτήματος⁸⁴.

Το 1979 η κομπανία αποτελείται από το Στρατηγόπουλο (κιθάρα), τον Εμμανουηλίδη (μπουζούκι) και τον Σφακιανάκη (μπαγλαμά). Αργότερα στην κομπανία εισέρχεται και ο Θανάσης Μπόμπορας. Τα μπουζούκια είναι τρίχορδα, και να έχουν ήχο λιτό και ακριβή, ενώ ενθαρρύνεται η συμμετοχή του κοινού, για να χορεύονται τα τραγούδια.

Έτσι δημιουργήθηκε το πρωτότυπο αυτό συγκρότημα, του οποίου τα μέλη περιοδεύουν αρχικά στις ταβέρνες της Αθήνα παίζοντας ρεμπέτικα τραγούδια και τελικά γίνονται πόλος έλξης. Φιλοξενούν πολλούς περιστασιακούς συνεργάτες, που γοητεύτηκαν από την ζωή του

⁸³Βάκης Αλέξης, Οπισθοδρομική Κομπανία, « Η γενιά της αμφισβήτησης και το μπουζούκι», Βλ.

<http://www.mikrosheros.com/kompania.html>

⁸⁴. <http://www.mygreek.fm/el/biography/Opisthodromiki-Kombania-i-Opisthodromiki> .

πλανόδιου μουσικού. Αξίζει να σημειωθεί ότι είναι το πρώτο συγκρότημα που αποτελείται από νέα παιδιά που παίζουν τρίχορδα μπουζούκια και υπερασπίζονται με τον δικό τους τρόπο το λαϊκό τραγούδι και δη το ρεμπέτικο. Αυτό που συγκινεί τον κόσμο περισσότερο εκείνη την εποχή είναι η πρωτογενής συγκίνηση των πρώτων ηχογραφήσεων και ο μεταπολεμικός αέρας, που ωθεί το συγκρότημα σε ζυμώσεις και συνεχείς αναζητήσεις. Κάποια αποτελέσματα αυτών των αναζητήσεων είναι τα τρίχορδα μπουζούκια, η συνοδεία των τραγουδιών από χορό και η συμμετοχή του ακροατηρίου⁸⁵.

Το καλοκαίρι του 1979, ο Σφακιανάκης μαζί με τον Εμμανουηλίδη αποφασίζουν να κάνουν θερινή περιοδεία στα νησιά, και επειδή ο Στρατηγόπουλος δεν μπορούσε να τους ακολουθήσει λόγω στρατιωτικών υποχρεώσεων, στη θέση του πηγαίνει ο Πέτρος Εξαρχάκος, που έπαιζε ακορντεόν. Στη Σκόπελο γνωρίζουν την Ελευθερία Αρβανιτάκη που τότε δούλευε ως γραμματέας σε μια εταιρεία και ήταν τις μέρες εκείνες στη Σκόπελο για διακοπές. Εκεί ο Άγγελος Σφακιανάκης έτυχε να ακούσει μια κοπέλα να τραγουδά στο διπλανό φιλικό τραπέζι. Ήταν η Ελευθερία Αρβανιτάκη. Η φωνή της ήταν εντυπωσιακή και ο Άγγελος της προτείνει συνεργασία.

Όπως η ίδια αναφέρει σε μια συνέντευξη της, στην αρχή ήταν πολύ διστακτική: *«Δεν ήθελα να γίνω τραγουδίστρια. Το όνειρό μου ήταν να γίνω αρχαιολόγος. Ο αδερφός μου είχε καταφύγει στην Αμερική για σπουδές καθώς ως γιός αριστερού είχε φακελωθεί εδώ στην Ελλάδα. Έτσι ήμουν η μόνη στην οικογένεια η οποία έπρεπε να την στηρίξει οικονομικά. Στη διάρκεια διακοπών γνώρισα και τα παιδιά της Οπισθοδρομικής. Δεν είχαν όνομα τότε. Ήταν απλώς μια ομάδα νεαρών φοιτητών και ηθοποιών με κέφι που περιόδευε στις ταβέρνες της Αθήνας και έπαιζε ρεμπέτικα. Η πρώτη μου επαφή με το ρεμπέτικο ήταν όταν ένας φίλος μου μού άφησε το μπαμπινόφωνό του και άκουσα τη φωνή της Μαρίας Νίνου. Έτσι, αγόρασα τον πρώτο μου μπαγλαμά και άρχισα να παίζω.»*⁸⁶

Έτσι η Ελευθερία Αρβανιτάκη τελικά πείθεται να γίνει μέλος του συγκροτήματος, εντάσσεται επίσης και ο Πέτρος Εξαρχάκος, ο οποίος παίζει ακορντεόν. Το συγκρότημα αναζητά τις ρίζες του ρεμπέτικου και γυρνά στην πρώτη πράξη αυτού του είδους του λαϊκού τραγουδιού. Σε μια εποχή που κυριαρχεί το κοινωνικό-πολιτικό τραγούδι, η Οπισθοδρομική

⁸⁵ Βλ. http://wikigreek-music.pbworks.com/w/page/14395973/Οπισθοδρομική_Κομπανία .

⁸⁶ Αρβανιτάκη Ελευθερία, LIFO (20-26/03/2008, σελ. 33)

ή Βλ. <http://mousikaproastia.blogspot.com/2009/05/80.html>

Κομπανία ερευνά και ανακαλύπτει τα ρεμπέτικα και τα σμυρναϊκά τραγούδια, ενώ παράλληλα ερμηνεύει παλιά λαϊκά τραγούδια⁸⁷.

Η κομπανία όπως αναφέρθηκε και παραπάνω ονομάστηκε «οπισθοδρομική» γι' αυτό τον λόγο και εμφανίζεται επίσημα στο πλευρό του Διονύση Σαββόπουλου με το πρόγραμμα «Γιγανταιώρημα» στο κέντρο διασκέδασης «Σκορπιός» στην Πλάκα. Το μουσικό σχήμα συμπεριφέρεται σαν συλλογικό πρόσωπο και έχει το δικό του ήχο και ύφος ερμηνείας. Προσπαθεί να εξορκίσει την κατάθλιψη ψυχολογική και σωματική που έχει πλήξει τον λαό λόγω της δικτατορίας αλλά και τις αγκυλώσεις που έχει επιφέρει η μεταπολίτευση.⁸⁸

Η Ελευθερία Αρβανιτάκη θυμάται για εκείνη την περίοδο: «*Θεωρώ τα χρόνια μου που πέρασα με την Οπισθοδρομική Κομπανία, τα πιο δυνατά μου χρόνια. Ήταν χρόνια ομάδας, τρέλας. Ήταν μια περίοδος διαφορετική στον τρόπο που γλεντάγαμε, στην ομαδικότητα που δεν υπάρχει πια στις μέρες μας. Είχαμε μια αγάπη για την ελληνική μουσική με τον ευρύ της όρο και μια εκτίμηση που την αποκτήσαμε εκείνο τον καιρό γιατί φεύγοντας η χούντα άφησε στον κόσμο ένα μίσος για την ελληνική μουσική. Το να ξεκινάς με ένα γκρουπ είναι κάτι εντελώς διαφορετικό από το να ξεκινάς σόλο. Δες και πηγαίναμε όπου μας βγάλει. Την προηγούμενη χρονιά ήμουν κάτω στο κοινό του Δ. Σαββόπουλου ενώ την επόμενη χρονιά ήμουν επάνω στην σκηνή μαζί του. Γι' αυτό και μόλις τελείωσε η χρονιά με τον Διονύση σταμάτησα για ένα χρόνο, δεν ήμουν σίγουρη αν ήθελα να συνεχίσω».*⁸⁹

Τα μέλη της Οπισθοδρομικής Κομπανίας «υπηρετούσαν» την ελληνική διασκέδαση καθισμένα σε καρέκλες και καλούσαν τον κόσμο να συμμετάσχει με χορό. Μεταδίδουν τη χαρά και την ενέργεια προσκαλώνοντας τους ακροατές να χορέψουν ομαδικά και να απελευθερωθούν. Κατόρθωσαν να κάνουν μια νέα ανάγνωση του παλιού πάθους με νεανικό παλμό. Ονειρεύονται πως στην πίστα του Τσιτσάνη χορεύουν όλοι οι Έλληνες μαζί παρέα με την ελπίδα. Το λαϊκό τραγούδι αναγεννιέται και είναι ξανά μέσον έκφρασης του λαού.⁹⁰

Η πρώτη εμφάνιση του συγκροτήματος ως πρώτο όνομα λαμβάνει χώρα το 1981 στο κέντρο «Κουασιμόδος» στο Κολωνάκι. Την επόμενη χρονιά και για τρία ακόμα χρόνια, από το 1982 έως το 1985, το συγκρότημα βρίσκεται στέγη στο Άλσος του Πεδίου του Άρεως. Η

⁸⁷Βλ. [Η ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΗΜΕΡΑΣ: ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΑΡΒΑΝΙΤΑΚΗ...! | Μουσικά Νέα](#).

⁸⁸ Βλ. <http://www.mygreek.fm/el/biography/Opisthodromiki-Kombania-i-Opisthodromik.i>

⁸⁹Αρβανιτάκη Ελευθερία, LIFO (20-26/03/2008, σελ. 33) ή Βλ.

<http://mousikaproastia.blogspot.com/2009/05/80.html>.

⁹⁰ Βλ. http://wikigreek-music.pbworks.com/w/page/14395973/Οπισθοδρομική_Κομπανία .

κομπανία συνεχίζει την πορεία της με εμφανίσεις στο εξωτερικό (Αμερική, Σουηδία, Αγγλία)⁹¹

Εντωμεταξύ πραγματοποιούνται και πάλι αλλαγές στη σύνθεση της κομπανίας, με τον Λάμπρο Καρελά (ακορντεόν και τραγούδι), Θάνο Μπόμπορα (δεύτερο μπουζούκι), Ελενίτσα Καλαντζοπούλου (κλαρίνο). Στη συνέχεια η Κομπανία επεκτείνεται με περισσότερα όργανα με τον Θωδωρή Παπαδόπουλο (μπουζούκι), τον Μανώλη Μεξαντωνάκη (δεύτερο μπουζούκι), τον Εξαρχάκο που επέστρεψε, και τους πολυμουσικούς Δημήτρη Ψώνη (σαντούρι, κοντραμπάσο, μπαγλαμά, μπουζούκι, μαρίμπα) και Ανδρέα Τσεκούρα (ακορντεόν, πιάνο, κοντραμπάσο, μαρίμπα, φωνητικά) που είχε προϋπηρεσία στην Ρεμπέτικη Κομπανία. Ακολουθούν ο Βασίλης Γιαννίσης (βιολί), ο Ανδρέας Φλωράκης (μπάσο) και σαν συνεργάτες ο Πάνος Γκέκας (πιάνο), η Ιωάννα Andrews (ούτι), και ο Γιώργος Σακελλαρίου (τραγούδι- κιθάρα).

Η Οπισθοδρομική Κομπανία έχει στο ενεργητικό της τρεις δίσκους από τους οποίους οι δύο είναι ζωντανές ηχογραφήσεις: «Οπισθοδρομική Κομπανία» (1982) σε παραγωγή Διονύση Σαββόπουλου, «Μια νύχτα με την Οπισθοδρομική Κομπανία» (1983) και «Στη μέση της κομπανίας» (1984)⁹².

Το μουσικό σχήμα συμμετείχε περιστασιακά και σε δουλειές άλλων καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα στα «Μπαράκια» του Βαγγέλη Γερμανού⁹³ και στο «Ατελείωτος Δρόμος» της Δήμητρας Γαλάνη⁹⁴.

Ο δίσκος «Οπισθοδρομική Κομπανία» (1982) περιείχε τα τραγούδια:

⁹¹ Βλ. http://wikigreek-music.pbworks.com/w/page/14395973/Οπισθοδρομική_Κομπανία.

⁹² <http://www.arvanitaki.gr/main.cfm?module=discography&page=ok>.

⁹³ Γερμανός Βαγγέλης (1949): μεγάλωσε στον Πειραιά, πρωτοεμφανίστηκε στο συγκρότημα του Δ. Σαββόπουλου. Το 1974, απογοητευμένος από τη μιζέρια του Ελληνικού μουσικού χώρου, και αφού οι εταιρείες αδιαφόρησαν για το υλικό του, σταματάει τις ζωντανές εμφανίσεις. Τελειώνει το Πανεπιστήμιο και το στρατό εργάζεται σαν μαθηματικός για πέντε περίπου χρόνια. Δεν σταματά ποτέ να γράφει τραγούδια, ως το 1981 που κυκλοφορεί ο πρώτος του μεγάλος δίσκος "ΤΑ ΜΠΑΡΑΚΙΑ". Το 1982 συνεργάζεται με τον [Α. Κηληδόνη](#)/ Πηγή: http://wikigreek-music.pbworks.com/w/page/14395848/Βαγγέλης_Γερμανός.

⁹⁴ Γαλάνη Δήμητρα (1952): εκλεκτή τραγουδίστρια και τραγουδοποιός καταγόμενη από την Πρέβεζα. Έχει στο ενεργητικό της πάνω από 80 δίσκους. Ο Βασίλης Τσιτσάνης την έβγαλε στο λαϊκό τραγούδι. Το 1980 κέρδισε το Α' βραβείο (από κοινού με τον Ιταλό τραγουδιστή Ρ. Κοτσιάντε) στο Φεστιβάλ Γαλλικού Τραγουδιού "Rose d' Or" και το 1990 εκπροσώπησε την Ελλάδα στο 7ο Φεστιβάλ Μεσογειακού Τραγουδιού. Πηγή: http://wikigreek-music.pbworks.com/w/page/14395875/Δήμητρα_Γαλάνη.

1. «Ο Μιχάλης»,
2. «Το πουλάκι»,
3. «Αδέσποτα σκυλιά»,
4. «Η βροχή»,
5. «Ικαρία»,
6. «BATMAN»,
7. «Κρυφτό»,
8. «Πάλι μπρος»,
9. «Έρχεται το καλοκαιράκι»,
10. «Τα χω πει»,
11. «Κάτι παίρνω κάτι δίνω»,
12. «Σφάλματα»,
13. «Το μήλο».⁹⁵

Ο δίσκος «Μια νύχτα με την Οπισθοδρομική Κομπανία» (1983) περιείχε τα τραγούδια:

1. «Να καεί το πελεκούδι»,
2. «Όταν στα κέντρα σε πηγαίνω»,
3. «Στη μαγεμένη αραπιά»,
4. «Απόψε είναι βαρεία»,
5. «Παρτίδες»,
6. «Τζεμιλέ»,
7. «Καΐκι μου Αϊ Νικόλα»,
8. «Όταν νυχτώνει σκέφτομαι»,
9. «Ζεχρά»,
10. «Καραπιπερίμ»,
11. «Κοινωνία»,
12. «Ράμπι - ράμπι».⁹⁶

Τέλος ο δίσκος «Στη μέση της κομπανίας» (1984) περιλάμβανε τα τραγούδια:

⁹⁵ http://www.studio52.gr/info_gr.asp?infoID=000005o1.

⁹⁶ Δραγουμάνος Πέτρος, Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007, ,Αθήνα 2007,6^η έκδοση, σελ 839
<http://www.mygreek.fm/el/albums/MTIxMTc12117/Mia-nihta-me-tin-Opisthodromiki-Kombania>.

1. «Νύχτα μαγεμένη»,
2. «Μολόγατα»,
3. «Μαύρο τσιφτετέλι»,
4. «Στη μέση της κομπανιάς»,
5. «Το μηχανάκι μου»,
6. «Ας είναι κι έτσι»,
7. «Το κορδελάκι»,
8. «Η γιαμάχα»,
9. «Τάπης και ψύχραιμος»,
10. «Στο μετρό»,
11. «Με τελείωσες»,
12. «Ημαρτον» και
13. «Επίλογος».⁹⁷

Όπως και στην περίπτωση της Αθηναϊκής και της Ρεμπέτικης Κομπανιάς, πολλά τραγούδια είναι επανεκτελέσεις, όπως για παράδειγμα τα τραγούδια: «Όταν στα κέντρα σε πηγαίνω» (Τσιτσάνης 1947), «Στη μαγεμένη αραπιά» (Μητσάκης 1959), «Απόψε είναι βαρεία» (Μητσάκης 1954), «Καΐκι μου Αϊ Νικόλα» (Τσιτσάνης 1950). Τόσο οι επανεκτελέσεις, όσο και οι νέες συνθέσεις μοιάζουν σε μεγάλο βαθμό συγκριτικά με τις παλιές σε ό,τι αφορά κατά κύριο λόγο τα όργανα, το ρυθμό την αρμονία και γενικά το ύφος, γεγονός που συζητείται και στη συνέντευξη με την Οπισθοδρομική Κομπανία που αναφέρεται το 1982 από τον Μπόσδα ⁹⁸, ενώ το 1984 και ο Χρηστακέας συγγράφει σχετικό άρθρο με τίτλο “ρεμπετομανία με μια οπισθοδρομική κομπανία”⁹⁹.

Το ρεπερτόριο που αποφάσισε να εκτελέσει η Οπισθοδρομική Κομπανία αποτελείται κατά κύριο λόγο από τραγούδια της περιόδου 1947-1959, η οποία, σύμφωνα με την περιοδολόγηση του Δαμιανάκου ανήκει εξολοκλήρου την εργατική περίοδο του ρεμπέτικου,

⁹⁷ Δραγουμάνος Πέτρος, Κατάλογος Ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007, ,Αθήνα 2007, 6^η έκδοση, σελ 839
<http://www.mygreek.fm/el/albums/MjIxNTY22156/Sti-mesi-tis-kombanias>.

⁹⁸ Βλησίδης Κ, «Για μια βιβλιογραφία του Ρεμπέτικου(1873-2001)», σελ 166.

Μπόσδας Τ., “Μ’ ένα μπαγλαμά στο χέρι...”, Το Βήμα (Εβδομάδα) 21/11/1982, ρεπορτάζ για την αναβίωση του ρεμπέτικου με τις κομπανίες κλπ. Συνέντευξη με την οπισθοδρομική κομπανία, την αθηναϊκή κομπανία και τον Δημήτρη Κοντογιάννη. Ιστορική αναδρομή στο ρεμπέτικο και προβληματισμός κατά πόσον είναι ζωντανό σήμερα ή αποτελεί απλώς μουσειακό είδος.

⁹⁹ Βλησίδης Κ, «Για μια βιβλιογραφία του Ρεμπέτικου(1873-2001)»,σελ 265, Χρηστακέας Σ. «Ρεμπετομανία με μια οπισθοδρομική κομπανία”, τεύχος 10 , Μάρτιος 1984,σελ 92

με θέματα τη γυναίκα, τη μάνα, την εργατική ζωή, τη θλίψη, τον έρωτα, την ξενιτιά.¹⁰⁰

Κατατάσσοντας τα τραγούδια της Οπισθοδρομικής Κομπανίας με βάση τη λεπτομερέστερη περιοδολόγηση του Κουνάδη, παρατηρούμε ότι ανήκουν στις περιόδους Γ και Δ, και ειδικότερα στις υποπεριόδους Γ1 (εμφύλιος, απαγορεύσεις) και Γ2 (αρχοντορεμπέτικα-αρχή παρακμιακής φάσης) της περιόδου Γ (Διεύρυνση κοινωνικής βάσης και ποσοτικό άλμα ρεμπέτικου τραγουδιού), αλλά και στην περίοδο Δ που αφορά την εμπορευματοποίηση του ρεμπέτικου και τις παρεμβάσεις των ΜΜΕ.¹⁰¹ Τα επιλεγμένα αυτά τραγούδια για αναβίωση και η θεματολογία τους εκφράζουν το τι σημαίνει ρεμπέτικο κατά την Οπισθοδρομική Κομπανία, το οποίο είναι χρονικά μετατοπισμένο σε σχέση με τη Ρεμπέτικη και με την Αθηναϊκή Κομπανία, καλύπτοντας μεταγενέστερες κυρίως χρονικές περιόδους του ρεμπέτικου.

Από το 1985, λίγο καιρό μετά την κυκλοφορία του τρίτου δίσκου, άρχισαν να δημιουργούνται εσωτερικά προβλήματα και εντάσεις και η Οπισθοδρομική Κομπανία διαλύθηκε, μετά από περισσότερες από 650 εμφανίσεις, όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και στην Κύπρο, τη Νέα Υόρκη, το Λονδίνο και τη Στοκχόλμη¹⁰².

Η Ελευθερία Αρβανιτάκη εξηγεί το λόγο διάλυσης του συγκροτήματος: *«Το πλήρωμα του χρόνου είχε φτάσει για την Οπισθοδρομική Κομπανία, είχε κάνει τον κύκλο της. Από την πρώτη μέρα που έπαιζε μόνη της -στα ρεπό, τότε που παίζαμε με τον Σαββόπουλο- είχε πάρα πολύ μεγάλη επιτυχία. Είχε ένα τεράστιο κοινό που την ακολούθησε και στη συνέχεια κάναμε συναυλίες σε ολόκληρη την Ελλάδα. Σε γήπεδα, σε χιλιάδες κόσμου. Ο κόσμος τότε χόρευε, γλένταγε. Βέβαια και τώρα χορεύει ο κόσμος αλλά λίγο πλαστικά. Αν πας στα πανηγύρια, ο κόσμος χορεύει ακόμα. Νομίζω πως αυτό ακριβώς αναπαρήγαγε η Οπισθοδρομική Κομπανία εκείνης της εποχής. Είχε μια μοναδικότητα, μια συλλογικότητα χωρίς την προσωπική προβολή. Ο καθένας δεν ανέβαινε πάνω στο πάλκο για να δείξει πόσο μάγκας είναι αλλά για να μοιραστεί εκείνη την ώρα μια τεράστια χαρά με το κοινό, ένα μεγάλο γλέντι.»*¹⁰³

Στη μεταβατική περίοδο του ρεμπέτικου και στην ανάπτυξή του τις δεκαετίες του 1970 και 1980, οι καλλιτέχνες αλλά και οι δισκογραφικές που ασχολήθηκαν με αυτό κατάφεραν να αναδιαμορφώσουν το πρώιμο και αρχικό του περιεχόμενο και την μελωδία του,

¹⁰⁰ Δαμιανάκος Σ, «Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου», Αθήνα 2001, σελ 277 .

¹⁰¹ Κουνάδης Π, «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών», Κατάρτι, Αθήνα 2000 , σελ 465-466.

¹⁰² <http://www.mygreek.fm/el/biography/Opisthodromiki-Kombania-i-Opisthodromiki> .

¹⁰³ <http://mousikaproastia.blogspot.com/2009/05/80.html> .

αναμειγνύοντάς το με στοιχείο του λαϊκού τραγουδιού και της λαϊκής μουσικής στην Ελλάδα. Ο Γιώργος Νταράλας, γιος του Λουκά Νταράλα, παλιού ρεμπέτη των δεκαετιών του 1950 και 1960, κατάφερε με τις επανεκτελέσεις ρεμπέτικων να φέρει τη μουσική αυτή από τα καπηλειά και τα ταβερνεία, σε μεγάλους συναυλιακούς χώρους και να κάνει κονσέρτα μπροστά σε ευρύ κοινό, δίνοντας ώθηση και προβάλλοντας το ρεμπέτικο ακόμα και σε κοινωνικές ομάδες που δεν ήταν συνηθισμένες σε αυτό.

3.4 Άλλοι πρωταγωνιστές της αναβίωσης του ρεμπέτικου τραγουδιού

Άλλοι πρωταγωνιστές της αναβίωσης πέραν των τριών κομπανιών που αναφέρθηκαν παραπάνω ήταν η “Σχολή” Θεσσαλονίκης με τους Αγάθωνα Ιακωβίδη και Μαριώ, καθώς και ο Μπάμπης Γκολές.

Ο Αγάθων Ιακωβίδης, ανήκει στους νεότερους ερμηνευτές του ρεμπέτικου, ξεκινώντας πριν περίπου είκοσι χρόνια τη δισκογραφική του πορεία. Έχει επιτελέσει σημαντικό έργο και έχει διαδραματίσει σπουδαίο ρόλο για την αναβίωση του ρεμπέτικου¹⁰⁴. Στη δισκογραφική του δουλειά περιλαμβάνονται, μεταξύ άλλων, οι δίσκοι “Απτάλικα και άλλα”, “Τα Μπελεντέρια”, “Τα ρεμπέτικα του Αγάθωνα”, “Την είδα απόψε λαϊκά”, “Του τεκέ και της ταβέρνας”, “Τα ρεμπέτικα της εργατιάς”, “Φτωχόπαιδο με γνώρισες και άλλα τραγούδια της εργατιάς”, “Ρεμπέτικα Ντουέτα”, “Ρεμπέτικο Συγκρότημα Θεσσαλονίκης”¹⁰⁵. Έχει συνεργαστεί με τη Μαριώ και τον Μπάμπη Γκολέ, καθώς και με πολλούς άλλους ερμηνευτές.

Η Μαριώ έκανε τα πρώτα της βήματα στη μουσική ήδη από την ηλικία των 13 χρόνων, παίζοντας ακορντεόν δίπλα στον πατέρα της, και είχε την τύχη να τραγουδήσει δίπλα στον Μάρκο Βαμβακάρη. Στο πλούσιο δισκογραφικό της έργο περιλαμβάνονται, μεταξύ άλλων, οι δίσκοι “Η Θεσσαλονίκη στα ρεμπέτικα” (1987), “Σβήστα όλα” (1990), “Ο Αραμπάς” (1993), “Της Ασιάτιδος Μούσης ερασταί” (1996), “Τα λαλεδάκια” (1999).¹⁰⁶

Ο Μπάμπης Γκολές διαδραμάτισε επίσης σημαντικό ρόλο στα πλαίσια της αναβίωσης του ρεμπέτικου. Στο δισκογραφικό του έργο περιλαμβάνονται, μεταξύ άλλων, οι δίσκοι

¹⁰⁴ <http://www.greekbooks.gr/iakovidis-agathonas.person>.

¹⁰⁵ http://www.studio52.gr/greek/IAKOVIDIS_AGATHONAS.htm.

¹⁰⁶ <http://mousikorama.gr/site/biography/242-mario>.

“Ρεμπέτικη ρομάντζα” (1983), “Εξωτικές καντάδες” (1984), “Ρεμπέτικες καντάδες” (1985), “Τι θα γίνω εγώ χωρίς εσένα” (1987), “Η συνέχεια στο ρεμπέτικο” (1990), “Παλιό μεράκι” (1995), “Πίνω και μεθώ” (1997), “Εγώ ρεμπέτης ήμουνα” (2000), “Της γερακίνας γιος” (2000), “Μου ’φαγες τα δαχτυλίδια” (2002), “Άρχισαν τα όργανα” (2004).¹⁰⁷

Τόσο οι κομπανίες όσο και οι υπόλοιποι ερμηνευτές που συνεισέφεραν στην αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού, έχουν αφήσει πλούσιο δισκογραφικό έργο, παρουσιάζοντας καθεμιά το δικό της επιλεγμένο ρεπερτόριο με το δικό της τρόπο και βοηθώντας να μείνει ζωντανό το ρεμπέτικο τραγούδι και να ακούγεται με αγάπη και νοσταλγία από όλους τους Έλληνες μέχρι και σήμερα. Ουσιαστικά κατά την αναβίωση του είδους συντελέστηκε μια προσπάθεια ερμηνευτικού προσδιορισμού του ρεμπέτικου καθώς απουσίαζαν αιτίες γένεσης πρωτογεννούς δημιουργίας. Τα μουσικά σύνολα τα οποία αναδείχθηκαν αλλά και οι λιγοστοί προυπάρχοντες παλαιότεροι μουσικοί εξέφραζαν πιο πολύ διάθεση νοσταλγίας παρά ουσιαστική ανάγκη καθώς οι συνθήκες παραγωγής του είδους είχαν εκλείψει προ πολλού. Τελευταία δείγματα της απόπειρας ανανέωσης δεν ήταν παρά η κινηματογραφική ταινία «Ρεμπέτικο» (έτος 1983) καθώς και η γνωστή τηλεοπτική σειρά που χαρακτήρισε τα τηλεοπτικά δρώμενα της εποχής «Το Μινόρε της Αυγής» (έτος 1983-1984).

¹⁰⁷ <http://www.hellenism.net/cgi-bin/forums/Blah.pl?m-1313132395/>.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4Ο

Η ΕΜΠΟΡΕΥΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

Ήδη από το 1950, το ρεμπέτικο επανήλθε στο προσκήνιο, και ήταν πλέον κοινωνικά αποδεκτό αλλά και αγαπητό στο κοινό. Ο Μάνος Χατζιδάκις, και στη συνέχεια και άλλοι μεγάλοι συνθέτες, το υποστήριξαν, χαρακτηρίζοντάς το ως αναπόσπαστο κομμάτι της Ελληνικής μουσικής παράδοσης. Το ρεμπέτικο κυκλοφόρησε σε δίσκους, μπαίνοντας σε κάθε σπίτι και κάθε οικογένεια. Καθώς οι εποχές είχαν πλέον αλλάξει και το βιοτικό επίπεδο είχε ανέβει, τα ρεμπέτικα τραγούδια, παρ' ότι “μάγκες” δεν υπήρχαν πια, εξακολούθησαν να εκφράζουν τα συναισθήματα και της αγωνίας του κοινού της εποχής¹⁰⁸.

Η αναγκαιότητα διατήρησης του ρεμπέτικου και καταγραφής των στοιχείων του έγινε εμφανής ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1970, η οποία σηματοδεύτηκε από τον θάνατο πολλών βετεράνων συνθετών και ερμηνευτών του ρεμπέτικου τραγουδιού. Η εξέλιξη αυτή προκάλεσε θα λέγαμε μια αφύπνιση στο πεδίο καταγραφής του ρεμπέτικου τραγουδιού στα πλαίσια της διάσωσης του, και μια ανάγκη τεκμηρίωσης των όσων έχουν αναπτυχθεί και αποδοθεί έως τότε στο ρεμπέτικο.¹⁰⁹

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 εκδόθηκαν σημαντικές βιογραφίες, όπως εκείνη του Βαμβακάρη, του Ρούκουνα και του Ροβερτάκη, ενώ σε μερικές από αυτές επιχειρήθηκε και η κοινωνικο-πολιτική καταγραφή της αφετηρίας του ρεμπέτικου στην ελληνική ζωή. Οργανώθηκαν συναυλίες σε μπουάτ με νεαρό τότε και ανήσυχο φοιτητικό κόσμο ελέω χούντας, ενώ πολλοί ρεμπέτες πείστηκαν, εντός και εκτός εισαγωγικών, προκειμένου να γράψουν την αυτοβιογραφία τους και να μιλήσουν για συγκεκριμένα θέματα, όπως για παράδειγμα για τις παλιές κόντρες, για την προέλευση και την πατρότητα του ρεμπέτικου κ.λπ.

Οι κόντρες αυτές που τεχνηέντως επιχειρήθηκε να αναζωπυρωθούν απέβλεπαν σε εμπορικά καθαρά σκοπούς, καθώς εκείνη την εποχή παρατηρήθηκε απότομη αύξηση των επανηχογραφήσεων και εκτελέσεων επιτυχημένων κομματιών από γνωστούς καλλιτέχνες όπως η Χάρης Αλεξίου για παράδειγμα, και οι οποίες κατάφεραν να συγκεντρώσουν ένα

¹⁰⁸ Ανδριακαίνα Ε., Κοταρίδης Ν., Δαμιανάκος Σ., «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι», 2003, σελ 297-301.

¹⁰⁹ Μπαλαχούτης Κ., 2010: <http://www.derti.gr/pdf/history.pdf>.

μεγάλο και επικερδές ποσό για τις εταιρίες παραγωγής. Σε ανάλογο επίπεδο, η πατρότητα πολλών κομματιών οδήγησε τους διεκδικούντες ακόμα και στις δικαστικές αίθουσες, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την έριδα που ξέσπασε για τους στίχους της «Συννεφιασμένης Κυριακής» μεταξύ Ρούτσου και Τσιτσάνη, με τον δεύτερο να κερδίζει τελικά την δικαστική μάχη.¹¹⁰

Επίσης, σημαντική ήταν και η απήχηση που γνώρισαν νέες κομπανίες και ορχήστρες μέσα από τις επανεκτελέσεις ρεμπέτικων κομματιών που εκτελούσαν τα κομμάτια χωρίς τη συνοδεία σύγχρονων μουσικών μέσων, αλλά αναπαρήγαγαν τον παλιό, ανεπιτήδευτο και άμεμπτο ήχο του μπουζουκιού. Στην Πλάκα, το κέντρο μουσικής δράσης της εποχής, το ρεμπέτικο είχε την τιμητική του, με τον κόσμο να συρρέει για να θαυμάσει παλιούς και νέους καλλιτέχνες. Η κειμενογραφία και η καυστική σάτιρα της εποχής, προεξάρχοντας του Κώστα Ταχτσή, επιχείρησαν να αστειευτούν με την όλη κατάσταση κάνοντας λόγο για την βίαιη παραμορφopoίηση του ρεμπέτικου στα «σκυλάδικα» συνοδεία πλαστικών πιάτων που σπάνε, ηχητικών υπερβολών, ακόμα και για την καθυστερημένη σύλληψη της σημασίας και της παρουσίας του ρεμπέτικου στην ελληνική μουσική κουλτούρα. Μέσα σε αυτό το «πανηγύρι», υπήρχαν και μορφές που προσπαθούσαν να κρατήσουν ζωντανή την ατόφια παράδοση του ρεμπέτικου, όπως ο Πετρόπουλος, ο Κουνάδης κι ο Σχορέλης.¹¹¹

Παράλληλα, ελήφθησαν πρωτοβουλίες για τη δημιουργία αρχείων και εταιρειών από φίλους του ρεμπέτικου, με στόχο τη συστηματική μελέτη του και την καταγραφή όλων όσων αναφέρονταν σε αυτό. Από τις πλέον εξέχουσες και αξιόλογες ομάδες ήταν το Κέντρο Μελέτης και Έρευνας των Ρεμπέτικων Τραγουδιών, που ιδρύθηκε το 1974 από τον Παναγιώτη Κουνάδη, και αργότερα μετονομάστηκε σε Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Τραγουδιού¹¹². Το Κέντρο αυτό οργάνωνε ομιλίες, συνέδρια, και ομάδες εργασίας για την συλλογή, ανάλυση και ταξινόμηση κάθε είδους υλικού προκειμένου να διαμορφωθεί ένα ολοκληρωμένο αρχείο και ένα πρόγραμμα έκδοσης κειμένων και μουσικών εγγράφων.

¹¹⁰ Πετρόπουλος Ηλίας, «Ποιος έγραψε την Συννεφιασμένη Κυριακή;», *Ταχυδρόμος* 1018, 12 Οκτωβρίου 1973, σελ. 23-26.

¹¹¹ Κοντογιάννης Γιώργος, «Και ξαφνικά μετά από σαράντα χρόνια ανακαλύψαμε το ρεμπέτικο», *Το Βήμα*, 18 Ιανουαρίου 1976, σελ. 68-69 και Holst, G., *Road to rembetika*. Αθήνα 1975, Εξάντας, σελ 42-45

¹¹² Gauntlett S, «Ρεμπέτικο Τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση», Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001, σελ 100

Το ρεμπέτικο ενώ είχε ως βασικό χαρακτηριστικό το γεγονός ότι ήταν μια μουσική έκφρασης που απολάμβαναν κυρίως περιθωριακά στοιχεία της κοινωνίας, έγινε μουσικό είδος της πλατιάς μάζας των πολιτών που εκφράστηκαν μέσα από το ρεμπέτικο. Η βασική διαφορά στη σύλληψη του ρεμπέτικου είχε να κάνει με το γεγονός ότι αποτέλεσε εκφραστικό μουσικό μέσο για πολλούς ανθρώπους απενοχοποιώντας έτσι την ιδιαιτερότητά του να απευθύνεται μόνο σε παραβατικές φυσιγνωμίες και περιθωριακούς τύπους. Τόσο οι επιχειρηματίες της νυχτερινής ζωής, όσο και οι δισκογραφικές εταιρίες επιχείρησαν να πραγματοποιήσουν την στροφή αυτή του κόσμου μέσα από την αθρόα παραγωγή δίσκων, συνήθως αμφιβόλου ποιότητας, καθώς και μέσα από το άνοιγμα μουσικών σκηνών που έπαιζαν αποκλειστικά ρεμπέτικο.¹¹³

Κατά τη δεκαετία του 1970 όπου έλαβε χώρα η «αναβίωση» του ρεμπέτικου τραγουδιού, τα παλιά τραγούδια ηχογραφήθηκαν εκ νέου από δίσκους 78 στροφών, και είχαν ιδιαίτερη απήχηση στους νέους και κυρίως στους φοιτητές. Στη συνέχεια, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας που ακολούθησε, τα ρεμπέτικα τραγούδια θεωρούνταν από τους φοιτητές ως μια μορφή αντίστασης, μαζί με τα τραγούδια του Θεοδωράκη^{114 115}.

Μετά το τέλος της δικτατορίας, οι ηλικιωμένοι πια συνθέτες και τραγουδιστές των ρεμπέτικων ήρθαν και πάλι στο προσκήνιο, και ακολούθησε ευρεία αναγνώριση του σημαντικότερου έργου τους. Το έργο αυτό ήταν καθοριστικό για την εξέλιξη της μουσικής τα επόμενα χρόνια, καθώς οι νέοι συνθέτες και τραγουδιστές είχαν επηρεαστεί από τα ρεμπέτικα, και τα αξιοποίησαν κατά τη δημιουργία λαϊκών τραγουδιών¹¹⁶.

Δυστυχώς δεν υπάρχουν συγκεκριμένα αριθμητικά στοιχεία για την αύξηση των πωλήσεων δίσκων με ρεμπέτικη μουσική τη δεκαετία του 1970 και του 1980, ωστόσο οι βιβλιογραφικές αναφορές μιλούν για τρομακτική άνοδο των πωλήσεων και της παραγωγής νέων δίσκων που σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα κατάφεραν να γίνουν ανάρπαστοι. Το πρόβλημα βέβαια ήταν ότι τόσο η ποιότητα της μουσικής, όσο και η ερμηνευτική ικανότητα πολλών καλλιτεχνών δεν υπήρξε ποτέ εφάμιλλη με εκείνη των μουσικών του ρεμπέτικου

¹¹³ Ανδριακαίνα Ε., Κοταρίδης Ν., Δαμιανάκος Σ., «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι», 2003, σελ 290-301 .

¹¹⁴ Ανδριακαίνα Ε., Κοταρίδης Ν., Δαμιανάκος Σ., «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι», 2003, σελ 290 .

¹¹⁵ Παπαϊωάννου Γ., «Ντόμπρα και σταράτα», Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1982, σελ 75-77.

¹¹⁶ Νοταράς Γ., Το Ελληνικό τραγούδι των τελευταίων 30 χρόνων, Λαϊκά, έντεχνα και προσωπικά, Εκδόσεις

Νέα Σύνορα – Λιβάνη, Αθήνα 1991, σελ. 77-84, σελ 87-102

τραγουδιού προηγούμενων δεκαετιών, καθώς πολλές παραγωγές ήταν πρόχειρες τόσο στη σύλληψη όσο και στην εκτέλεσή τους.¹¹⁷

Επίσης σημαντικό χαρακτηριστικό της αναβίωσης του ρεμπέτικου υπήρξε και η στροφή πολλών λαϊκών καλλιτεχνών προς το ρεμπέτικο τραγούδι προκειμένου να αποκομίσουν και οι ίδιοι ένα κομμάτι από την πίτα της δημοφιλίας που είχε λάβει το τραγούδι τότε. Οι συναυλίες πολλαπλασιάζονταν, τα μαγαζιά με ρεμπέτικη μουσική άνοιγαν το ένα μετά το άλλο και η μουσική κουλτούρα που περνούσε μέσα από την κρατική ραδιοφωνία άνθισε σε υπέρμετρο βαθμό.

Με ανάλογη συνέπεια αυξήθηκαν σημαντικά και οι εταιρίες παραγωγής μουσικής, οι οποίες στήριζαν την παραγωγικότητά τους στη ρεμπέτικη μουσική. Πολλές από αυτές τις εταιρίες άνθισαν στην ελληνική επαρχία και στην ελληνική διασπορά, όπου και έλαβαν μεγάλη απήχηση τη δεκαετία του 1980. Αξίζει να σημειώσουμε εδώ ότι το ρεμπέτικο του Κώστα Φέρρη και η μουσική επένδυση της ταινίας αυτής γνώρισαν τέτοια απήχηση ώστε τα πνευματικά δικαιώματα των μουσικών κομματιών που παίζονταν στην ταινία δόθηκαν απλόχερα σε παραγωγούς και καλλιτέχνες για να τα αναπαράγουν τόσο μέσω δίσκων όσο και μέσα από ζωντανές εκτελέσεις σε μουσικές σκηνές ανά τη χώρα¹¹⁸.

Την τάση αναβίωσης του ρεμπέτικου ενίσχυσαν επίσης και οι συχνές παρουσίες πολιτικών προσώπων σε μαγαζιά που έπαιζαν ρεμπέτικη μουσική ανά την περιφέρεια, αλλά κυρίως στα μεγάλα αστικά κέντρα: Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Πάτρα, Ηράκλειο, Ιωάννινα αποτέλεσαν κέντρα ανάπτυξης της ρεμπέτικης μουσικής και δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι το κύμα της ρεμπέτικης μουσικής επιχειρήθηκε να αναπτυχθεί οριζόντια επηρεάζοντας όλες τις κοινωνικές διαστρωματώσεις, από τους απλούς και λαϊκούς ανθρώπους, μέχρι ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών. Πολιτικοί, καλλιτέχνες, αρθρογράφοι, και επιχειρηματίες αγκάλισαν το ρεμπέτικο και κατάφεραν να του δώσουν νέα πνοή, ανεξαρτήτως της ποιότητας και των επιταγών που αυτό πρέσβευε την περίοδο της αναγέννησής του στις δεκαετίες του 1920 και 1930¹¹⁹.

¹¹⁷Ferris William, 1985. *Folk Music and Modern Sound*. Missississeli: University Press of Missississeli, σελ.54-56 και Cooper, D. 2003. *The Mediterranean Music*. Maryland: Scarecrow Press, σελ. 34-37

¹¹⁸ Kallimopoulou Elleni, 2008. «Paradosiaka: Music, meaning, and identity in Modern Greece», Surrey: Ashagate Publishing, σελ. 12- 14.

¹¹⁹ Kallimopoulou Elleni, 2008, «Paradosiaka: Music, meaning, and identity in Modern Greece». Surrey: Ashagate Publishing, σελ. 12- 14.

Η γενικότερη πολιτική αναστάτωση της εποχής και οι συνεχείς καλλιτεχνικές αναζητήσεις συνέβαλαν καθοριστικά στη σύγχυση και στην έλλειψη διαχωρισμού και προσδιορισμού της διαφοράς μεταξύ ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού. Ένας επίσης καταξιωμένος μουσικός, ο Διονύσης Σαββόπουλος, κατάφερε να παντρέψει μουσικά το ρεμπέτικο με στοιχεία ροκ, ενσωματώνοντας στιχουργικά πολιτικά νοήματα με αναφορές σε πολιτικές καταστάσεις με έντονες δόσεις σαρκασμού και υποβόσκουσας ειρωνείας και αυτοκριτικής, τόσο για τις πολιτικές καταστάσεις και συνθήκες της εποχής, όσο και για την γενικότερη ψυχολογία και κουλτούρα του «Έλληνα» στο πέρασμα των χρόνων. Ο Σαββόπουλος μουσικά συνέδεε ροκ, ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι, ενώ ένας άλλος σπουδαίος μουσικός της εποχής, ο Νίκος Παπάζογλου, επίσης συνδύαζε ροκ και ρεμπέτικο ενσωματώνοντας μπαγλαμά, μπουζούκι, και άλλα παραδοσιακά όργανα μουσικής στο γκρουπ που διατηρούσε. Μέσω κυρίως αυτών των δύο, αλλά και άλλων καλλιτεχνών, το ρεμπέτικο και το ροκ έγιναν έναν πρωτόγνωρο μουσικά και αισθητικά συνδυασμό.¹²⁰

Η εμπορευματοποίηση του ρεμπέτικου τραγουδιού αρχικά φαίνεται ότι δεν συνάδει με τις συνθήκες κάτω από τις οποίες το ρεμπέτικο γεννήθηκε και αναπτύχθηκε, ωστόσο ήδη από την δεκαετία του 1920 τα ρεμπέτικα είχαν αποκτήσει εμπορικό χαρακτήρα μέσα από τις ηχογραφήσεις και τα γραμμόφωνα. Τα πρώτα ρεμπέτικα είχαν ηχογραφηθεί στην Κωνσταντινούπολη στα μέσα της δεκαετίας του 1920 και στη συνέχεια ένα μεγάλο μέρος αυτών τυπώθηκε και επανεκτυπώθηκε στο Ανόβερο. Ένα γνωστό κομμάτι της εποχής, το «Τίκι Τίκι Τακ» το οποίο αρχικά είχε ερμηνευτεί από τον Γιάγκο Ψαματιανό, συνοδεία ακορντεόν, επανεκτελέστηκε και ηχογραφήθηκε στη συνέχεια με διαφορετικό τρόπο, εντάσσοντας νέα όργανα στη μουσική του δημιουργία από τον Μάρκο Βαμβακάρη και άλλους καλλιτέχνες που άνθησαν στις δεκαετίες που ακολούθησαν.

Τα ρεμπέτικα γνώρισαν ιδιαίτερη επιτυχία και στον απόδημο ελληνισμό σε Αμερική και Αυστραλία μέσω των ραδιοφωνικών σταθμών και της δορυφορικής σύνδεσης της κρατικής τηλεόρασης, αλλά και μέσω των εφημερίδων και των δισκογραφικών εταιριών που διατηρούσαν Έλληνες της διασποράς. Ακόμα και περιοδικές Ελλήνων καλλιτεχνών γινόντουσαν στις ΗΠΑ, στον Καναδά και στην Αυστραλία προκειμένου το κοινό της διασποράς να έρθει πιο κοντά στη ρεμπέτικη μουσική και να ενισχυθεί έτσι η αγάπη και το «δέσιμο» με την πατρίδα. Μεγάλα ποσά από τον κρατικό προϋπολογισμό της κρατικής

¹²⁰ Brown, Keith and Hamilakis Yannis, eds., *The Usable Past: Greek Metahistories*. Oxford 2003, Lexington Books, σελ. 54-58.

τηλεόρασης δαπανούνταν στα μέσα της δεκαετίας του 1980 προκειμένου να διεξαχθούν οι υπερπόντιες αυτές συναυλίες και να νιώσουν οι ομογενείς πιο κοντά στην πατρίδα.¹²¹

Την ίδια περίοδο στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, το αστικό περιβάλλον ευνοούσε ακόμη περισσότερο την εμπορευματοποίηση και την μιντιακή προβολή του ρεμπέτικου. Η εικόνα και των δύο πόλεων που παντρεύουν το μοντέρνο και το παλιό, το φρέσκο και το ξεθωριασμένο, την ανάγκη της «αλλαγής» αλλά και την μελαγχολία που κουβαλά το παρελθόν, βρίσκουν άμεση επαφή με το ρεμπέτικο και την ψυχολογία των Ελλήνων. Η δεύτερη φάση της αστικοποίησης που πραγματοποιείται στα μέσα του 1970 ευνοεί τη μεταφορά της ψυχολογίας και της λησμονιάς των μετοικούντων στα αστικά κέντρα και δίνει ώθηση στις ρεμπέτικες κομπανίες που αναπτύσσονται και φυτρώνουν παντού. Οι ρεμπέτικες αυτές κομπανίες που γέμιζαν τότε τα μαγαζιά και έκαναν τα πρώτα τους δισκογραφικά βήματα, βρίσκονταν κυρίως σε περιοχές με τουριστικό ενδιαφέρον αλλά και με ενδιαφέρον αστικό, με την έννοια ότι οι περιοχές στο Μοναστηράκι και στο Ψυρρή άρχισαν τότε σιγά σιγά να αναπτύσσονται και να αποτελούν το κέντρο της ρεμπέτικης μουσικής λόγω της δόμησής τους, της εικόνας εγκατάλειψης που είχαν, της ανατολίτικης αύρας που ενέπνεαν, και βέβαια της φτώχειας.^{122 123}

Μέσα σε αυτό το πνεύμα και το κλίμα, υπήρξαν και έντονοι συμβολισμοί όπως για παράδειγμα η ισχυροποίηση του Κομμουνιστικού Κόμματος μετά την νομική του αναγνώριση από τον πολιτικό κόσμο, η απενοχοποίηση του ΕΑΜ, η άνοδος του σοσιαλιστικού και επαναστατικού ρεύματος στη χώρα, οι οικονομικές δυσκολίες που ευνόησαν την καταφυγή σε τραγούδια που μιλούν για τη φτώχεια και τις δυσκολίες. Όλα αυτά τα στοιχεία σωρευτικά βοήθησαν στην αναβίωση του ρεμπέτικου και στην καθιέρωσή του ως ένα από τα πλέον δημοφιλή μουσικά ρεύματα της εποχής.

¹²¹ Ανδριακαίνα Ε., Κοταρίδης Ν., Δαμιανάκος Σ., Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι, 2003. σελ. 10-19.

¹²² Μπαλαχούτης Κ., 2010, <http://www.derti.gr/pdf/history.pdf>.

¹²³ Παπαϊωάννου Γ, «Ντόμπρα και σταράτα», Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1982,σελ 75-77.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συμπερασματικά, μπορούμε εύκολα να αντιληφθούμε, πως κατά την δεκαετία του '70 στην Ελλάδα, υιοθετήθηκαν στο πεδίο της μουσικής τρεις αισθητές τοποθετήσεις, οι οποίες αν και διαφορετικές, ήταν αλληλοεξαρτώμενες μεταξύ τους. Οι τοποθετήσεις αυτές ήταν η επιστροφή στις ρίζες, το πολιτικό τραγούδι και το τραγούδι της πολιτικής αμφισβήτησης και κοινωνικής κριτικής. Το «επιστροφή στις ρίζες» το οποίο μετατράπηκε σε σύνθημα ήταν μια προσπάθεια αναβίωσης της παράδοσης και πήγαζε από την ανάγκη να διαφυλαχτούν τα εθνικά χαρακτηριστικά της ελληνικής μουσικής, η οποία γινόταν όλο και πιο επιτακτική λόγω της πανταχόθεν εισβολής των ξένων μουσικών προτύπων. Το σύνθημα αυτό έθετε τα όρια χρησιμοποίησης των ξένων προτύπων αλλά και της ένταξης της εθνικής μουσικής παράδοσης μέσα στις νέες και σύγχρονες κατευθύνσεις της μουσικής.

Όσον αφορά το πολιτικό τραγούδι, στην δεκαετία του '70 και λίγο αργότερα, μετά την πτώση της δικτατορίας παρατηρήθηκε μια έξαρση του πολιτικού λόγου, η οποία αντανακλάται σε όλες τις μορφές της τέχνης εκείνης της εποχής. Πιο συγκεκριμένα, στο τραγούδι ο πολιτικός λόγος πήρε τεράστιες διαστάσεις αφού οι περισσότεροι συνθέτες και τραγουδοποιοί έστρεψαν το ενδιαφέρον τους σε ό, τι είχε να κάνει με ιδεολογικοπολιτικές εξελίξεις και καταστάσεις και στην συνέχεια δημιουργούσαν τραγούδια ή μουσική με ανάλογο περιεχόμενο. Έτσι, καλλιεργήθηκε το κατάλληλο κλίμα για να ανθίσει το «πολιτικό» τραγούδι.

Μπορούμε επομένως να πούμε πως το ελληνικό τραγούδι στην δεκαετία του 70 και κυρίως στο διάστημα 1974-1976 φορτίστηκε με πολιτικό πάθος, για το οποίο η κύρια αιτία ήταν η δικτατορία. Έτσι, μέσα σε αυτό το κλίμα της πολιτικοποίησης επανήλθε η εύνοια προς το κάθε τι απαγορευμένο και κυρίως του απαγορευμένου μέχρι τότε αντάρτικου τραγουδιού. Το συγκεκριμένο είδος τραγουδιού ήταν συνδεδεμένο με την περίοδο της εθνικής αντίστασης και επανήλθε ξανά διεκδικώντας μια πρωτεύουσα θέση ανάμεσα στα άλλα είδη του ελληνικού τραγουδιού. Το γεγονός αυτό γρήγορα έγινε αντικείμενο πολιτικής εκμετάλλευσης από όλους όσους επικροτούσαν και υπέθαλπαν την παρουσία του ανταρτικού τραγουδιού στην πολιτιστική ζωή της χώρας. Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό, αν εξετάσει κανείς την αθρόα προσέλευση πολιτικών προσώπων στους χώρους όπου λειτούργησε το συγκεκριμένο μουσικό είδος.

Η τρίτη και τελευταία τοποθέτηση που σχετίζεται με την πολιτική και κοινωνική κριτική και αμφισβήτηση εκφράστηκε από έναν καλλιτέχνη ο οποίος προέρχεται από τον αριστερό πολιτικό χώρο, τον Διονύση Σαββόπουλο. Ο ίδιος με τα τραγούδια του και τις πολιτικές του θέσεις και αντιλήψεις έγινε ο κύριος εκφραστής μιας ομάδας αριστερών φοιτητών και διανοούμενων που αναζητούσαν πολιτικές διεξόδους. Ένα χαρακτηριστικό της δεκαετίας του '70 που αξίζει να αναφερθεί είναι η μελοποίηση ποιητικών κειμένων η οποία στο σύνολο της δεν διακρίνεται για την καλλιτεχνική της αξία.

Απόρροια όλων αυτών, είναι προς το τέλος της δεκαετίας του '70 και πιο συγκεκριμένα την περίοδο 1978-1980, να παρατηρηθεί μια αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού στην μουσική ζωή. Το ρεμπέτικο ως είδος είχε αφήσει την τελευταία πνοή του γύρω στα τέλη της δεκαετίας του '40. Η επάνοδος του είδους αυτού έγινε από διάφορες κομπανίες οι οποίες σχηματίζονταν σωρηδόν, με επιλήψιμους τρόπους σχετικά με το μουσικό είδος που αντιπροσώπευαν και υπάκουαν περισσότερο σε μια πρόσκαιρη μόδα της εποχής και λιγότερο στην ανάγκη για αναπόληση, την οποία δημιουργεί η έλλειψη του γνήσιου λαϊκού τραγουδιού. Επιπλέον, το ρεμπέτικο δεν έπαψε να είναι το επίκεντρο πολλών δισκογραφικών εταιριών και να αποτελεί σημαντική κερδοφόρα πηγή. Καθώς το ρεμπέτικο συνιστούσε πάντα μια κερδοφόρα πηγή, οι δισκογραφικές εταιρίες και οι έμποροι τραγουδιού προχώρησαν σε μια αχαλίνωτη εκμετάλλευση αυτής της αναβίωσης του ρεμπέτικου και ποσοτική παραγωγή ρεμπέτικων τραγουδιών σε «νέες εκτελέσεις» που ξεπέρασαν κάθε όριο.

Είναι γεγονός πως η αναβίωση του ρεμπέτικου ίσως οφείλεται σε πολλούς παράγοντες: μόδα, αναπόληση, μάρκετινγκ εταιριών δίσκων αλλά κυρίως μπορεί να θεωρηθεί ως κύριος παράγοντας και η ορατή απουσία γνήσιου λαϊκού τραγουδιού και η ανάγκη ύπαρξης του που είχε ως αποτέλεσμα την επαναφορά του στο μουσικό προσκήνιο. Έτσι αυτήν την εποχή- περίοδο παρατηρείται μια αλληλεπίδραση μεταξύ των διαφόρων ειδών ελληνικής λαϊκής μουσικής αλλά και μεταξύ των διαφόρων δημιουργών που τα εκπροσωπούσαν.

Οι επανατυπώσεις δίσκων από τις 78 στις 33 στροφές, η συγκρότηση ρεμπέτικων σχημάτων ή αλλιώς των λεγόμενων ρεμπέτικων κομπανιών και η μόνιμη ή η περιστασιακή ενασχόληση ήδη καταξιωμένων τραγουδιστών εκείνης της εποχής με το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι είναι μερικά από τα βασικά στοιχεία της μουσικής κίνησης το τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα. Το ρεμπέτικο φαίνεται πως κερδίζει την μάχη με τον χρόνο και αναβιώνει είτε μέσα από μια έντιμη προσπάθεια προσέγγισης και ρομαντικής απόδρασης,

είτε ως μια τάση μόδας και παραφθοράς και είτε ως μια μοναχική αναζήτηση έμπνευσης για καινούρια, κι όχι μόνο μουσικά, έργα. Ωστόσο, αυτή η αναβίωση των ρεμπέτικων αναμνήσεων παρουσιάζει προβλήματα μεθοδολογίας και εγκυρότητας του ρεμπέτικου τραγουδιού καθώς οι κύριοι και γνήσιοι αντιπρόσωποι του και κυρίως οι «πρωτεργάτες» του πριν από την 1940 περίοδο είχαν πεθάνει ή ζούσαν ακόμη σε προχωρημένη ηλικία με βιολογικά κενά μνήμης λόγω γήρατος σε μια κοινωνία με ριζικές αλλαγές στις κοινωνικές συνθήκες, με νέες αντιλήψεις και ηθικές προκαταλήψεις και αποδεχόμενοι την σύγχρονη εκμετάλλευση του έργου τους.

Πέρα από όλες τις θεωρίες και απόψεις, το ρεμπέτικο τραγούδι μπορούμε να πούμε πως γεννιέται από έναν λαό που ζει άσχημα, που παιδεύεται και βρίσκεται πάντα στο προσκήνιο της κοινωνίας από τα μουσικά της δημιουργήματα. Από το 1975 και αργότερα γίνεται «μόδα» η ενασχόληση καταξιωμένων καλλιτεχνών με τα τραγούδια του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Οι πολλοί όμως χρησιμοποιούν περιστασιακά το ρεμπέτικο ως μέσο καταξίωσης και αναγνωρισιμότητας ή για να μην μείνουν εκτός συρμού. Είναι ελάχιστοι οι καλλιτέχνες οι οποίοι αναγνωρίζουν την ανάγκη να διαδοθεί και να συνεχιστεί η μουσική μας παράδοση και έτσι διατηρούν μόνιμη σχέση συμπεριλαμβάνοντας στο ρεπερτόριο τους τραγούδια που πιστεύουν ότι τους ταιριάζουν ή ενσωματώνοντας προσωπικές τους καλλιτεχνικές αναζητήσεις από τον λαϊκό αστικό κύκλο. Παράλληλα, οι δισκογραφικές εταιρίες, όπως προαναφέρθηκε, συνεχίζουν το κυνήγι χιλιάδων δίσκων για να κερδίσουν μεγάλα κέρδη βασιζόμενοι στην μεγάλη ζήτηση του ρεμπέτικου. Μάλιστα, η εκμετάλλευση γίνεται ακόμη μεγαλύτερη όταν υπάρχει έντονη πολιτικοποίηση του λαού και προσηλώνεται ο λαός στο λεγόμενο πολιτικό τραγούδι. Αξίζει να σημειωθεί, πως το ρεμπέτικο σε αυτήν τη φάση θεωρείται ως το πιο επικίνδυνο είδος για την πρόσκαιρη πολιτική και κομματική δραστηριοποίηση του κόσμου.

Όπως και' να χει, κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει πως το ρεμπέτικο τραγούδι, ταυτίζεται με το ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι το οποίο εμφανίστηκε αρχικά κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και αφού εξελίχθηκε, κατέληξε στην σημερινή του μορφή περί την τρίτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα. Μάλιστα έχει επηρεάσει σε τόσο μεγάλο βαθμό την εξέλιξη του Ελληνικού τραγουδιού, που για πολλούς συνιστά τον συνδετικό κρίκο μεταξύ της μουσικής του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα στην Ελλάδα. Οι τρεις δεκαετίες στις οποίες αναπτύχθηκε αρχικά είναι 1922-1932, 1932-1942 και 1942-1952 αλλά εξίσου σημαντική είναι και η εξεταζόμενη στην παρούσα εργασία περίοδος αναβίωσης του που τοποθετείται περί τα τέλη της δεκαετίας 70 και αρχές της δεκαετίας του 80. Το ρεμπέτικο τραγούδι αποτέλεσε μια πηγή

εξωτερίκευσης ομαδικού συναισθήματος, επικεντρώθηκε στο μεράκι, στον πόνο και στο αστικό όνειρο και γνώρισε τεράστια απήχηση από μια σημαντική μερίδα του ελληνικού λαού.

Το ρεμπέτικο τραγούδι, κατέγραψε μέσα από τους στίχους του την πλειοψηφία των κοινωνικών φαινομένων και εστίασε στην ζωή της εργατικής λαϊκής τάξης, εκφράζοντας αποτελεσματικά τους λαϊκούς πόθους, τον έρωτα, την φτώχεια, την αποτίναξη της αδικίας αλλά και την διαρκή πάλη της εργατικής τάξης συνιστώντας κατά τον τρόπο αυτό, αυθεντική λαϊκή δημιουργία. Δίκαια λοιπόν, μπορούμε να το κατατάξουμε ως αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας της ελληνικής λαϊκής μουσικής δημιουργίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Ελληνική Βιβλιογραφία

1. Ανδριακαίνα Ε., Κοταρίδης Ν., Δαμιανάκος Σ., «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι», Αθήνα 2003.
2. Αρσενίου Λ., «*Η κατάπτωση στην ελληνική μουσική. Κατάπτωση κοινωνική και εθνική.*», Εκδόσεις Αρμός, Λάρισα 1979
3. Βάκης Α, «Οπισθοδρομική κομπανία: η γενιά της αμφισβήτησης και το μπουζούκι», Βλ. <http://www.mikrosheros.com/kompania.html>
4. Βλησίδης Κ., «*Για μια βιβλιογραφία του Ρεμπέτικου (1873-2001)*», Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2002
5. Βλησίδης Κ., «*Οι όψεις του ρεμπέτικου*», Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2004.
6. Βλησίδης Κ., «*Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*», Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2006
7. Δαμιανάκος Σ., «*Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*». Εκδόσεις Πατάκης, Αθήνα 1987
8. Δαμιανάκος Σ., «*Για μια κοινωνιολογική ανάγνωση του λαϊκού χορού. Το παράδειγμα του ζεϊμπέκικου και του χασάπικου, στο Χορός και Κοινωνία*», Νιτσιάκος Β.(επιμ.), Πνευματικό κέντρο Κόνιτσας, Ιωάννινα 1995

9. Δαμιανάκος Σ., «Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου», Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2001.
10. Δραγουμάνος Π., «Κατάλογος Ελληνικής Δισκογραφίας 1950-2007, Έκτη Έκδοση
11. Δραγουμάνος Π., dvd «Ελληνικής Δισκογραφία 1950-2013», Δραγουμάνος Π.
12. Καλογερόπουλος Τ., «Λεξικό της Ελληνικής μουσικής», Εκδόσεις Γιαλλελή, Αθήνα 2001
13. Καπετανάκης Β., «Το Λεξικό της πιάτσας», Εκδόσεις Νομικός, Αθήνα 1962
14. Καρανίκας Χ., «Η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης (1974-1990), Θεωρητική και μουσικολογική προσέγγιση, Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2011
15. Κολιόπουλος, Ι. Σβολόπουλος Κ., Χατζηβασιλείου Ε., Νημάς Θ., Σχολινάκη-Χελιώτη Χ. «Ιστορία του νεότερου και σύγχρονου κόσμου» (Γ Γενικού Λυκείου - Γενικής Παιδείας), Κεφάλαιο ΣΤ, «Ο μεταπολεμικός κόσμος», ΥΠΕΠΘ, Βλ. <http://digitalschool-admin.minedu.gov.gr/modules/ebook/show.php/DSGL106/282/2014,6857/>
16. Κοντογιάννης Γ., «Και ξαφνικά μετά από σαράντα χρόνια ανακαλύψαμε το ρεμπέτικο», Το Βήμα, 18 Ιανουαρίου, Αθήνα 1976, σελ 25
17. Κοροβίνης Θ., «Ο θάνατος στο ρεμπέτικο και στο λαϊκό μας τραγούδι», Εντευκτήριο, Τεύχος 8, Οκτώβριος 1989, σελ. 62-9.

18. Κουνάδης Π., . «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών», Κατάρτι, Αθήνα 2000.
19. Κρεμμυδάς Γ.Θ., «Οι άνθρωποι της Χούντας μετά τη Δικτατορία», Εξάντας, Αθήνα 1984.
20. Κριτσιώλης Τάσος, «Αφιερωμένο Εξαιρετικά στην Αθηναϊκή Κομπανία», Οκτώβριος 2012, Βλ. <http://www.musiccorner.gr/?p=56565>
21. Κωνσταντινίδου Μ,«Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου», Εκδόσεις Μπαρμπουνάκης, Θεσσαλονίκη 1980.
22. Κωτσοβίλης Π., «Ρεμπέτικη στιχουργία», Νοέμβριος 2008 , σελ.1-2.
23. Λούβη Ε., Ξιφαράς Δ., «Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία Γ' Γυμνασίου», Εκδόσεις Πατάκη, ΥΠΕΠΘ, Βλ.<http://digitalschool.minedu.gov.gr/modules/ebook/show.php/DSGYM-C105/65/515,2182/>
24. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (Σοφία Πελοποννησίου-Βασιλάκου) *Δικτατορία 1967-1974: Η έντυπη αντίσταση*. Δεκέμβριος 2010 – Φεβρουάριος 2011,Εκπαιδευτικά Προγράμματα, Αθήνα 2011,Βλ. <http://www.miet.gr/web/Downloads/PDF/Entypi%20Antistasi-new.pdf>
25. Μπαγιόκας Γ., «Το ρεμπέτικο στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931- 40», Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Ψυχολογίας, 2008
26. Μπαλαχούτης Κ,Βλ. <http://www.derti.gr/pdf/history.pdf>, 2010

27. Νοταράς Γ., «Το Ελληνικό τραγούδι των τελευταίων 30 χρόνων, Λαϊκά, έντεχνα και προσωπικά», Εκδόσεις Νέα Σύνορα – Λιβάνη, Αθήνα 1991, σελ. 77-84
28. Παπαδημητρίου Β., . «*Το ρεμπέτικο και οι σημερινοί θιασώτες του*», Ελεύθερα Γράμματα 1-2, Αθήνα 1949
29. Παπαϊωάννου Γ., «*Η μουσική των ρεμπέτικων: ανανέωση ή επιστροφή στις ρίζες;*», Χρονικό '73., Αθήνα 1973
30. Παπαϊωάννου Γ., «*Ντόμπρα και σταράτα*», Εκδόσεις κάκτος, Αθήνα 1982.
31. Πετρόπουλος Η., «*Ρεμπέτικα Τραγούδια*», Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1968
32. Πετρόπουλος Η., «*Τα Μικρά Ρεμπέτικα*», Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1968
33. Πετρόπουλος Η., 1973. «*Ποιος έγραψε την Συννεφιασμένη Κυριακή;*», Ταχυδρόμος 1018, 12 Οκτωβρίου, σελ. 82-5.
34. Σχορέλης Τ., «*Ρεμπέτικη ανθολογία*», Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 1978.
35. Τζάκης Δ., «*Ο κόσμος της «μαγκιάς»: παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών στο Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*,» Νίκος Κοταρίδης (επιμ.), Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 1996.

B. Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

36. Beaton R., 2004. *Folk Poetry of Modern Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
37. Brown K. and Hamilakis Y. eds. 2003. *The Usable Past: Greek Metahistories*. Oxford: Lexington Books.
38. Calotychos V., 2003. *Modern Greece: A Cultural Poetics*. Oxford: Berg.
39. Cooper D., 2003. *The Mediterranean Music*. Maryland: Scarecrow Press.
40. Faubion J., 1993. *Modern Greek Lessons: A Primer in Historical Constructivism*. Princeton: Princeton University Press.
41. Ferris W., 1985. *Folk Music and Modern Sound*. Missισσισελι: University Press of Missισσισελι.
42. Gallant T., 2001. *Modern Greece*. London: Arnold.
43. Gauntlett S., 1985. *Rebetika carnina Graeciae recentioris*. Αθήνα: Εξάντας.
44. Gauntlett S., 2001. *Ρεμπέτικο Τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.
45. Holst G., 1975. *Road to rebetika*. Αθήνα: Εξάντας.

46. Kallimopoulou E., 2008. *Paradosiaka: Music, meaning, and identity in Modern Greece*. Surrey: Ashagate Publishing.
47. Koglin D., 2003. *Marginality in Music around the world*. Oxford: Oxford University Press.
48. Manuel P., 1988. *Popular Musics of the non-Westerns*. NY: Oxford University Press.
49. Michael D., 2010. “*The Aesthetic Imperative: The Musician's Voice in Modern Greek Culture*”, *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 10, No. 3, σελ. 11-16. Washington DC: The Johns Hopkins University Press.
50. Pennanen R., 2009. «*Οργανολογική εξέλιξη και εκτελεστική πρακτική του ελληνικού μπουζουκιού (μέρος Α)*», *Πολυφωνία* (14).
51. Pennanen R., 2009. «*Οργανολογική εξέλιξη και εκτελεστική πρακτική του ελληνικού μπουζουκιού (μέρος Β')*», *Πολυφωνία* (15).

Γ. Διαδικτυακές Πηγές

1. <http://el.wikipedia.org/wiki/Μπουζούκι>
2. <http://greek-djs-radio.forums-free.com/topic-t1058.html>
3. <http://pergamos.lib.uoa.gr/dl/object/uoadl:163585>
4. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/583240/taqsim>
5. <http://www.klika.gr/cms/index.php/ar8rografia/ar8ra/216-rembetiki-stixourgia.html>
6. <http://www.rebetiko.gr/history>
7. <http://www.mikrosheros.com/kompania.html>
8. http://wikigreek-music.pbworks.com/w/page/14395973/Οπισθοδρομική_Κομπανία
9. <http://www.mygreek.fm/el/biography/Opisthodromiki-Kompania-i-Opisthodromiki>
10. <http://www.mygreek.fm/el/albums/MzY2MjE36621/Ta-ble-parathira>
11. <http://www.mygreek.fm/el/albums/MzY2MjA36620/Pos-tha-perasi-i-vradia>
12. <http://www.mygreek.fm/el/albums/MTkwODA19080/Singenis-ke-fili>
13. <http://mousikaproastia.blogspot.com/2009/05/80.html>
14. <http://www.arvanitaki.gr/main.cfm?module=discography&page=ok>
15. http://el.wikipedia.org/wiki/Μαρίκα_Νίνου
16. http://el.wikipedia.org/wiki/Χρήστος_Νικολόπουλος
17. http://el.wikipedia.org/wiki/Σταμάτης_Σπανουδάκης
18. <http://mousikorama.gr/site/index.php/biography/205----a-%7C>
19. <http://www.stixoi.info>
20. <http://www.studio52.gr>
21. http://toaromatoutragoudiou.blogspot.com/2008/06/blog-post_10.html
22. <http://www.e-orfeas.gr/singing/editorial/1422-article1422.html>
23. <http://www.youtube.com>
24. <http://allthathijaz.wordpress.com/category/ρεμπετικο>