

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΑΤΗΣ: Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΤΟ ΑΣΤΙΚΟ
ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

του φοιτητή

Βασίλη Βουδούρη

ΑΕΜ:1311

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Γιώργος Κίτσιος

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2016

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
1. Εισαγωγή στο ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι	5
2. Κοινωνικές συνθήκες που επηρέασαν τη δημιουργία και την εξέλιξη του λαϊκού αστικού τραγουδιού.....	9
3. Σχέση μουσικής και φυλακής.....	11
4. Σχέση δημοτικού τραγουδιού με το αστικό λαϊκό τραγούδι και το ύφος του στίχου του ..	16
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	19
1.1 Βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη Γιώργου Μπάτη.....	19
1.2 Η ξακουστή τετράς του Πειραιά ή η καθιέρωση του πειραιώτικου ρεμπέτικου.....	25
1.3 Ο Μπάτης προς το τέλος της ζωής του	28
1.4 Τραγούδι που αναφέρεται συγκεκριμένα στο Γιώργο Μπάτη	30
1.5 Δισκογραφία του συνθέτη	32
1.6 Συμμετοχές του συνθέτη Γιώργου Μπάτη σε ηχογραφήσεις άλλων συνθετών	37
1.7 Τα κουρδίσματα των οργάνων στις ηχογραφήσεις του Γιώργου Μπάτη.....	38
1.8 Παρατηρήσεις επάνω στα κουρδίσματα του Μπάτη.....	41
1.9 Κάποιες παρατηρήσεις επάνω στην ενορχήστρωση των τραγουδιών του συνθέτη	42
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	45
2.1 Μουσικολογική ανάλυση δισκογραφημένων τραγουδιών του Γιώργου Μπάτη	45
2.2 Συμπεράσματα.....	92
2.3 Αντί-Επιλόγου	96
ΠΗΓΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ	98
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	99
ΠΗΓΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ	101
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ	102

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αφορμή για το συγκεκριμένο θέμα στάθηκε η ήδη μακροχρόνια ενασχόληση μου με το αστικό λαϊκό τραγούδι σε επίπεδο παιξίματος. Θεώρησα ότι ήταν μία πολύ καλή ευκαιρία για εμένα να ανοίξει αυτό το πεδίο αυτή τη φορά σε διαφορετικό επίπεδο δηλαδή στο επίπεδο της έρευνας. Αρχική μου σκέψη ήταν να κάνω έρευνα για ένα συνθέτη που δεν έχει απασχολήσει και τόσο πολύ τον κλάδο της μουσικολογίας ή καλύτερα δεν ανήκει στους λαοφιλέστερους συνθέτες και ερμηνευτές του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Κάπως έτσι άρχισε να «κλειδώνει» το θέμα γύρω από το συνθέτη Γιώργο Μπάτη ο οποίος σε σχέση με τη συμβολή του κατά τη γνώμη μου δεν έτυχε της ανάλογης προβολής. Ακούγοντας στα κομμάτια του τον διαφορετικό τρόπο κουρδίσματος του μπαλαμά ήταν κύρια αφορμή ώστε να γίνει μία έρευνα για την ανάδειξη αυτών των κουρδισμάτων και πώς αυτό επηρέασε τη πορεία του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Και όχι ξέχωρα, αλλά σε συνάρτηση με κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν εκείνη την εποχή και σε συνάρτηση με τα βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη που κάπως συμπληρώνουν την αιτία της επιλογής των συγκεκριμένων συνθετικών καινοτομιών. Αυτές οι επιλογές του συνθέτη σε συνδυασμό λοιπόν με τις κοινωνικές και βιογραφικές συνθήκες αποτέλεσαν στη μεταφορά μίας ολόκληρης παράδοσης προς τις νεότερες γενιές αλλά και ιδιαίτερα σημεία στη πορεία του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη. Στην εισαγωγή γίνεται αναφορά στο αστικό λαϊκό τραγούδι και την επεξήγηση του όρου αυτού. Στη επόμενη ενότητα της εισαγωγής υπάρχει μία αναφορά για τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν και πως αυτές επηρέασαν την εξέλιξη του συγκεκριμένου μουσικού είδους. Η επόμενη ενότητα αναφέρεται στις φυλακές και στη σχέση που αναπτύχθηκε με τη μουσική και τα τραγούδια των φυλακισμένων. Η επόμενη ενότητα αναφέρει τη σχέση του αστικού λαϊκού τραγουδιού με το δημοτικό και υπάρχει και μια μικρή αναφορά στο ύφος των στίχων. Τελειώνοντας αυτό το μέρος υπάρχει μία σχετική αναφορά στις συνθήκες δισκογραφίας που επικρατούσαν τη συγκεκριμένη περίοδο.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας υπάρχει μία ενότητα σχετικά με τα βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη και την συμμετοχή του στην τετράδα του Πειραιά. Στις επόμενες ενότητες του ίδιου μέρους γίνεται αναφορά στη δισκογραφία του συνθέτη. Κλείνοντας αυτό το μέρος υπάρχουν ενότητες που αφορούν τα ιδιαίτερα κουρδίσματα που χρησιμοποίησε ο συνθέτης και κάποιες παρατηρήσεις σχετικά με την ενορχήστρωση των τραγουδιών αυτών.

Στο δεύτερο μέρος υπάρχει καταγραφή σε δεκατέσσερα τραγούδια του συνθέτη και κάποιες παρατηρήσεις. Ακόμη υπάρχει και μία στιχουργική ανάλυση. Στο τρίτο μέρος υπάρχουν τα συμπεράσματα από τις παραπάνω αναλύσεις και η σχετική βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για τη συγκεκριμένη διπλωματική εργασία, καθώς και ένα παράρτημα φωτογραφιών.

Τελειώνοντας αυτή την ενότητα θα ήθελα να ευχαριστήσω για την πολύτιμη βοήθεια που προσέφεραν για την ολοκλήρωση της συγκεκριμένης εργασίας τον Αντώνη, τον Παναγιώτη και το Στέλλιο.

1. Εισαγωγή στο ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι

Το ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι είχε πολύ σημαντική λειτουργία για την πολιτιστική κληρονομιά της Ελλάδος. Ενισχύοντας το παραπάνω επιχείρημα είναι σημαντικό να αναφέρω πως η έρευνα γύρω από το αστικό λαϊκό τραγούδι δεν περιορίστηκε μόνο σε Έλληνες ερευνητές, αλλά αντιθέτως πολλοί ξένοι ερευνητές ασχολήθηκαν με μουσικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά που αναπτύχθηκαν γύρω από το αστικό λαϊκό τραγούδι ή αλλιώς ρεμπέτικο τραγούδι. Η ετυμολογία της λέξης ρεμπέτικο έχει αρκετές εκδοχές και διαφορετικές απόψεις σχετικά με τον τρόπο προέλευσης και πως τελικά καθιερώθηκε χαρακτηρίζοντας ένα ολόκληρο μουσικό είδος. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε μερικές από τις εκδοχές που έχουν δοθεί από τους ερευνητές γύρω από την ετυμολογία της λέξης. Ορισμένοι μελετητές πιστεύουν ότι η ρίζα της λέξης ρεμπέτικο προέρχεται από τους αρχαιοελληνικούς όρους «ρεμβασμός», «ρέμβος», «ρέμβομαι» όπου το συγκεκριμένο ρήμα μοιάζει να έχει την πιθανότερη ετυμολογική σχέση (Κουνάδης 2010: 10). Ανάλογης σημασίας είναι και οι ερμηνείες που έχουν δοθεί σχετικά με τη λέξη ρεμπέτης. Μία ερμηνεία που έχει δοθεί είναι ότι προέρχεται από την ιταλική λέξη «ρεμπελιό» και «ρέμπελος» και από την τούρκικη λέξη «ρεμπέτ» (Ταμπούρης 2008: 6). Φυσικά και υπάρχουν αρκετές διαφορετικές ερμηνείες γύρω από την λέξη ρεμπέτης. Μερικές από αυτές τις ερμηνείες είναι οι εξής: Προέρχεται από το ρήμα ρέμβομαι, προήλθε από τη φράση «rebetasker» και ότι δέχτηκε επιδράσεις από τη σλαβική ρίζα «rebenok» (Σαβόπουλος 2006: 13). Σύμφωνα με άλλες ερμηνείες που συνδέονται με τον όρο ρεμπέτης είναι παράγωγη της αραβικής ρίζας «ριμπατ» και έχει κοινή ρίζα με την επίσης αραβική λέξη «ραμπίτ». Επίσης κάποιες ερμηνείες αναφέρονται στην κυπριακή μεσαιωνική λέξη «ρεμπέτ» η οποία μοιάζει με τη νότα ρε που είναι το κούρδισμα του μπουζουκιού και την αγγλική λέξη beat time (Σαβόπουλος 2006: 14-15). Η άποψη του καθηγητή V.L. Menage είναι ότι πιθανότητα η λέξη ρεμπέτης να έχει προέλευση από την τούρκικη λέξη «harabati» και συνώνυμες αυτές του όρου είναι οι σημασίες του «arabatija» και «rabatan» (Gauntlett 2001, 41).

Το αστικό λαϊκό τραγούδι αναπτύχθηκε στον ελλαδικό χώρο κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Σημαντικό ρόλο για τη διάδοση του πέρα από τα αστικά κέντρα της Ελλάδας όπου και έγινε η κύρια ανάπτυξη του, έπαιξε και ο απόδημος ελληνισμός του εξωτερικού. Η βασική αιτία μετανάστευσης ήταν οι δύσκολες οικονομικές συνθήκες που επικρατούσαν στην Ελλάδα. Η Αμερική ήταν ο

βασικότερος προορισμός αυτής της μετανάστευσης. Έχει ιδιαίτερη σημασία αυτό το γεγονός καθώς ο συγκεκριμένος τόπος προσέφερε πολλά στοιχεία όσο αναφορά την πολιτιστική κληρονομιά της Ελλάδας. Στην Αμερική πραγματοποιήθηκαν συνθέσεις, εκτελέσεις και ηχογραφήσεις που είχαν καθοριστική σημασία στη μετέπειτα εξέλιξη του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Κύριοι εκπρόσωποι αυτού του είδους ήταν ο Γιώργος Κατσαρός,¹ η Μαρία Παπαγκίκα,² ο Τέτος Δημητριάδης³ και άλλοι (Κουνάδης 1996: 30-31). Επίσης σε αυτό το σημείο θεωρώ πως είναι σημαντικό να αναλύσω τον όρο αστικό λαϊκό τραγούδι καθώς κάθε μία από τις λέξεις αυτού του όρου περιγράφουν ακριβώς κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά ανάπτυξης του συγκεκριμένου είδους. Κατά τη γνώμη μου αυτός είναι και ο κύριος λόγος που επέλεξα το συγκεκριμένο όρο καθώς έχει μεγαλύτερη λειτουργικότητα από τον όρο ρεμπέτικο.

Ο όρος αστικό αναφέρεται στον τόπο διάδοσης του συγκεκριμένου μουσικού είδους που στον ελλαδικό χώρο ήταν τα μεγάλα αστικά κέντρα (Αθήνα, Πειραιάς, Θεσσαλονίκη). Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα παρατηρείται το φαινόμενο της αστικοποίησης δηλαδή της συγκέντρωσης μεγάλου πληθυσμού στα αστικά κέντρα. Οι οικονομικές δυσκολίες, τα φθηνά έως ανύπαρκτα μεροκάματα και οι δύσκολες συνθήκες ζωής ήταν μερικές από τις πρωτογενείς αιτίες όπου οδήγησαν στην εσωτερική μετανάστευση και στην μετέπειτα δημιουργία αυτού του μουσικού είδους. Τα αστικά κέντρα λοιπόν δέχτηκαν μεγάλα τμήματα πληθυσμού από την επαρχία αναζητώντας μία καλύτερη συνθήκη ζωής. Τα κύρια κέντρα όπου δέχτηκαν αυτή την «εσωτερική» μετανάστευση ήταν η Αθήνα, ο Πειραιάς, η Θεσσαλονίκη, η Πάτρα. Τα κέντρα αυτά έπαιξαν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο και στην μετέπειτα ιστορία του αστικού λαϊκού τραγουδιού, καθώς υποδέχτηκαν και τον ερχομό των προσφύγων μετά την μικρασιατική καταστροφή (Κουνάδης 1996: 30). Ένα ιδιαίτερα σημαντικό γεγονός όχι μόνο στο ιστορικό πεδίο αλλά και στο πολιτιστικό καθώς αποτέλεσε την αιτία όπως φάνηκε αργότερα για τη δημιουργία της σμυρναϊκής σχολής του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Μέσα λοιπόν στα αστικά κέντρα και πιο συγκεκριμένα στους τεκέδες, στις φυλακές και μετέπειτα στα καφενεία και στα κέντρα διασκέδασης δημιουργήθηκαν οι πρώτες εκτελέσεις και τα πρώτα τραγούδια του συγκεκριμένου είδους.

¹ Γιώργος Κατσαρός: Συνθέτης, κιθαρίστας τραγουδιστής που έζησε στην Αμερική

² Μαρία Παπαγκίκα: Τραγουδίστρια που έζησε στην Αμερική και συμμετείχε σε ηχογραφήσεις τραγουδιών

³ Τέτος Δημητριάδης: τραγουδιστής και κιθαρίστας που έζησε στην Αμερική και συνέβαλε στην ηχογράφιση τραγουδιών

Ο όρος ελληνικό αναφέρεται στην γεωγραφική δομή του ελλαδικού χώρου σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής. Ο όρος λαϊκό αναφέρεται στην κοινωνική και ταξική διαστρωμάτωση της κοινωνίας. Οι περισσότεροι δημιουργοί και εκτελεστές των συγκεκριμένων τραγουδιών κατάγονταν από φτωχά λαϊκά κοινωνικά στρώματα και η κοινωνική απήχηση των τραγουδιών αυτών στόχευε στους ίδιους κοινωνικούς κύκλους. Άλλωστε δεν θα μπορούσε να υπάρξει διαφορετική ρότα από τους δημιουργούς καθώς η ίδια η θεματική των συνθέσεων τους διαπραγματευόταν θέματα όπου μόνο προλετάριοι ή σύμφωνα με τον Marx υποπρολετάριοι θα μπορούσα να αντιληφθούν (Κωσταντινίδου 1995: 20). Η άρχουσα τάξη και τα υψηλά κοινωνικά στρώματα ήταν δύσκολο να αντιληφθούν και να συναινέσουν σε θεματικές τραγουδιών όπου διαπραγματεύονταν μία άλλη κοινωνική πραγματικότητα. Οι θεματικές των συγκεκριμένων συνθέσεων αφορούσαν τις φυλακές, τους τεκέδες, τη φτώχεια, τη χρήση ναρκωτικών και αλκοόλ, την αποστροφή προς την αστυνομία και τους χωροφύλακες, τον εγκλωβισμό παράνομων επαγγελματιών όπως λαθρέμποροι και παπατζήδες και την «πολιτική» διαμαρτυρία ενάντια στο κυρίαρχο σύστημα. Είναι σκόπιμο να αναφέρω εδώ ότι η συγκεκριμένη «πολιτική» διαμαρτυρία δεν μπορεί να χαρακτηριστεί πολιτικά στοχευμένη αλλά φορτισμένη περισσότερο με ένα γενικότερο πλαίσιο αποστροφής προς καθετί που εξέφραζε η εξουσία. Τα τραγούδια αυτά απευθύνονταν στα κομμάτια της τότε κοινωνίας όπου οι συνθήκες ζωής ήταν δυσχερείς και ο αγώνας για επιβίωση ήταν δύσκολος και καθημερινός. Άλλωστε όπως έχει επισημανθεί από μελετητές και ερευνητές του συγκεκριμένου είδους το αστικό λαϊκό τραγούδι είναι μία συνέχεια της παράδοσης του δημοτικού τραγουδιού (Καπετανάκης 1989: 21).

Αυτός είναι και ο λόγος όπου πολλά στοιχεία του δημοτικού τραγουδιού ενσαρκώνονται και στο αστικό λαϊκό τραγούδι. Είναι ένα μουσικό είδος όπου δημιουργήθηκε από τον λαό, δηλαδή τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα της κοινωνίας, τραγουδήθηκε από το λαό και απευθυνόταν στο λαό. Άλλωστε και οι περισσότεροι συνθέτες, τραγουδιστές και οργανοπαίχτες προέρχονταν από φτωχά λαϊκά στρώματα. Το αστικό λαϊκό τραγούδι ήταν άμεσα συνδεδεμένο τόσο με τον κόσμο της φτωχολογιάς όσο και με το παραβατικό κόσμο της εποχής. Θέλοντας οι ρεμπέτες να αναδείξουν την κοινωνική απομόνωση που είχαν περιέλθει, δημιούργησαν έναν δικό τους αξιακό κώδικα. Έτσι σε κάθε ευκαιρία δήλωναν την αποστροφή τους τόσο για τους αποδεκτούς κοινωνικούς κανόνες όσο και για την κρατική εξουσία και τον τρόπο με τον οποίο επιβαλλόταν καλλιεργώντας μία μορφή

σύγκρουσης. Η λογοκρισία των τραγουδιών αυτών από το Μεταξά αποτελεί την κορύφωση αυτής της σύγκρουσης. Το 1937 με νόμο της μεταξικής λογοκρισίας παύει η ελεύθερη δημιουργία τραγουδιών και εξελίσσεται σε μία ελεγχόμενη δημιουργία. Ο σκοπός αυτής της κίνησης ήταν εμφανής και αποτυπώνεται στα κύρια χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης επέμβασης όπου σύμφωνα με τον Κουνάδη (1996: 31-32) ήταν τα εξής :

α) Να μην περάσει στίχος ο οποίος να θυμίζει την προηγούμενη περίοδο, δηλαδή επιτρέπονταν τραγούδια όπου η θεματολογία τους περιορίζονταν στον έρωτα πλην ελαχίστων εξαιρέσεων που απλά επιβεβαίωναν τον κανόνα.

β) Να καταργηθούν στο μέτρο του δυνατού πάντοτε οι μουσικές κλίμακες που θύμιζαν Ανατολή. Εδώ αξίζει να αναφερθεί βέβαια και το οξύμωρο γεγονός ότι οι άνθρωποι οι οποίοι απάρτιζαν τις συγκεκριμένες επιτροπές λογοκρισίας δεν είχαν πάντοτε και τις απαραίτητες μουσικές γνώσεις.

γ) Να μην περάσει ξανά στην δισκογραφία ο αμανές.

δ) Να εξαφανιστούν σταδιακά οι ορχήστρες που έπαιζαν αυτού του είδους τα τραγούδια.

Συνολικά παρατηρώντας τα χαρακτηριστικά της επέμβασης των λογοκριτών, διακρίνουμε την προσπάθεια της εξουσίας να αποτρέψει οποιαδήποτε αναφορά στην ανατολική κουλτούρα και στις ρίζες του δημοτικού τραγουδιού και της βυζαντινής μουσικής, θέλοντας να περάσει ένα δυτικό στυλ εξευρωπαϊσμού της κοινωνίας. Το συμπέρασμα αυτό μπορεί να ενισχυθεί και από το γεγονός της συνεχούς προβολής του ελαφρού τραγουδιού (Αττίκ, Σουγιούλ, Ριτσιάρδης, Κωνσταντινίδης)⁴ από φορείς και ραδιόφωνα σε αντίθεση με το αστικό λαϊκό τραγούδι. Εκτός από την επέμβαση της μεταξικής λογοκρισίας και τον ανταγωνισμό που υπήρχε με το συνεχώς προβαλλόμενο ελαφρύ τραγούδι το αστικό λαϊκό τραγούδι έπρεπε να αντιμετωπίσει και άλλους φορείς. Το κομμουνιστικό κόμμα Ελλάδος ανέφερε πως το συγκεκριμένο μουσικό είδος αποτελούσε μία φυγοδικία από τους λαϊκούς αγώνες και η θεματολογία του σε σχέση με τη χρήση ναρκωτικών αναφερόταν σε ένα λούμπεν προλεταριάτο και επομένως δεν εξυπηρετούσε τις λαϊκές ανάγκες (Κουνάδης 2010: 18).

Μέσα λοιπόν σε αυτό το δύσκολο πλαίσιο δημιουργίας το αστικό λαϊκό τραγούδι κατάφερε και επιβίωσε για αρκετά χρόνια μέχρι το 1955 όπου έχουμε την οριστική

⁴Κύριοι εκπρόσωποι της ελαφριάς μουσικής στην Ελλάδα

μετατροπή του σε λαϊκό. Το αστικό λαϊκό τραγούδι πολεμήθηκε από πολλούς παράγοντες και σε αυτό συνέβαλλαν και μια σειρά από μεγάλα γεγονότα (Κατοχή, εμφύλιος πόλεμος, ξενοκρατία, συντήρηση των μεταξικών και κατοχικών νόμων μέχρι το 1994 κλπ.). Σύμφωνα με τον ερευνητή Π. Κουνάδη, η επιβίωση του αστικού λαϊκού τραγουδιού οφείλεται στους νέους ταλαντούχους μουσικούς δημιουργούς που αν και κινήθηκαν στα όρια των επιτροπών λογοκρισίας κατάφεραν να συντηρήσουν το μύθο του «μεσοπολεμικού ρεμπέτικου» και στα μετακατοχικά χρόνια. Σίγουρα αν λάβουμε υπόψιν όλες τις παραμέτρους που επικρατούσαν ήταν μία δύσκολη υπόθεση για τη διάσωση ενός μεγάλου μέρους της τότε μουσικής δημιουργίας. Μερικές παράμετροι ήταν οι εξής: Η σκληρή λογοκρισία από τη περίοδο του Μεταξά, η προφορική παράδοση πολλών τραγουδιών που δεν καταγράφηκαν, ο ανταγωνισμός με το ελαφρύ τραγούδι, οι δυσκολες συνθήκες ζωής κατά τη περίοδο της κατοχής και του εμφυλίου (Κουνάδης 1996: 31-32).

Αν και οι συνθήκες ήταν αρκετά δύσκολες αρκετοί ερευνητές κατάφεραν και συντήρησαν αυτή την πολιτιστική κληρονομιά και έδωσαν το έναυσμα σε καινούργιους ερευνητές να ασχοληθούν εκ νέου με το αστικό λαϊκό τραγούδι δημιουργώντας μία άλλη προσέγγιση πιο επιστημονική πάνω σε αυτό το ζήτημα. Κατάφεραν να διασώσουν πολύ μεγάλο μέρος τραγουδιών, να γίνουν επανεκτελέσεις τραγουδιών και να προσφέρουν στην αναβάθμιση της πολιτιστικής κληρονομιάς της Ελλάδας.

2. Κοινωνικές συνθήκες που επηρέασαν τη δημιουργία και την εξέλιξη του λαϊκού αστικού τραγουδιού

Οι κοινωνικές συνθήκες σε όλα τα είδη και τα στυλ μουσικής έχουν σημαντικό βαθμό επιρροής πάνω σε αυτά. Είναι σημαντικό να διερευνώνται οι κοινωνικές συνθήκες και ισορροπίες που επικρατούν στην εκάστοτε κοινωνία για να φωτίζεται παραπάνω η εξέλιξη του μουσικού γίνεσθαι σε κάθε εποχή. Η σύνδεση ανάμεσα στις κοινωνικές συνθήκες και στον πολιτιστικό τομέα κάθε χώρας είναι άμεση καθώς οι κοινωνικές ταχύτητες ανέκαθεν συμβάλουν στη γέννηση μιας μουσικής, μίας αισθητικής, ενός καλλιτεχνικού ρεύματος. Βεβαίως στο αστικό λαϊκό τραγούδι όπως αναφέρεται και από το ίδιο το όνομα είναι περισσότερο φανερό από κάθε άλλο μουσικό είδος η σχέση που υπάρχει ανάμεσα σε αυτό και τις κοινωνικές σχέσεις που

επικρατούσαν. Σε αυτή την ενότητα λοιπόν νομίζω ότι είναι αρκετά σημαντικό να αναφέρω τις κοινωνικές συνθήκες που οδήγησαν στη γέννηση και την εξέλιξη αυτού του είδους.

Καταρχάς να αναφέρω πως η συγκεκριμένη μουσική όπως αναφέρθηκε και στο εισαγωγικό κομμάτι γεννήθηκε και εξελίχθηκε στα αστικά κέντρα κατά κύριο λόγο. Κάνοντας μία σχετικά έρευνα σχετικά με την απαρχή των αστικών κέντρων μπορούμε να κάνουμε λόγο για σύγχρονες για τα δεδομένα ελληνικές πόλεις από το 1860 με 1880. Είναι μία περίοδος που παρατηρείται έντονη αστικοποίηση καθώς ο αγροτικός πληθυσμός αναζητά μία καλύτερη συνθήκη ζωής στα αστικά κέντρα που κάνουν την εμφάνισή τους. Οι λόγοι που συντέλεσαν στη μαζική εισροή στα αστικά κέντρα ήταν η ληστρική επιδρομή του κράτους στον αγροτικό πληθυσμό και οι δύσκολες οικονομικές συνθήκες που επικρατούσαν κάνοντας την καθημερινή επιβίωση όλο και δυσκολότερη. Επίσης και η καταστολή από τη μεριά του κράτους ανθρώπων λόγω πολιτικών πεποιθήσεων αλλά και συμμετοχής σε κοινωνικούς αγώνες οδηγούν ένα μέρος του αγροτικού πληθυσμού στην πόλη για αμνηστία πέρα από τη συνθήκη της ασφάλειας και της δουλειάς που αναζητούσαν (Καπετανάκης 1989: 21-23).

Αυτή η υπερβολική συσσώρευση των πληθυσμών δημιουργεί εκ νέου προβλήματα. Οι σχεδόν μηδενικοί και αργοί ρυθμοί ανάπτυξης δεν εξασφαλίζουν την παραγωγική ένταξη των πληθυσμών. Όσοι δεν αφομοιώνονται από την παραγωγική διαδικασία ωθούνται με το πέρασμα του χρόνου στο περιθώριο. Όσο πολλαπλασιάζονται οι εργαζόμενες μάζες που μπόρεσαν και βρήκαν εργασία τόσο οι περιθωριακές μάζες αποκόπονται από το βασικό κορμό της κοινωνίας. Διαπιστώνουμε λοιπόν μία γέννηση ενός λούμπεν προλεταριάτου σύμφωνα με την μαρξιστική προσέγγιση. Από κοινωνική και ιστορική σκοπιά λοιπόν άλλο πράγμα οι εξαθλιωμένοι πληθυσμοί της πρωτογενούς αστικής συσσώρευσης και άλλο το περιθώριο που δημιουργείται από τους παραγωγικά αναφομοιώτους μετά την βιομηχανική εκκίνηση και την επιτάχυνση της ελληνικής αστικής πορείας (Καπετανάκης 1989: 21-23). Είναι σημαντικό να αναφέρω και την εισροή πληθυσμών μετά την μικρασιατική καταστροφή καθώς οι πρόσφυγες εγκαταστάθηκαν στα μεγάλα αστικά κέντρα και έπαιξαν ιδιαίτερο ρόλο τόσο στην βιομηχανική όσο και στην μουσική εξέλιξη των πραγμάτων.

Αυτές οι μάζες λοιπόν που ένιωθαν έξω από το βασικό κορμό της κοινωνίας ένιωθαν την ανάγκη να δημιουργήσουν ένα δικό τους αξιακό κώδικα που θα έρχονταν σε

σύγκρουση τόσο με την εξουσία αλλά και με τις αξίες της κοινωνίας. Ο αξιακός κώδικας του μάγκα⁵ (Κωσταντινίδου 1995: 53). Όσο αναφορά την πολιτική διαμαρτυρία απέναντι στην εξουσία να τονίσουμε ότι δεν ήταν συγκροτημένη με πολιτικά χαρακτηριστικά αλλά περισσότερο μία γενικότερη στάση ανυπακοής. Σκιαγραφώντας λίγο αυτό το κώδικα συμπεριφοράς να αναφέρουμε πως επικροτούσαν τα παράνομα επαγγέλματα, τη χρήση ναρκωτικών, την άμεση αντιπαράθεση με την αστυνομία, τη σύγκρουση με τις ηθικές αξίες της κοινωνίας και την εναντίωση στη συνθήκη εγκλεισμού δηλαδή στις φυλακές. Καθιερώθηκε λοιπόν το συγκεκριμένο ντύσιμο, συγκεκριμένη διάλεκτος, χειρονομίες και φυσικά συγκεκριμένη φόρμα μουσικής (Κοταρίδης 1999: 38). Όπως ειπώθηκε και σε προηγούμενη ενότητα η συγκεκριμένη μουσική φόρμα αναπτύχθηκε στο πρώιμο στάδιο της σε χώρους όπου σύχναζαν οι μάγκες της εποχής δηλαδή στους τεκέδες και στη φυλακή (Κωσταντινίδου 1995: 53).

3. Σχέση μουσικής και φυλακής

Οι φυλακές από την επανάσταση του 1821 και μετέπειτα έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της κοινωνίας και στις ισορροπίες που αναπτύχθηκαν. Ήδη από την ίδρυση του ελληνικού κράτους οι κοινωνικές συνθήκες που είχαν διαμορφωθεί είχαν σαν αποτέλεσμα μεγάλες κοινωνικές ομάδες να ωθούνται στην παρανομία. Κάποιες από τις κοινωνικές αιτίες που οδήγησαν στη παρανομία κοινωνικά σύνολα ήταν οι εξής: Α) Η αξιοποίηση των δημόσιων κτημάτων η οποία μοιράστηκε με τέτοιο τρόπο ώστε μεγάλα τμήματα του αγροτικού πληθυσμού να ζουν στα όρια της φτώχειας Β) Η αδυναμία ενσωμάτωσης και απορρόφησης των αγροτικών πληθυσμών από τις πόλεις σε οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο. Άλλωστε η κοινωνική δυσαρέσκεια που επικρατούσε είχε σαν αποτέλεσμα να λάβουν μέρος αρκετές τοπικές εξεγέρσεις και η εμφάνιση της ληστοκρατίας η οποία συνεχίστηκε μέχρι το 1930. Για να μπορέσει να μετριάσει αυτό το φαινόμενο η εξουσία θέσπισε ένα νομικό πλαίσιο σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα και αυτό ήταν η φυλακή (Πετρόπουλος 1991: 23).

Οι πιο γνωστές φυλακές οι οποίες είχαν σημαντική λειτουργία στην πολιτική, κοινωνική και πολιτιστική ζωή του ελλαδικού χώρου ήταν οι εξής: ο Μεντρεσές, η

⁵ Μάγκας: κοινωνικό πρότυπο το οποίο δημιουργήθηκε από τους ρεμπέτες και είχε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά όσο αναφορά το ντύσιμο και τη συμπεριφορά του προς άλλες κοινωνικές ομάδες.

παλιά Στρατόνα, το Ανάπλι, το Γεντί κουλέ, το Παλαμίδι. Από τον καιρό της βασιλείας του Όθωνα (1832-1862) οι φυλακές ήταν γεμάτες από πολιτικούς και ποινικούς κρατούμενους. Σε αυτό το σημείο επειδή συχνά επικρατεί η σύγχυση για τους φυλακισμένους να αναφέρω πως επειδή οι κοινωνικές ισορροπίες της εποχής ήταν ρευστές σκόπιμο ήταν να μην μπούμε στη διαδικασία κατηγοριοποίησης ανθρώπων. Η Γκαηλ Χολστ αναφέρει χαρακτηριστικά για το φαινόμενο του υπόκοσμου και των φυλακισμένων εξετάζοντας εκ βάθρων την κοινωνική πραγματικότητα που επικρατούσε στην Ελλάδα και χαρακτηριστικά αναφέρει:

Σε μια διεφθαρμένη καταπιεστική κοινωνία όπου οι αστυνομικοί φτιάχονταν από εξαγορασμένους κακούργους και οι υποψήφιοι των εκλογών προσλάμβαναν πράκτορες για την αγορά ψηφοφόρων, η ίδια η κατάσταση του παρανόμου ήταν απλά μια συνήθειας της φτώχειας των αστικών κέντρων (Χολστ 1995: 26).

Σχετικά με το φαινόμενο του υποκόσμου αναφορά γίνεται και από τον Ηλία Πετρόπουλο όπου χαρακτηριστικά αναφέρει:

Ο αρχικός πυρήνας του νεοελληνικού υπόκοσμου τροφοδοτήθηκε από τα δυσारेστημένα παλικάρια της εθνικής επανάστασης του 1821, που είχαν μείνει άνεργοι, καθώς και από τους ακτήμονες γεωργούς, αφού τα δημόσια κτήματα (κάπου 70% της γης) δεν μοιράστηκαν στη φτωχολογιά παρά το 1917. Η λαϊκή δυσारेσκεια εκφραζόταν με απελπισμένες τοπικές εξεγέρσεις, με την αναγέννηση της ληστείας, με την εμφάνιση των ρεμπέτηδων. Ο βραδύς μετασχηματισμός προς την εξαθλίωση καλύπτει σχεδόν μισόν αιώνα: 1830-1880. Οι ρεμπέτες προϋπήρξαν και της αστυνομίας και του προλεταριάτου (Πετρόπουλος 1991: 16-17).

Θέλοντας να κάνουμε μία μικρή αναφορά για τις συνθήκες κράτησης που αντιμετώπιζαν οι φυλακισμένοι εκείνη της περιόδου αναφέρω σημαντικές πληροφορίες από τον Δημήτριο Ευθ. Καστόρχη. Καταρχήν αναφέρει ότι μέσα στις φυλακές οι κατηγορίες ανθρώπων που υπάρχουν είναι πολλές και για εντελώς διαφορετικούς λόγους. Μέσα λοιπόν μπορείς να συναντήσεις πάση φύση καταδίκους αλλά και υποδίκους. Επίσης αναφέρει ότι υπάρχουν περιπτώσεις ανθρώπων που ήταν επαίτες, άλλοι που ήταν παράφρονες, ορφανά και άλλοι οι οποίοι χρωστούσαν. Δεν υπήρχε κανένας διαχωρισμός ανάμεσα σε όλους αυτούς τους κρατούμενους. Για τη σίτιση των κρατουμένων χρησιμοποιούνταν μόνο ψωμί και νερό ενώ η περίθαλψη δεν υπήρχε καθόλου. Πολλές φορές οι κρατούμενοι στερούνταν και τον καθαρό αέρα ενώ κάποιοι δεν είχαν επαφή με τον ήλιο (Καστόρχης 1905: 13, 21, 32). Όσο αφορά τις συνθήκες εντός των κελιών των ελληνικών φυλακών, ντοκουμέντο αποτελεί η

έκθεση του συγγραφέα Ιωάννου Π. Πετρουνάκου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα που επισκέφτηκε πολλές φυλακές. Χαρακτηριστικά, αναφέρεται από το συγγραφέα ότι ο συνωστισμός πολλών κρατουμένων σε ένα δωμάτιο έχει σαν αποτέλεσμα την ύπαρξη και το πολλαπλασιασμό από ψείρες, ψύλλους και κοριούς. Φυσικά μέσα σε αυτή τη συνθήκη, ο ύπνος των κρατουμένων θεωρείται αδύνατος και μόνο τη μέρα οι κρατούμενοι μπορούν να αναπαυτούν για λίγο. Χαρακτηριστικό είναι και το δίστιχο που τραγουδούσαν στη φυλακή για να περιγράψουν το συγκεκριμένο γεγονός. «Ψύλλοι και ψείρες και κοριοί αυτά τα τρία όντα είνε της μαύρης φυλακής τα μόνα προιόντα» (Κουνάδης 2010: 11).

Η φυλακή του Μεντρεσέ, η οποία βρίσκονταν στη Πλάκα, είχε πολύ σημαντική λειτουργία στην πολιτιστική κληρονομιά του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Ιστορικά αξίζει να αναφερθεί πως ιδρύθηκε το 17^ο αιώνα ως ισλαμικό ιεροσπουδαστήριο. Επί εποχής του Όθωνα και μετέπειτα χρησιμοποιήθηκε ως φυλακή και τόπος εκτελέσεων. Οι απαγχονισμοί γίνονταν σε ένα πλάτανο στο κέντρο της αυλής και από εκεί προέρχεται και η γνωστή φράση «χαιρέτα μου τον πλάτανο». Ήταν η φράση που έλεγαν οι συγκρατούμενοι στο φυλακισμένο που επρόκειτο να εκτελεστεί. Σε αυτή την φυλακή ακούστηκαν τα πρώτα τραγούδια των φυλακισμένων τα γνωστά μουρμούρικα γύρω στο 1834 (Κουνάδης 2010: 18).

Τα τραγούδια αυτά άρχισαν να κυκλοφορούν και εκτός φυλακής σε μέρη όπου σύχναζαν οι κουτσαβάκηδες στη σημερινή πλατεία Κολωνού. Αποκτούσαν κοινό στις περιθωριακές ομάδες που υπήρχαν όπως οι κουτσαβάκηδες που ήταν εντυπωσιακά ντυμένοι με εκκεντρικά ντυσίματα και ιδιαίτερο κώδικα συμπεριφοράς. Είχαν ως κέντρο δράσης την κλειστή συνοικία του Ψυρρή και το πιο χαρακτηριστικό τους γνώρισμα ήταν η αντιπαράθεση με την εξουσία και τους φορείς της δηλαδή την αστυνομία και τις δημοτικές αρχές. Όπως αναφέρει και ο Π. Κουνάδης η έρευνα για τους κουτσαβάκηδες είναι μονομερής και ποτέ δεν αποτυπώθηκε η άποψη της πλευράς των ίδιων (Κουνάδης 2010: 24).

Εκδιώχτηκαν τελικά από την αστυνομία στα χρόνια του αρχηγού της αστυνομίας Μπαϊρακτάρη το 1893 (Χολστ 1994: 27). Η δράση του ίδιου που σύμφωνα με τις με τις ιστορικές πηγές ήταν ιδιαίτερα σκληρή καταγράφεται με χιουμοριστικά δίστιχα:

Ο Μπαϊρακτάρης μου 'κοψε το ένα το μανίκι / και να ξεχάσω δεν μπορώ αυτό το ρεζίλι.
Ο Μπαϊρακτάρης έρχεται από την Καπνικαρέα/και στα κελλιά του Μεντρεσέ τρέμει η παλιοπαρέα. (Κοντογιαννίδης 2006: 39).

Τελικά οι κουτσαβάκηδες εξαφανίστηκαν από την Αθήνα κάποιοι έφυγαν για την Αμερική και ένα μέρος τους κατέφυγε προς το αναπτυσσόμενο λιμάνι του Πειραιά.

Το γεγονός ότι τόσο τα τραγούδια της φυλακής όσο και για το έρεισμα που είχαν σε περιθωριακά κοινωνικά σύνολα μαρτυρείται και από διηγήματα του Παπαδιαμάντη και του Καρκαβίτσα. Ο Καρκαβίτσας επισκέφτηκε τις φυλακές στο Παλαμήδι το 1880 στην Πελοπόννησο και έχουμε τις πρώτες γραπτές αναφορές σχετικά με τα τραγούδια των φυλακών και τη ζωή των φυλακισμένων στο περιοδικό Εστία (Κωσταντινίδου 1994: 55). Επίσης, ο Παπαδιαμάντης στο διήγημα του «ο γείτονας με το λαούτο» (1900) γράφει για ένα τουρκομερίτη που ζούσε σε γειτονιά της Αθήνας και τραγουδούσε μουρμούρικα τραγούδια (tonima 2014). Το ότι η ζωή των κουτσαβάκηδων και η ιδιαίτερη συμπεριφορά που είχαν αποτέλεσε ένα κοινωνικό ρεύμα ενισχύεται και από την εμφάνιση τους στο θέατρο σκιών του Καραγκιόζη. Το θέατρο σκιών αποτυπώνει πάντα πολιτικά και κοινωνικά ρεύματα που συμβαίνουν στο κοινωνικό ιστό. Οι δύο χαρακτήρες ο Σταύρακας ο μάγκας και ο Νώντας ο εργάτης έκαναν την εμφάνιση τους γύρω στο 1905 (Χολστ 1995: 27-28).

Η μουσική αναπτύχθηκε σε πολλές από τις φυλακές που αναφέρθηκαν παραπάνω. Πολλά κομμάτια γράφτηκαν και στις αρχές του αιώνα και μετέπειτα που περιέγραφαν τις συνθήκες εγκλεισμού στις φυλακές. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι μέσα στις φυλακές ο μπαγλαμάς ήταν το κατεξοχήν όργανο που κυριαρχούσε. Αυτό το γεγονός συνδέεται φυσικά με το μικρό του μέγεθος άρα μπορούσε να κρυφτεί καθώς και με την ευκολία κατασκευής του. Κάποιες σημαντικές πληροφορίες για τη κατασκευή του μπαγλαμά μας δίνει η μουσικολόγος Γκαηλ Χολστ. Συγκεκριμένα αναφέρει πως αντί για ξύλινο ηχείο οι φυλακισμένοι χρησιμοποιούσαν μία νεροκολοκύθα. Έπειτα ένα μακρύ ξύλο για το μανίκι του οργάνου, κομμάτια εντέρου για τα τάστα και σύρμα για τις χορδές. Πολλές φορές τα όργανα αυτά τα έσπαζαν οι χωροφύλακες και έτσι έπρεπε να φτιαχτούν και πάλι (Χολστ 1995: 24-25). Ως προς την κατασκευή του μπαγλαμά επίσης αναφέρεται ότι τα έφτιαχναν σκαφτά από κομμάτια ξύλου που βρισκανε στη κουζίνα της φυλακής και για την τοποθέτηση των χορδών χρησιμοποιούσαν το σύρμα από κομμάτια από καλώδιο (Κωσταντινίδου 1994: 55).

Τα τραγούδια τα οποία συνέθεταν οι φυλακισμένοι ήταν δίστιχα. Προέρχονταν από αυτοσχεδιασμό και επαναλαμβάνονταν από τους υπόλοιπους κρατουμένους. Φυσικά και δεν υπήρχε επώνυμος δημιουργός. Τα τραγούδια αυτά αναφέρονταν πέρα από τις φυλακές ,σε σατυρικά και ερωτικά. Ξεχωριστή σημασία αποκτούν και τα δίστιχα

όπου αναφέρονται στη χρήση χασίς. Είναι σκόπιμο να αναφέρω εδώ ότι η νομοθεσία και η ποινικοποίηση της χρήσης χασίς δεν ήταν ξεκάθαρη. Ενώ υπήρχε νόμος από το 1890 όπου απαγόρευε τη χρήση και τη πώληση εφαρμόστηκε τριάντα χρόνια αργότερα (Χολστ 1995: 27). Μέσα λοιπόν σε αυτό το πλαίσιο τα δίστιχα που αναφέρονται στη χρήση χασίς αποκτούν ιδιαίτερη σημασία. Καθώς τα δίστιχα περιγράφουν την καταστολή από πλευρά της εξουσίας αλλά και τη διαδικασία μύησης ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες.

Ο συγγραφέας και λαογράφος Κώστας Φάλταϊτς υπήρξε από τους πρώτους δημοσιογράφους που θέλησε να καταγράψει αυτά τα δίστιχα και επισήμανε το ενδιαφέρον και τη σημασία των διστίχων όσο αναφορά τη λαογραφική έρευνα. Ήδη από το 1915 σε διήγημα του στην εφημερίδα *Ακρόπολις* είχε συμπεριλάβει μία σειρά από τέτοια δίστιχα (Rempetikogeο69: 2014). Επίσης, σε άρθρο του στο περιοδικό *Μπουκέτο* επισήμανε πως τα τραγούδια αυτά έχουν αξιοπρόσεκτη ειλικρίνεια και αυθορμητισμό που γοητεύει (Φάλταϊτς 1929: 152). Είναι σημαντικές αυτές οι δημοσιεύσεις γιατί πέρα από την καταγραφή τραγουδιών πήρε αποστάσεις και από την κυρίαρχη καταδικαστική στάση αυτών των τραγουδιών.

Μία σειρά από δίστιχα που κατεγράφησαν, όσον αναφορά τη φυλακή, είναι τα παρακάτω (Φάλταϊτς 1929: 152):

*Σήκω το γελεκάκι μου να ιδής τη μαχαιριά μου/
για σένα μου τη δώσανε βαθειά μες την καρδιά μου.
Στα Συριανά δυο Συριανές /μου δώσανε δυο μαχαιριές.
Έλα βαρκούλα Συριανή /και πάρε με την ορφανή.
Έλα βαρκούλα πάρε με /και στου Τζοάνου βγάλε με.
Από τη Σύρο μέχρι εδώ/ τα μίλια είν'εξήντα δυο.
Έλα στα Παραπήγματα /με μια καρότσα χρήματα.
Έλα στ'Ανάπλι σήμερα /και μ'έχουνε στα σίδερα.
Έλα στ'Ανάπλι να με ιδής/ χίλια σκαλάκια θ'ανεβείς.
Χίλια σκαλάκια θα ανεβείς/ αν είσαι μάνα και πονείς.
Έλα μανούλα σήμερα /και μ'έχουνε στα σίδερα.
Βρε συ βλάμη ναυτοδίκη/ κάνε γλήγορα τη δίκη.*

Από άποψη μέτρου τα δίστιχα που αναφέρονται παρουσιάζουν την εξής ιδιορρυθμία: Τα περισσότερα είναι οκτασύλλαβα δίστιχα ή τετράστιχα σε αντίθεση με τα δημοτικά τραγούδια που είναι δεκαπεντασύλλαβα. Το μελωδικό υλικό που χρησιμοποιείται για τα συγκεκριμένα τραγούδια είναι αρκετά γρηγορότερο σε ρυθμό από το αντίστοιχο μελωδικό υλικό που χρησιμοποιείται στα δημοτικά τραγούδια. Τα θέματα των τραγουδιών αυτών αφορά τη ζωή μέσα στις φυλακές, τη μάχη με τους χωροφύλακες και τη χρήση χασίς (Λιάβας 2009: 245). Η ατμόσφαιρα και οι συνθήκες μέσα στις οποίες γεννήθηκαν τα συγκεκριμένα τραγούδια είναι λογικό να μην αφήνει περιθώρια για μεγαλύτερη ποικιλία στη θεματολογία αυτών των τραγουδιών.

4. Σχέση δημοτικού τραγουδιού με το αστικό λαϊκό τραγούδι σε κοινωνικά χαρακτηριστικά και το ύφος του στίχου του

Οι ομοιότητες που επικρατούν ανάμεσα σε αυτά τα είδη μουσικής είναι πάρα πολλές, καθώς παρουσιάζουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά ιδιαίτερα με την πρώιμη φάση του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Η μη επαγγελματική ιδιότητα του οργανοπαίχτη είναι ένα κύριο χαρακτηριστικό και στα δύο μουσικά είδη. Ο οργανοπαίχτης δεν έχει συγκεκριμένο μισθό που θα επηρέαζε και την επαγγελματική του ιδιότητα. Ο μουσικός λοιπόν πληρώνονταν ανάλογα με τις ορέξεις των θαμώνων στο μέρος που έπαιζε. Ένα άλλο χαρακτηριστικό που μπορούμε να διακρίνουμε στα δύο αυτά είδη είναι η ανώνυμη δημιουργία. Και στη δημοτική μουσική και στη πρώιμη φάση του αστικού λαϊκού τραγουδιού οι συνθέσεις των τραγουδιών δεν είναι κατοχυρωμένες στο όνομα κάποιου. Ακόμη ένα κοινό χαρακτηριστικό που μπορούμε να εντοπίσουμε σε αυτά τα είδη μουσικής αναφορά το χώρο διάδοσης των μουσικών αυτών όπου δεν είναι τα κέντρα και οι ταβέρνες αλλά χώροι που συσσωρεύεται ο κόσμος για να ακούσει μουσική δηλαδή ανοιχτοί υπαίθριοι χώροι (Καπετανάκης 1989: 63).

Καθώς λοιπόν μετακινούνται οι μάζες από την επαρχία, όπου αναπτύχθηκε πλήρως η δημοτική μουσική, προς τα αστικά κέντρα φέρνουν μαζί τους το δημοτικό τραγούδι εκείνο που όχι μόνο επιβιώνει αλλά και υπόκειται σε σημαντικές εξελικτικές διαδικασίες. Όπως αναφέρει και ο Καπετανάκης, δημοτικοί ρυθμοί και στίχοι πιο κοντά στη νησιώτικη παράδοση με έντονες ανατολικές επιδράσεις είναι και τα λαϊκά τραγούδια των μικρασιατικών παραλίων. Ποτέ δεν λείπει η δημοτική παράδοση από το λαϊκό αστικό τραγούδι. Δημοτικά δίστιχα από λαϊκά ημερολόγια του καιρού

μελοποιεί ο Μάρκος Βαμβακάρης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι «τα δυο σου χέρια πήρανε» και «τα ματόκλαδα σου λάμπουν» (Καπετανάκης 1989: 80). Τέτοια παραδείγματα υπάρχουν σε αρκετούς συνθέτες της εποχής όπου δανείζονται στίχους ή μουσικό υλικό από τη δημοτική μουσική και το εξελίσσουν πάνω στη μουσική φόρμα του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Τελειώνοντας αυτή την ενότητα, να αναφέρω για το συνθέτη Γιώργο Μπάτη ότι το τραγούδι «μπουφετζής» έχει άμεση συνάφεια με τη δημοτική μουσική. Η ομοιότητα εντοπίζεται στο στίχο. Δηλαδή, οι στίχοι του δημοτικού τραγουδιού αναφέρουν «Η μια κερνάει με το γυαλί και η άλλη με τη κούπα/ και η τρίτη η μικρότερη κερνάει με το ποτήρι». Αντίστοιχα στην ερμηνεία του τραγουδιού αυτού από το Γιώργο Μπάτη οι στίχοι αναφέρονται ως εξής: «Η μια βαστάει τον αργιλέ και η άλλη το μπουζούκι και η Τρίτη η μικρότερη τρελή στο μαστουρλούκι» (Καπετανάκης 1989: 96).

Ο στίχος σε όλα τα μουσικά είδη και στυλ αποτελεί ένα αναπόσπαστο κομμάτι της συνολικής δημιουργίας. Στο αστικό λαϊκό τραγούδι δίνεται ιδιαίτερη σημασία στο στίχο και πώς αυτό δένεται με το μουσικό υλικό, καθώς μέσω του στίχου πραγματεύονται πολλές ενότητες. Στα τραγούδια αυτά μέσω του στίχου μπορούμε να καταλάβουμε τις κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονταν οι συνθέτες της εποχής την αδικία, τη φτώχεια, την κοινωνική απομόνωση, τον εγκλεισμό στις φυλακές, τη χρήση ουσιών.

Όπως μας πληροφορεί η Γκαίηλ Χολστ, τα περισσότερα αστικά λαϊκά τραγούδια είναι γραμμένα σε παραδοσιακά μέτρα της νεοελληνικής ποίησης. Είναι δηλαδή είτε σε ιαμβικό είτε σε τροχαϊκό δεκαπεντασύλλαβο που χωρίζεται σε δύο ημιστίχια. Ένα αρκετά ενδιαφέρον στοιχείο που μπορούμε να δούμε αφορά τους μουσικούς τονισμούς. Οι μουσικοί τονισμοί λοιπόν μπορούν να διακόπτουν το φυσιολογικό σχέδιο των τόνων και συχνά συλλαβές μακραίνουν ολοκληρωτικά. Ενδιαφέρον χαρακτηριστικό επίσης των συγκεκριμένων τραγουδιών που εμφανίζονται και σε άλλα είδη λαϊκής μουσικής είναι η χρήση τσακισμάτων λέξεων και φράσεων. Οι λέξεις ή οι φράσεις που χρησιμοποιούνται στα τραγούδια αυτά αλλά εισάγονται σε αυτά. Οι πιο συνηθισμένες και χαρακτηριστικές λέξεις που συναντάμε στα τραγούδια είναι «Αμάν» και «αχ Αμάν». Πολλές φορές η χρήση των συγκεκριμένων λέξεων έχει τη λειτουργία να «μακραίνει» τον ποιητικό στίχο ώστε να ταιριάζει στην μελωδική γραμμή. Βέβαια, αρκετές φορές χρησιμοποιείται όχι τόσο για λόγους τεχνικής ή δεσίματος με τη μελωδική γραμμή αλλά για λόγους συναισθηματικούς (Χολστ 1995: 81).

5. Δισκογραφία της εποχής και συνθήκες ηχογράφησης

Πριν ακολουθήσει αναλυτικά ο κατάλογος με τα ηχογραφημένα τραγούδια του ίδιου του συνθέτη Γιώργου Μπάτη, θα ήταν σκόπιμο να αναφερθώ σε κάποιες παραμέτρους που υπήρχαν εκείνη την περίοδο. Η πρώτη παράμετρος και αρκετά σημαντική είναι ότι όλες οι ηχογραφήσεις του συνθέτη έχουν ημερομηνία ηχογράφησης πριν το 1937. Αυτό το γεγονός, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα, σχετίζεται απόλυτα με την μεταξική λογοκρισία του 1937 και την απόφαση του ίδιου του Μπάτη να μην ηχογραφήσει ξανά για να μην υποπέσει ο ίδιος σε καθεστώς λογοκρισίας. Μία άλλη παράμετρος που επίσης νομίζω πρέπει να αναφερθεί είναι το φαινόμενο να συμμετέχουν οι ίδιοι οι συνθέτες σε ηχογραφήσεις άλλων. Βέβαια, λόγω των ελλειπών πηγών είναι δύσκολα να αναφέρουμε σε πόσες ακριβώς ηχογραφήσεις συμμετείχε ο κάθε συνθέτης αλλά μπορεί να αποδειχτεί σε αρκετές περιπτώσεις. Μία ακόμη παράμετρος που θα πρέπει να αναφέρουμε είναι ότι τα κέρδη που υπήρχαν από τη πώληση των δίσκων πήγαιναν τα περισσότερα στην εταιρία. Όπως αναφέρει και ο Σχορέλης (1971:11) λίγα από τα κέρδη πήγαιναν στους συνθέτες. Υπήρχε συχνά και το εξής φαινόμενο: τραγουδιστές κατοχύρωναν εκβιαστικά τα τραγούδια από τους συνθέτες οικειοποιούμενοι για παράδειγμα πέντε τραγούδια στο όνομα τους και αφήνοντας δύο στο όνομα του συνθέτη. Μερικά τραγούδια που είναι κατοχυρωμένα στο όνομα των τραγουδιστών είναι στην ουσία χάρισμα των συνθετών στους ίδιους, ως αντάλλαγμα για την επιτυχία των συνθέσεων τους και τα οικονομικά έσοδα που εισέπρατταν (Σχορέλης 1971: 11-12). Υπήρχε δηλαδή μία σχέση εξάρτησης ανάμεσα στους τραγουδιστές και τους συνθέτες.

Κλείνοντας αυτή την ενότητα είναι αρκετά σημαντικό να αναφερθούν κάποια χαρακτηριστικά των ηχογραφήσεων της εποχής. Οι ηχογραφήσεις έως και το έτος 1936 γίνονταν αποκλειστικά σε αίθουσες ξενοδοχείων και όχι σε κάποιο στούντιο (Tonima 2014). Οι ηχογραφήσεις ή καλύτερα οι «γραμμοφωνήσεις», όπως ονομάζονταν τότε, γίνονταν με τη μέθοδο των μετακινούμενων συνεργείων σε μέρη όπως τα ξενοδοχεία. Αυτή η πρακτική συνεχίστηκε ακόμα και μετά την κατασκευή του εργοστασίου δίσκων της Columbia στον Περισσό το 1931. Οι θάλαμοι ηχογραφήσεων λειτούργησαν το 1934-1935 (Κουνάδης 2010: 10).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Ξεκινώντας αυτή την προσπάθεια της σκιαγράφησης της ζωής του Μπάτη, είναι σημαντικό να αναφέρω ότι δεν είναι το κυρίως ζητούμενο αυτής της εργασίας. Σαφώς και είναι πολύ σημαντικό να παραθέτουμε πληροφορίες σχετικά με τις συνθήκες μέσα στις οποίες κινήθηκε ο Μπάτης αλλά πάντα σε άμεση συνάρτηση με το μουσικό γίνεσθαι, καθώς θεωρώ ότι μόνο έτσι αποκτούν μεγαλύτερη σημασία τα ελλιπή βιογραφικά στοιχεία του συγκεκριμένου δημιουργού. Είναι μία προσπάθεια σύνδεσης της μουσικής δημιουργίας και συμπληρωματικών βιογραφικών στοιχείων που στόχο έχει να δια φωτίσει καλύτερα τις μουσικές επιλογές του συνθέτη και τον τρόπο με τον οποίο έβαλε τη προσωπική του σφραγίδα στο αστικό λαϊκό τραγούδι και στην μετέπειτα εξέλιξη του.

1.1 Βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη Γιώργου Μπάτη

Ο Γιώργος Μπάτης ή Αμπάτης είχε το πραγματικό όνομα Γιώργος Τσωρός και έζησε από το 1885 μέχρι το 1967 (Βούλγαρης & Βανταράκης 2006: 165). Σύμφωνα με τη βιογραφία του Σχορέλη, γεννήθηκε το 1886 στα Παλαιά Λουτρά Μεθάνων και σε ηλικία 8 χρονών μετακόμισε στη συνοικία του Πειραιά (1971: 173). Σχετικά με τη προέλευση του ψευδώνυμου του Μπάτη υπάρχουν διαφορετικές προσεγγίσεις σχετικά με τον τρόπο προέλευσης του. Η μία προσέγγιση για την αφετηρία αυτή είναι ότι ο πατέρας του συνθέτη όταν δούλευε σε ευκαιριακά μεροκάματα, όπως και οι περισσότεροι εκείνοι την εποχή, μόλις πληρώθηκε έβγαλε τα χρήματα και είτε χαρακτηριστικά: «αν δεν σας φάω θα με φάει ο μπάτης⁶» (Σχορέλης 1961: 371-372). Σαφώς βέβαια υπάρχουν αρκετές παραλλαγές σε αυτή την ιστορία ανάλογα με τον αφηγητή της εκείνη την εποχή. Μία άλλη προσέγγιση για το ίδιο ζήτημα είναι η εξής: πήρε το ψευδώνυμο αυτό γιατί οι πρόγονοι του είχαν συνάψει συγγενικές σχέσεις με τον Κεφαλλονίτη ταγματάρχη Ιωσήφ Αμπάτη, ο οποίος ήταν στο στρατό του στρατηγού Φαβιέρου και το 1826 έφτιαξε κάστρο στο στενό των Μεθάνων. Ο Ιωσήφ Αμπάτης έμεινε στην Ελλάδα μετά την απελευθέρωση και το ελληνικό κράτος του δώρισε αρκετή έκταση γης για την προσφορά του. Θεωρήθηκε ευγενικής καταγωγής,

⁶ Μπάτης : Εδώ ο συγκεκριμένος όρος χρησιμοποιείται ως πρότυπο φόβου μία παραλλαγμένη έκφραση που έχει την ίδια ακριβώς σημασία με την έννοια του «μπαμπούλα».

γι' αυτό και το ψευδώνυμο έγινε Αμπάτης, αλλά για λόγους ευκολίας της προφοράς κατέληξε στο Μπάτης (Rebetiko 2014). Αυτές είναι οι δύο κύριες προσεγγίσεις σχετικά με τη προέλευση του ονόματος. Ο Γιώργος Μπάτης από την πρώτη του γυναίκα απέκτησε δύο παιδιά την Ευτυχία και το Θανάση. Με τη δεύτερη γυναίκα του απέκτησε και άλλα παιδιά αλλά η Ευτυχία και ο Θανάσης ήταν τα αγαπημένα του (Σχορέλης 1971: 372).

Η οικογένεια του ίδιου του συνθέτη δεν είχε απολύτως καμία σχέση με τη μουσική σε αντίθεση με τον ίδιο το συνθέτη που έτρεφε πολύ μεγάλη αγάπη για τη μουσική. Η παθολογική αγάπη του ίδιου για τη μουσική αποδεικνύεται και από τη μεγάλη συλλογή οργάνων που διατηρούσε ο ίδιος στο σπίτι του. Μερικά από τα όργανα της συλλογής του Μπάτη ήταν τα εξής: πέντε μπουζούκια, δύο μπαγλαμάδες, ένα μισομπούζουκο⁷ και μία «ρομβία-λατέρνα».⁸ Όσον αφορά στις μουσικές γνώσεις του ίδιου του συνθέτη, ήταν αυτοδίδακτος, χωρίς τυπική μουσική παιδεία. Στρατεύτηκε από το 1908 μέχρι το 1920 και έμαθε μπαγλαμά στις στρατιωτικές φυλακές όπου τον έκλειναν συχνά γιατί λιποτακτούσε. Σε αυτό το σημείο αξίζει να ειπωθεί η εξής παρατήρηση για τη μεγάλη σημασία που εμπεριέχει το συγκεκριμένο γεγονός. Ότι πέρα ότι ήταν ένας από τους προπολεμικούς ρεμπέτες και επηρεασμένος από παραδοσιακές μελωδίες ήταν από τους λίγους συνθέτες που είχε άμεση επαφή με τη προφορική παράδοση του αστικού λαϊκού τραγουδιού (Σχορέλης 1961: 176). Η προφορική παράδοση έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στη μετάδοση των τραγουδιών αυτών όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα σχετικά με τα τραγούδια των φυλακισμένων. Ήταν ο μοναδικός τρόπος εκμάθησης και μετάδοσης των συγκεκριμένων τραγουδιών καθώς γραπτές ή ηχητικές πηγές απουσίαζαν. Έτσι, ο Μπάτης με την μακροχρόνια ένταξη του στις φυλακές έγινε φορέας αυτής της παράδοσης.

Από το 1915 έπαιζε μπαγλαμά και τραγουδούσε σε ταβερνάκια και σε τεκέδες του Πειραιά που σε εκείνη την εποχή γνώριζαν πολύ μεγάλη άνθιση. Στις αρχές της δεκαετίας του 1920 ο Μπάτης ανοίγει στον Πειραιά στην οδό Αίνου 8 «το χοροδιδασκαλείο KARMEN» που η ταμπέλα από έξω έγραφε «Διδάσκονται νότες, μπουζούκι, μπαγλαμάς, ευρωπαϊκοί χοροί, ταγκό, ζεμπέκικο κτλ». Το κοινό που

⁷Μισομπούζουκο :ανήκει στη κατηγορία του μπουζουκιού, είναι ένα ενδιάμεσο μέγεθος ανάμεσα σε μπουζούκι και τζουρά .Το μήκος χορδής κυμαίνεται ανάμεσα στα 62 και 67 εκατοστά. Το σκάφος του είναι περίπου σαν του μαντολίνου και της μαντόλας Rempetiko 2014.

⁸Ρομβία-λατέρνα: παλαιότερο λαϊκό έγχορδο μουσικό όργανο ,που περιέχει ένα κύλινδρο ο οποίος περιστρεφόταν αποδίδοντας μουσικά κομμάτια και στηρίζονταν σε ρόδες Rempetiko 2014.

προσέγγιζε το χοροδιδασκαλείο του Μπάτη ήταν αρκετά ευρύ και σύμφωνα με μαρτυρίες άλλων ρεμπετών ήταν ο χώρος συνάντησης για πολλούς μάγκες και ρεμπέτες της εποχής (Σχορέλης 1961: 183).



Εικόνα 1. Σπανιότατη διαφήμιση για τη σχολή χορού του Γιώργου Μπάτη. Από το κείμενο είναι εμφανής η σκωπτική διάθεση αυτού του Πειραιώτη μάγκα.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1920 ο Μπάτης ανοίγει καφενέ-παλιατζίδικο στο γιουσουρούμ της πλατείας Καραϊσκάκη στο λιμάνι του Πειραιά, δίπλα στα Λεμονάδικα.



Εικόνα 2. Ο Μπάτης στο καφεενεδάκι του. Δίπλα ένας νεαρός μαθητής και ο Νίκος Καρυδάκις, ο οποίος σκοτώθηκε στην Κατοχή.



Εικόνα 3. Ο Μπάτης με την παρέα του, στο καφεενεδάκι του, στου Καραϊσκάκη (1933).

Μία περιγραφή του συγκεκριμένου χώρου είναι η παρακάτω :

Το καφενείο είχε δυο πόρτες προς το εσωτερικό δρομάκι και ανάμεσα του υπήρχε ένα χώρισμα που δημιουργούσε δύο μικρούς χώρους. Ο ένας έδινε την όψη κανονικού καφενείου. Στον άλλο, μέσα, υπήρχαν τα σύνεργα του χασίς και από μια μικρή τρύπα ενός ρόζου πέρναγε το μαρκούτσι του ναργιλέ προς τον χώρο του κανονικού καφενείου, απ' όπου τραβούσαν εκ περιτροπής και στην περίπτωση κινδύνου απλώς το μαρκούτσι τραβιόταν από μέσα. Και λέγεται πως κάποια φορά ένας αστυφύλακας μπήκε στο καφεενεδάκι αιφνιδιαστικά, και το μεν μαρκούτσι τραβήχτηκε από τον παραγιά που ήταν στον διπλανό χώρο και δεν έγινε αντιληπτό, αλλά ο Μπάτης κατελήφθη με το στόμα γεμάτο ντουμάνι, κλειστό όμως. Και στην παρατήρηση του αστυφύλακα γιατί κρατάει το στόμα του κλειστό, ο Μπάτης το άνοιξε βγάζοντας καπνούς ρυθμικά και κάπως τελετουργικά, συνιστώντας να μην τον απασχολούν γιατί είναι φακίρης (Σχορέλης 1961: 372).

Σε αυτό το χώρο υπάρχει η φημολογία ότι σύχναζε και ο ποιητής Ναπολέον Λαπαθιώτης, ο οποίος έδωσε πολλά ποιήματα του στους συνθέτες της εποχής για να τα μελοποιήσουν. Βέβαια εδώ προκύπτει η εξής δυσκολία. Τα τραγούδια δεν τα εξέδωσε ποτέ ο Λαπαθιώτης, γι' αυτό δεν μπορούμε να γνωρίζουμε και ποια είναι τα δικά του (Koutouzis 2014).

Αυτός ο χώρος έμελε να αποτελέσει λίκνο για το αστικό λαϊκό τραγούδι. Γίνεται σημείο συνάντησης για αρκετούς ρεμπέτες της εποχής. Μεταξύ άλλων εκεί σύχναζαν

ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Στράτος Παγιουμτζής, ο Ανέστης Δελλιάς, ο Κερομύτης, ο Μουφλετζής, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Μιχάλης Γενίτσαρης και άλλοι φίλοι του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Ο Μουφλετζής μάλιστα χρησιμοποιεί το καφενείο και για σπίτι του αφού κοιμάται εκεί (Rebetiko 2014). Αξίζει εδώ να κάνω την εξής παρατήρηση όσο αναφορά στη σημασία αυτού του χώρου. Εκεί πιθανόν να συνέβη η πρώτη μουσική συνύπαρξη ανάμεσα στον Μπάτη, το Βαμβακάρη, τον Παγιουμτζή και το Δελλιά. Αυτό το γεγονός αποκτά μεγάλη σημασία αν αναλογιστούμε την μετέπειτα εξέλιξη και των τεσσάρων αυτόνημιουργών και την δημιουργία της τετράδας του Πειραιά ένα σύνολο που έμελε να αποτελέσει σφραγίδα για το Πειραιώτικο λαϊκό τραγούδι.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να κάνω μία μικρή αναφορά στον ατίθασο χαρακτήρα του συνθέτη. Αν και από επιστημονικές πηγές τα στοιχεία που προκύπτουν για τη βιογραφία του είναι ελλιπή προκύπτει ένα πορτρέτο της ψυχολογίας του συνθέτη. Καταρχήν είναι καλό να αναφερθεί, όσον αναφορά στην επαγγελματική του ζωή, ότι πέρα από το χοροδιδασκαλείο και τον καφενέ που διατηρούσε ασχολήθηκε και με άλλα επαγγέλματα. Κατά περιόδους, λοιπόν, ο Μπάτης έκανε τον μικροπωλητή, πουλούσε φάρμακα για τους κάλους και τα δόντια, είχε ενεχυροδανειστήριο. Επίσης ο ίδιος είχε συμμετοχή και στον ελληνικό κινηματογράφο στην ταινία οι Παπατζήδες του Αλέκου Σακελάρου το 1954. Εκεί υποδύθηκε «τον έχοντα το γενικό πρόσταγμα» σε υπόγεια αυτοσχέδια μαρμπουτιέρα.



Εικόνα 4. Η συμμετοχή του Μπάτη στην ταινία του Αλέκου Σακελάρου «Οι Παπατζήδες» (1954).

Όλοι όσοι τον γνώρισαν αναφέρονται στο χιούμορ που εξέπεμπε σαν άνθρωπος και στον ατίθασο χαρακτήρα του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα δίνονται στην βιογραφία του Μπάτη από τον ερευνητή Τάσο Σχορέλη. Συγκεκριμένα, αναφέρει δύο περιστατικά που συνέβησαν στην Κρήτη και συγκεκριμένα στο Ηράκλειο όπου είχαν πάει να παίξουν. Στην πλατεία ενός χωριού ένας χωροφύλακας αντιμετώπιζε πρόβλημα με τα δόντια του και ο Μπάτης πουλώντας το φάρμακο διακωμωδούσε την ύπαρξη του χωροφύλακα λέγονταν για το πόσο κουφάλα ήταν, φυσικά αναφερόμενος όχι στο δόντι αλλά στην ιδιότητα του ως χωροφύλακας. Ένα δεύτερο περιστατικό που αναφέρεται είναι πάλι στη Κρήτη όπου ένας γνωστός κρητικός έχει προβλήματα με το μουλάρι του καθώς είναι πολύ ατίθασο. Προς έκπληξη όλων ο Μπάτης φτάνει στο λιμάνι τιθασεύοντας το μουλάρι αφού πριν στη στάνη έχει κάνει χρήση χασίς και το ζώο είναι σε καταστολή. Βλέποντας αυτό ο κρητικός αναθαρρεί και όταν πάει να το καβαλήσει τον πετάει κάτω, αφού έχει περάσει η επήρεια από το χασίς (Σχορέλης 1961: 174-175).

Κλείνοντας αυτό το κομμάτι που δείχνει μερικά στοιχεία του χαρακτήρα του συνθέτη, να αναφερθούμε σε ένα γεγονός που δεν είναι ιδιαίτερος γνωστό αλλά έχει ξεχωριστή σημασία. Στο τραγούδι «ζούλα σε μια βάρκα μπήκα» κι ενώ ήταν όλα έτοιμα για ηχογράφιση, ο Μπάτης πήγε να καπνίσει χασίς. Από την επήρεια δεν μπορούσε να τραγουδήσει και έτσι αναγκάστηκε να τραγουδήσει ο Παγιουμτζής που εξελίχθηκε σε τραγουδιστής (Σχορέλης 1961). Νομίζω αυτό το περιστατικό έχει ιδιαίτερη αξία γιατί πέρα ότι δείχνει στοιχεία για το χαρακτήρα του συνθέτη ήταν η αφορμή για την ανακάλυψη μίας φωνής που αργότερα θα καθιερωθεί στο λαϊκό αστικό τραγούδι. Θέλοντας απλά να συμπληρώσω την εικόνα αυτή του συνθέτη που προκύπτει από μαρτυρίες της εποχής, να αναφέρουμε ότι ο Μπάτης ήταν πάντα καλοντυμένος και η ενδυμασία που χρησιμοποιούσε ανταποκρινόταν στο στυλ του μάγκα. Πιο συγκεκριμένα φορούσε μαύρο κοστούμι, άσπρο πουκάμισο, παπιγιόν σκληρό καπέλο και κρατούσε μπαστουνάκι. Φορούσε στιβάλια μυτερά και ψηλοτάκουνα που ήταν τα χαρακτηριστικά παπούτσια των κουτσαβάκηδων (Koutouzis 2014). Σύμφωνα με τις κοινωνικές συνθήκες όπως ήταν διαμορφωμένες, ο κώδικας ντυσίματος εκείνης της εποχής αντικατοπτρίζει και τον αξιακό κώδικα που είχαν οι ρεμπέτες και οι περιθωριακοί εκείνης της εποχής.

1.2 Η ξακουστή τετράς του Πειραιά ή η καθιέρωση του πειραιώτικου ρεμπέτικου

Ήταν από τα πρώτα λαϊκά συγκροτήματα που καθιερώθηκαν στη δεκαετία του 1930 και έμελλε να είναι το συγκρότημα που θα σφράγιζε το λαϊκό τραγούδι του Πειραιά. Είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να αναφέρουμε τις βασικές σχολές της συγκεκριμένης μουσικής που ήταν δύο: Α) Η σμυρναϊκή σχολή, όπου το χαρακτηριστικό γνώρισμα της ενορχήστρωσης ήταν το βιολί και το σαντούρι, θυμίζοντας αρκετά μελωδίες και μελωδικά περάσματα ανατολικής καταγωγής. Β) Η πειραιώτικη, όπου το χαρακτηριστικό ήταν η ενορχήστρωση με μπουζούκια και μπαγλαμάδες, δημιουργώντας ένα πιο σκληρό ηχόχρωμα σε σχέση με τη σμυρναϊκή σχολή. Ήταν η πρώτη κομπανία που σφράγισε τον ήχο της πειραιώτικης μουσικής και έδωσε το έναυσμα για αρκετούς δημιουργούς της εποχής να συμβάλλουν στη πολιτιστική κληρονομιά της συγκεκριμένης μουσικής. Όσο αφορά και στον ίδιο το συνθέτη ήταν το μεγάλο βήμα για να μείνει ως ένας εκ των θεμελιωτών του πειραιώτικου τραγουδιού. Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο που είναι απαραίτητο να αναφέρω σε σχέση με τη σημασία αυτής της τετράδας είναι το εξής: Με αυτή τη δημόσια εμφάνιση αλλάζει η ρότα του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Από υπόθεση ιδιωτική που πρόσβαση σε αυτή είχε λίγος κόσμος μετατρέπεται σε ένα δημόσιο ακρόαμα δίνοντας την ευκαιρία σε ευρύτερο κόσμο να γνωρίσει αυτή τη μουσική (Σαβόπουλος 2006: 39).



Εικόνα 5. Ο Μπάτης με τα υπόλοιπα μέλη της τετράδας του Πειραιά.

Τα μέλη λοιπόν αυτής της θρυλικής τετράδας (Ιαμβος 2008: 14) ήταν ο Γιώργος Μπάτης, ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Ανέστης Δελλιάς και ο Στράτος Παγιουμτζής.

Όλοι μεταξύ τους με διαφορετικές αφετηρίες και καταγωγές. Ο Βαμβακάρης από τη Σύρο, ο Μπάτης από τα Μέθανα, ο Παγιουμτζής από το Αϊβαλή και ο Δελλιάς από τη Σμύρνη. Να αναφέρουμε εδώ ότι μετέπειτα συνεργάστηκε ως κιθαρίστας και ο Κώστας Σκαρβέλης (Βούλγαρης & Βανταράκης 2006). Όσο αφορά στο Γιώργο Μπάτη, ήταν ο μεγαλύτερος ηλικιακά από τους υπόλοιπους. Όπως αναφέρει και ο ερευνητής Π. Κουνάδης, αποτέλεσε τη γέφυρα με την προϊστορία του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα, λόγω της ένταξης του στις στρατιωτικές φυλακές και το γεγονός ότι σύχναζε τόσο στα καταγώγια του Πειραιά και στους τεκέδες της Δραπετσώνας, είχε γνωρίσει την παλαιά φρουρά του περιθωρίου. Υπήρξε κατά μια έννοια ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στις δύο γενιές. Ανάμεσα στον κόσμο της παλαιάς φρουράς που γνώρισε ήταν και ο Νίκος Αϊβαλιώτης, από τον οποίο έμαθε μπουζούκι ο Βαμβακάρης (Κουνάδης 2010: 16).

Όλοι τους μεροκαματιάρηδες, προσπαθούσαν να επιβιώσουν σε μία αντικειμενικά δύσκολη περίοδο αν αναλογιστούμε και τις δύσκολες κοινωνικές, πολιτικές, και οικονομικές συνθήκες που επικρατούσαν. Ήταν το καλοκαίρι του 1934 όταν εμφανίστηκαν για πρώτη φορά σαν συγκρότημα στη «μάντρα»⁹ του Σαραντόπουλου (Ιαμβος 2008: 14), όπου έπαιζαν για πέντε με έξι μήνες. Να αναφέρω εδώ ότι την ίδια περίοδο εμφανιζόταν και μία μικρασιατική ορχήστρα όπου την αποτελούσαν ο Γιώργος Κάβουρας, ο Κώστας Νούρος και ο Στέλιος Περπινιάδης. Η μεγάλη αποδοχή του σχήματος ανάγκασε το δεύτερο σχήμα να εκτοπιστεί μετά από δύο βδομάδες. Ο ίδιος ο Βαμβακάρης αναφέρει για την επιτυχία αυτού του σχήματος και την κοινωνική αποδοχή που είχε από το φτωχό κόσμο του Πειραιά (Βέλλου-Καίλ 1978: 173). Τα μουσικά όργανα της συγκεκριμένης κομπανίας ήταν τα εξής: το μπουζούκι (Μάρκος Βαμβακάρης, Ανέστης Δελλιάς και Στράτος Παγιουμτζής) και ο μπαγλαμάς (Γιώργος Μπάτης). Τραγουδούσανε και οι τέσσερις.

Ένα γεγονός που νομίζω ότι έχει ιδιαίτερη σημασία να ειπωθεί ήταν το εξής. Ενώ ο καθένας είχε ηχογραφήσει τραγούδια στο όνομα του, σε κανένα τραγούδι δεν αναφέρεται το σύνολο ως «τετράς». Είναι λίγο οξύμωρο το γεγονός αυτό, αν αναλογιστούμε ότι σε πολλά τραγούδια του καθενός συμμετέχουν και οι υπόλοιποι. Βέβαια αυτό το γεγονός αποκτά και ξεχωριστή σημασία για την μετάβαση στη νέα

⁹ Μάντρα: Έτσι ονομάζεται το πρώτο μαγαζί που έκανε την εμφάνιση της η τετράδα του Πειραιά και ήταν στη περιοχή της σημερινής Δραπετσώνας (Βέλλου-Καίλ 1978: 153).

εποχή του αστικού λαϊκού τραγουδιού¹⁰: Εξελίσσεται η δισκογραφία, τίθεται σε νέα βάση η αμοιβή του μουσικού, κατοχυρώνεται ονομαστικά η σύνθεση και οι χώροι διάδοσης αυτής της μουσικής μεταφέρονται σε κέντρα διασκέδασης και στις ταβέρνες. Από την έναρξη λοιπόν αυτού του σχήματος παρατηρούμε και την μετάβαση της εποχής του αστικού λαϊκού στη κλασική του περίοδο, από την προηγούμενη που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πρώιμη. Οι περίοδοι του ρεμπέτικου είναι: α) 1900-1922 «πρωτογενής», β) 1922-1940 «κλασική» και γ) 1940-1953 «εργατική» (Δαμιανάκος: 1987).

Ξαναγυρνώντας λοιπόν στην πορεία αυτής της τετράδας που έμελε να βάλει τη σφραγίδα της σε αυτό το είδος μουσικής, συνυπήρξαν όλοι μαζί μέχρι το 1937. Υπήρξε προσπάθεια και από τον ίδιο το Μάρκο Βαμβακάρη να στεγάσει αυτή την μουσική προσπάθεια σε μαγαζί που άνοιξε ο ίδιος. Το μαγαζί λέγονταν «Μπαρ, ο Μάρκος» και ήταν στα Άσπρα χρώματα, αλλά τα προβλήματα με την άδεια της αστυνομίας ήταν αρκετά όποτε δεν είχε καλή κατάληξη αυτή η προσπάθεια. Στη συνέχεια ο Μπάτης, ο Βαμβακάρης, ο αδερφός του Μάρκου ο Αργύρης και ο Ροβερτάκης πηγαίνουν για κάποιες περιόδους στη Σύρο για δύο μήνες περίπου.



Εικόνα 6. Διαφημιστική προκήρυξη με την κλασική φωτογραφία του Μάρκου-Στράτου-Μπάτη-Δελλιά (1936).

¹⁰ Στην πρωτογενή περίοδο της συγκεκριμένης μουσικής τα χαρακτηριστικά ήταν τα εξής: 1) η ανώνυμη δημιουργία, 2) η μη επαγγελματική πληρωμή του μουσικού-οργανοπαίκτη, 3) η προφορική παράδοση, 4) ο χώρος διάδοσης της μουσικής αυτής οι φυλακές και οι τεκέδες, 5) κυριαρχία του μουσικού αυτοσχεδιασμού, 6) χρήση ταξιμιών ανατολίτικης καταγωγής (Δαμιανάκος 2001: 273).

Η συμβολή της συγκεκριμένης μουσικής τετράδας πέρα από την καθιέρωση μίας εκ των δύο σχολών του αστικού λαϊκού τραγουδιού είναι σημαντική και για ένα ακόμη λόγο: ήταν η αρχή για να ανοίξει ο δρόμος προς την ελληνική δισκογραφία και έτσι οι επόμενες γενιές να μπορέσουν να έχουν στα χέρια τους σημαντικά μουσικά στοιχεία για μελέτη. Είναι άλλη μία πτυχή που καθιστά τη βαρύτητα της συγκεκριμένης μουσικής τετράδας όσο αναφορά στο ρόλο που έπαιξε στην εξέλιξη της συγκεκριμένης μουσικής και αυτός είναι και ο λόγος που οι "περισσότεροι από τους ερευνητές του αστικού λαϊκού θεωρούν τομή στην ιστορία του συγκεκριμένου είδους την μουσική «τετράδα».

1.3 Ο Μπάτης προς το τέλος της ζωής του

Ο ίδιος ο συνθέτης μετά την τετράδα του Πειραιά συνεχίζει να παίζει σε ταβερνάκια του Πειραιά και στην επαρχία. Χαρακτηριστικά γεγονότα αναφέρονται από τον ίδιο το Μάρκο Βαμβακάρη στο Ηράκλειο της Κρήτης, όπου είχαν βρεθεί με τον Μπάτη για να παίξουν σε κάποιο μαγαζί. Ο Μπάτης συνεχίζει λοιπόν να παίζει άλλοτε μόνος και άλλοτε σε συγκροτήματα. Μετά την δεκαετία του 1930 αρχίζει η παρακμή για τον ίδιο το συνθέτη. Σε αυτό το σημείο αξίζει να γίνει και μία αναφορά σχετικά με τη δισκογραφία της εποχής. Το 1937 ήταν μία χρονιά σταθμός για την εγχώρια δισκογραφία, καθώς το καθεστώς Μεταξά υπέβαλε σε λογοκρισία τα τραγούδια αυτά. Αφορμή στάθηκε το τραγούδι του Παναγιώτη Τούντα με ερμηνευτή τον Περπιναίδη «Βαρβάρα» (Ιαμβός 2008: 14). Το τραγούδι σχολίαζε την κόρη του Μεταξά που φημολογούταν ότι ήταν ελευθέρων ηθών. Ο κύριος λόγος που γινόταν αυτό ήταν ότι ο Μεταξάς δεν ήθελε να γίνεται καμία αναφορά σε ανατολίτικες ρίζες καθώς επίσης ήθελε να αλλάξει και τη θεματολογία αυτών τραγουδιών που δεν συμβάδιζαν με τη προσπάθεια του εξευρωπαϊσμού και της δυτικοποίησης που ήθελε να επιβάλλει το καθεστώς. Αναφέρουμε ενδεικτικά το γεγονός που αποδεικνύει το μένος του καθεστώτος προς την παράδοση αυτή όταν έφτασε στο σημείο να απαγορεύσει τα τριημιτόνια. Ο Μπάτης και κάποιοι άλλοι συνθέτες της εποχής (Βαγγέλης Παπάζογλου, Ανέστος Δελλιάς, ΓιοβάνΤσαούς) αρνήθηκαν να μπουν σε αυτό το καθεστώς λογοκρισίας και έτσι σταμάτησαν να ηχογραφούν τα τραγούδια τους (Κουνάδης 1996: 31). Η αναφορά αυτή γίνεται για να διαφωτιστούν λίγο και οι

συνθήκες της εποχής κατά την οποία ο συνθέτης πέρασε σε μη δημιουργική διαδικασία.

Ξαναγυρνώντας στη πορεία του συνθέτη να αναφέρω ότι μέχρι τα τελευταία χρόνια της ζωής του δεν έφυγε ποτέ από τον Πειραιά. Ήταν πραγματικά ο αντιπροσωπευτικός τύπος του ρεμπέτη καλλιτέχνη. Οι παλιοί τον θυμούνται πάντα καλοντυμένο να παίζει καθισμένος σε ένα καρότσι το μπαγλαμά του που το έκρυβε πάντα στη τσέπη από το σακάκι του. Ο πιο όμορφος χαρακτηρισμός όπως μας πληροφορεί ο Σχορέλης ήταν από τον Τσακιριάν που τον γνώριζε καλά: «Ήταν ο Ρήγας¹¹ του Πειραιά» (Σχορέλης 1981: 177). Με αυτό συμφωνούν όλοι όσοι τον γνώρισαν. Λίγο καιρό πριν πεθάνει ο Μπάτης πέθανε ο γιός του Θανάσης, γεγονός που έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην επιδείνωση της δικής του υγείας. Πέθανε στις 10 Μαρτίου του 1967 από κάποιο πρόβλημα στα πνευμόνια και μαζί του θάφτηκε και ο αγαπημένος του μπαγλαμάς που τον είχε φτιάξει ο Τσακιριάν¹² σύμφωνα με δικιά του επιθυμία.



Εικόνα 7. Ο Μπάτης στο μνήμα, με το μπαγλαμά στο πλευρό του, στο νεκροταφείο της Αναστάσεως στο Πειραιά (10-3-67).

¹¹ Ρήγας: βασιλιάς.

¹² Τσακιριάν: οργανοποιός της εποχής που είχε καλές σχέσεις με το Μπάτη και άλλους συνθέτες της εποχής.

Ο ίδιος ο Μπάτης λίγο πριν πεθάνει έγραψε τη διαθήκη του.

"Ο Μπάρμπα-Γιώργος γέρασε, δυο κόκαλα έχει μείνει,/ μα το μπαγλαμαδάκι του στιγμή δεν το αφήνει. Με μπαγλαμάδες αγκαλιά πέρασε τη ζωή του, /με μια στερνή διπλοπενιά θ' αφήσει τη ζωή του. Να μην τον συγχωρήσετε, δεν έχει κάνει κρίμα,/ μόν' θέλει να τον θάψετε με μπαγλαμά στο μνήμα. Ο Μπάρμπα-Γιώργης ο Πειραιώτης,/ γερομάγκας και τσικ ιππότης, μπουζουκοπροσωπικότης, ο Μπαρμπα-Γιώργης ο Πειραιώτης"» (Σχορέλης 1992: 375).

Στην κηδεία του παραβρέθηκε μόνο ένας από τους παλιούς, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, που κάθε Ανάσταση πήγαινε στον τάφο του με ένα σταυρό από λουλούδια (Σχορέλης 1981: 372).

Τελειώνοντας αυτή την ενότητα να αναφέρουμε μερικά από τα ψευδώνυμα που υπήρχαν για το Γιώργο Μπάτη: «Ντερβίσης», «Μάγκας του Πειραιά», «Βασιλιάς των χασισοποτών», «Δάσκαλος». Το τελευταίο προφανώς σχετίζεται και με τα καφεενία όπου δίδασκε μπουζούκι σε νεαρούς (Σχορέλης 1981: 372). Σύμφωνα με τις συνθήκες της εποχής, τα ψευδώνυμα ή παρατσούκλια ήταν μία συνήθης πρακτική της καθημερινότητας. Όλοι σχεδόν οι ρεμπέτες και οι μάγκες είχαν παρατσούκλια που είτε αναφερόταν σε ένα φυσικό γνώρισμα, είτε σε ένα γεγονός, είτε σε μία ψυχολογική κατάσταση (Κοταρίδης 1999: 61).

1.4 Τραγούδι που αναφέρεται συγκεκριμένα στο Γιώργο Μπάτη

Το τραγούδι αυτό ονομάζεται «Επιάσανε τον Μπάτη» (*Δίσκος ODEON Ελλάδος GA1926/1936*). Συνθέτης του τραγουδιού είναι ο Γιώργος Ροβερτάκης,¹³ ενώ η στιχουργία του συγκεκριμένου τραγουδιού ανήκει στον Αιμίλιο Σαββίδη. Πρώτος εκτελεστής του συγκεκριμένου τραγουδιού είναι ο Γιώργος Κάβουρας. Τραγούδι στο ύφος των τραγουδιών της παρανομίας γραμμένο από έναν στιχουργό του ελαφρού τραγουδιού τον Αιμίλιο Σαββίδη, που υπήρξε και πολέμιος του ρεμπέτικου. Το συνολικό ύφος του τραγουδιού παραπέμπει σε μίαν επιθεωρησιακή ατμόσφαιρα.

¹³ Γιώργος Ροβερτάκης : Συνθέτης από τη Σμύρνη που ήρθε στην Ελλάδα το 1922. Από τους ελάχιστους μουσικούς με επίσημη μουσική παιδεία εργάστηκε σε λαϊκά και συμφωνικά συγκροτήματα και είχε συμμετοχή και σε μουσική κινηματογράφου.

Αποκαλούσαν τον Γιώργο Μπάτη "βασιλιά των χασισοποτών", χωρίς όμως να τον πιάσουν ποτέ (Σχορέλης 1981: 372). Ποικιλοτρόπως τα ρεμπέτικα τραγούδια χρησιμοποιούν τις λέξεις: δικαστήριο, ποινή, αλυσίδες, χωροφύλακας, κελί, σίδερα, στενή. Η φυλακή είναι η μικρογραφία μιας ιδιόρρυθμης κοινωνίας με τους δικούς της κανόνες. Οι φυλακισμένοι ονομάζουν τον εκτός φυλακής κόσμο, κοινωνία. Πλάθουν μακροσκελή ρεμπέτικα με υποτυπώδη μελωδία που τα διασώζουν με την προφορική παράδοση της φυλακής. Παραθέτω τους στίχους του συγκεκριμένου τραγουδιού (Stixoi.info 2014):

Επιάσανε τον Μπάτη

*Κάτω στα παλιατζίδικα μπαφιάσαμε ντουμάνι
κι εκεί που πίναν ναργιλέ πλάκωσαν
πολιτσίμάνοι.*

*Μπλοκάρανε το μαγαζί του Μπάτη στον
Περαία που μαστουρώνανε μαζί αυτός και η
παρέα.*

*Τώρα στις μαύρες φυλακές που λες βλέπεις το
Μπάτη και του σιγολές τι έχεις Μπάτη κι όλο
κλαις.*

*Κι ακούς παραπονιάρικη φωνή μεσ' απ' τα
σίδερα απ' τη στενή τη φυλακή τη σκοτεινή.*

*Με φιλντισένιο μπαγλαμά με λάμες και με
ζάρια θα πω στους σταυρώτηδες μου σαν θα
βγω, τι χαμπάρια.*

*Γι αυτό ο Μάρκος, βρε παιδιά και σεις χωρίς
αστεία να τρέξετε στον υπουργό να πάρω
αμνηστία.*

Το τραγούδι αυτό φυσικά και αναφέρεται στο καφενέ που διατηρούσε ο Μπάτης στα λεμονάδικα στον Πειραιά και συνήθιζε να είναι και τεκές, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα.

1.5 Δισκογραφία του συνθέτη¹⁴

Η πρώτη ηχογράφιση από το Μπάτη έγινε το καλοκαίρι του 1932 για την εταιρία Columbia σε άγνωστη τοποθεσία ξενοδοχείου στην Αθήνα. Ήταν η πρώτη εγχώρια ηχογράφιση μετά τους Γιώργο Μανέτα (μπουζούκι) και Γιάννη Λειβαδίτη (σαντούρι) που ηχογράφησαν το 1931 τρία τραγούδια.¹⁵ Τα κομμάτια που ηχογραφήθηκαν ήταν «Μπάτης ο Δερβίσης» και το «Σου 'χει λάχει» (δίσκος DG-283). Αυτή εδώ η ηχογράφιση πραγματοποιήθηκε ακριβώς πριν την ηχογράφιση του Μάρκου Βαμβακάρη για τα τραγούδια «Καραντουζένι» και «Αράπ» στην Parlophone. Αξιοπρόσεκτο γεγονός είναι ότι ο Μπάτης κάνει την παρθενική του εμφάνιση με αμανέ και μπουζούκια συνδυασμός αρκετά κατά το 19 αιώνα. Ένα κομμάτι του οποίου η μελωδία μπορεί να χαρακτηριστεί και ως αδέσποτη, καθώς χρησιμοποιείται και από το Μάρκο Βαμβακάρη στο «Σκύλα με έκανες και λιώνω» του 1936. Ο μπουζουξής της ηχογράφισης παραμένει άγνωστος καθώς δεν εμφανίζεται στην ετικέτα του δίσκου αλλά ούτε και κάποιο επιφώνημα στην διάρκεια της ηχογράφησης μας το προσδιορίζει. Οι υποθέσεις αναφέρονται ως εξής: Ότι πιθανόν είναι ο Βαμβακάρης ή ο Δελλιάς. Σύμφωνα πάντως με το Μιχάλη Γενίτσαρη, στο «Σου 'χει λάχει» μπουζούκι παίζει ο Δελλιάς και λογικά από την πίσω πλευρά του δίσκου θα έπαιζε ο ίδιος ο μουσικός αφού είναι «διπλανές» οι μήτρες (Γενίτσαρης 1992: 19).

Εξετάζονται και δύο άλλες περιπτώσεις (Klika 2014). Η πρώτη είναι του μπουζουξή Φραγκίσκου Ζουριδάκη που σύμφωνα με δική του μαρτυρία υπήρξε στενός συνεργάτης του Μπάτη και είχε γράψει το τραγούδι «Σου 'χει λάχει» χωρίς να αναφέρεται στην συνδημιουργία, προς απογοήτευσή του (Σχορέλης 1988:53). Ο Φραγκίσκος Ζουριδάκης ηχογράφησε για την εταιρία Columbia το 1936 δύο καταπληκτικά δείγματα πρώιμου μπουζουκιού με ιδιαίτερο ύφος: τα «Συριανό Χασάπικο» και «Ντοχτήρι», που ήταν αδέσποτες παραδοσιακές δημιουργίες (Σχορέλης 1992: 60-61). Συγκεκριμένα η ηχογράφιση τοποθετείται μεταξύ Ιουλίου Δεκεμβρίου 1936. Ο δίσκος είναι αρκετά σπάνιος. Μόνο τρία αντίτυπα έχουν βρεθεί σε ιδιωτικές συλλογές. Πράγματι το παίξιμό του παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με

¹⁴ Όλες οι πληροφορίες αυτής της ενότητας σχετικά με τη δισκογραφία του συνθέτη έχουν παρθεί από τη σειρά τόμων που εκδόθηκαν από τα νέα πάνω στα κείμενα του Παναγιώτη Κουνάδη *ΤΑ ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ Ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων*.

¹⁵ Τα δίστιχα του μάγκα και Καλέ μάνα δεν μπορώ, με το Σπαχάνη, δίσκος Columbia DG 147, Αθήνα, 1931. Ο Μεμέτης, με τον Κώστα Νούρο, δίσκος Columbia DG 203, Αθήνα, 1931

το ταξίμι του αμανέ του Μπάτη. Θα μπορούσε να είναι ο Ζουριδάκης αντί του Δελλιά. Τελευταία υπόθεση είναι να παίζει ο μαθητής και κολλητός του Γιώργου Μπάτη, Νίκος Καρυδάκιας. Ο ίδιος αποτελούσε μέλος της πειραιώτικης παρέας και φαίνεται και σαν συνθέτης ενός και μόνο τραγουδιού του ζεϊμπέκικου «Αφότου Γεννήθηκα» ηχογραφημένο το 1940-41. Να τονίσουμε ότι ο συγκεκριμένος οργανοπαίχτης ήταν ιδιαίτερα αγαπητός στην εποχή του από τις παρέες του Πειραιά και κολλητός του Μάρκου Βαμβακάρη και του Ανέστη Δελλιά.

- I. Το 1934 ηχογραφεί το τραγούδι «Ατσιγγάνα» (δίσκος *His Masters Voice* ΑΟ2142). Συνθέτης, στιχουργός και πρώτη εκτέλεση ανήκει στον ίδιο το Μπάτη. Πέρα από το τραγούδι ο ίδιος παίζει μπαγλαμά. Η ορχήστρα αποτελείται από τα εξής όργανα: δύο μπαγλαμάδες, μπουζούκι και κιθάρα. Ο μουσικός ρυθμός είναι 9/8 και ο χορός είναι καρσιλαμάς. Ο καρσιλαμάς ή αντικριστός χορεύεται από ζευγάρι.
- II. Το 1934 ηχογραφεί το τραγούδι «Ζεμπεκάνο σπανιόλο» (δίσκος *His Masters Voice* ΑΟ2142). Συνθέτης και στιχουργός είναι ο ίδιος ο Μπάτης αλλά η πρώτη εκτέλεση ανήκει στο Στράτο Παγιουμτζή. Ο Μπάτης όπως αναφέρεται και σε προηγούμενη ενότητα λόγω χρήσης χασίς ήταν αδύνατο να τραγουδήσει. Η ορχήστρα αποτελείται από μπαγλαμάδες μπουζούκι και κιθάρα. Στο μπουζούκι συμμετέχει ο Ανέστης Δελλιάς και επιβεβαιώνεται από την προσφώνηση που υπάρχει στο τραγούδι με το παρατσούκλι του Δελλιά που ήταν Αρτέμης. Ο χορός είναι ζεϊμπέκικος.
- III. Το 1934 ηχογραφεί το τραγούδι «Μάγκες караβοτσακισμένοι» (δίσκος *His Masters Voice* ΑΟ2142). Συνθέτης και στιχουργός είναι ο ίδιος ο Μπάτης αλλά η πρώτη εκτέλεση ανήκει στον Στράτο Παγιουμτζή. Το τραγούδι αυτό είναι στην άλλη όψη του δίσκου που περιέχει το ζεϊμπεκάνο σπανιόλο. Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα ο Μπάτης μετά την χρήση χασίς ήταν αδύνατο να τραγουδήσει και έτσι τα δύο αυτά τραγούδια τα τραγούδησε ο Παγιουμτζής. Αξίζει να κάνουμε μία παρατήρηση εδώ. Ο Παγιουμτζής τραγουδάει σε αρκετά ψηλές τονικότητες διότι τα όργανα που συμμετείχαν στην ηχογράφιση είχαν κουρδιστεί για τη φωνή του Μπάτη η οποία ήταν σε ψηλές τονικότητες. Η ορχήστρα που συμμετέχει στην ηχογράφιση αποτελείται από δύο μπαγλαμάδες, μπουζούκι και κιθάρα. Ο Μπάτης συμμετέχει παίζοντας μπαγλαμά. Ο χορός είναι ζεϊμπέκικος.

- IV. Το 1934 ερμηνεύει το «Θερμαστή» (δίσκος *His Masters Voice* AO2161). Το συγκεκριμένο τραγούδι του Μπάτη έμελλε να γίνει ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά τραγούδια του συνθέτη. Σύνθεση, στιχουργία και πρώτη εκτέλεση ανήκουν στο Μπάτη. Η ορχήστρα που συμμετέχει στην ηχογράφιση αποτελείται από δύο μπαλαμάδες, μπουζούκι και κιθάρα. Ένα τραγούδι που αναφέρεται στους ναυτικούς γι αυτό και χρησιμοποιείται και μέρος από την ορολογία τους. Ενδεικτικά να αναφέρουμε ότι «στόκολο» είναι το λεβητοστάσιο. «Stockhold» είναι αγγλικός, ναυτικός όρος για το λεβητοστάσιο ή το μέρος που αποθήκευαν το κάρβουνο. Κάρντιφ είναι η πρωτεύουσα της Ουαλίας, που εκείνη την εποχή ήταν ένα από τα μεγαλύτερα και πιο ζακουστά λιμάνια. Ο χορός είναι ζεϊμπέκικος.
- V. Το 1934 ο Μπάτης ηχογραφεί το τραγούδι «Γκαμηλιέριο», ένα εξαιρετικό καμηλιέριο¹⁶ ζεϊμπέκικο (δίσκος *His Masters Voice* AO2187). Σύνθεση, στιχουργία και πρώτη εκτέλεση ανήκουν στο Μπάτη. Όπως αναφέρθηκε και σε άλλη ενότητα αυτός ο χορός πιθανολογείται ότι πήρε το όνομα του από το γεγονός ότι χορεύονταν από καμηλιέρηδες στη Μικρά Ασία. Ο Μπάτης τραγουδάει και παίζει μπαλαμά. Η ορχήστρα που συμμετείχε στην ηχογράφιση αποτελείται από μπαλαμάδες, μπουζούκια και κιθάρα. Σημαντικό στοιχείο στη συγκεκριμένη ηχογράφιση είναι ότι μπουζούκι παίζει ο Ανέστης Δελλιάς.
- VI. Το 1934 το Νοέμβριο ο Μπάτης ηχογραφεί το τραγούδι «Γυφτοπούλα στο χαμάμ» (δίσκος *His Masters Voice* AO2187). Είναι η άλλη πλευρά του δίσκου «Γκαμηλιέριο». Σύνθεση, στιχουργία και πρώτη εκτέλεση ανήκουν στον ίδιο το Μπάτη. Η ορχήστρα που συμμετέχει στην ηχογράφιση αποτελείται από δύο μπαλαμάδες και κιθάρα. Τον δεύτερο μπαλαμά πιθανολογείται ότι τον παίζει ο Σωτήρης Γαβαλάς ή αλλιώς Μεμέτης. Ο κιθαρίστας της ηχογράφισης είναι ή ο Κώστας Σκαρβέλης ή ο Κώστας Καρίπης. Η γυναικεία φωνή που ακούγεται στη συγκεκριμένη ηχογράφιση πιθανολογείται ότι είναι η Ρόζα Εσκενάζυ, η οποία φαίνεται ότι παρακολουθούσε την ηχογράφιση περιμένοντας τη σειρά της. Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι το συγκεκριμένο τραγούδι πέρασε απαρατήρητο στην εποχή του αφού ελάχιστα αντίτυπα του δίσκου διατέθηκαν. Όταν επανήλθε στη δισκογραφία

¹⁶ Καμηλιέριο: Ο χορός αυτός έχει δανειστεί το όνομα του από το χορό που χορεύανε οι καμηλιέρηδες στη Μικρά Ασία (Κουνάδης2010: 40).

πρώτα από το Μπάμπη Γκολέ και έπειτα από τη Γλυκερία έγινε μεγάλη επιτυχία αφού ξεπέρασε τους 400000 δίσκους. Ο χορός είναι καρσιλαμάς.

- VII. Το 1934 ο Μπάμπης ηχογραφεί το τραγούδι «Βάρκα μου μπογιατισμένη» (δίσκος *His Masters Voice* AO2239). Σύνθεση, στιχουργία και πρώτη εκτέλεση ανήκουν στον ίδιο το Μπάμπη. Ο συνθέτης τραγουδάει και παίζει μπαγλαμά. Ο δεύτερος μπαγλαμάς που ακούγεται ανήκει στο Σωτήρη Γαβαλά ή αλλιώς Μεμέτη. Το μπουζούκι που ακούγεται στη συγκεκριμένη ηχογράφιση ανήκει στον Ανέστη Δελλιά ενώ ο κιθαρίστας της συγκεκριμένης ηχογράφισης είναι ο Κώστας Καρίπης. Η ορχήστρα λοιπόν που συμμετέχει στην συγκεκριμένη ηχογράφιση αποτελείται από δύο μπαγλαμάδες, μπουζούκι και κιθάρα. Ο χορός είναι ζεϊμπέκικος.
- VIII. Το 1934 ο Μπάμπης ηχογραφεί το τραγούδι «οι φυλακές του Ωρωπού» (δίσκος *His Masters Voice* AO2239). Σύνθεση, στιχουργία και πρώτη εκτέλεση ανήκουν στον ίδιο το Μπάμπη. Ο ίδιος παίζει μπαγλαμά και τραγουδάει ενώ μπουζούκι παίζει ο Ανέστης Δελλιάς. Η ορχήστρα που συμμετέχει στην ηχογράφιση αποτελείται από μπαγλαμάδες, μπουζούκι και κιθάρα. Σε αυτό το τραγούδι ο Μπάμπης μεταφέρει το κλίμα των φυλακών και τις συνθήκες που επικρατούσαν εκείνη την περίοδο καθώς και ο ίδιος υπηρέτησε στις στρατιωτικές φυλακές. Ο χορός είναι ζεϊμπέκικος.
- IX. Το 1935 ο Μπάμπης ηχογραφεί το τραγούδι με το όνομα «Το μπαρμπεράκι»¹⁷ (δίσκος *His Masters Voice* AO2258). Σύνθεση, στιχουργία και πρώτη εκτέλεση ανήκουν στον ίδιο το Μπάμπη. Σατιρικό τραγούδι αφιερωμένο στο συμπαθές επάγγελμα του μπαρμπέρη γυναικών που τότε άρχισε να περνάει σε ανδρικά χέρια. Η ορχήστρα που συμμετέχει στη συγκεκριμένη ηχογράφιση αποτελείται από δύο μπαγλαμάδες, μπουζούκι και κιθάρα. Ο χορός είναι ζεϊμπέκικος.
- X. Το 1935 ο Μπάμπης ηχογραφεί το τραγούδι «Οι σφουγγαράδες» (δίσκος *His Masters Voice* AO2294). Η σύνθεση και η στιχουργία ανήκουν στο Γιώργο Μπάμπη ενώ η πρώτη εκτέλεση ανήκει στο Στράτο Παγιουμτζή. Σε αυτό το τραγούδι ο Μπάμπης παίζει μπαγλαμά. Η ορχήστρα που συμμετέχει στην

¹⁷ Ο τίτλος του τραγουδιού στο δίσκο είναι το μπαρμπεράκι. Ο δεύτερος στίχος του τετράστιχου μπορεί να είναι και «θα είναι πάντα μιας λογής» έκφραση που συναντιέται σε νησιώτικα τραγούδια που χαρακτηρίζει κάτι το εκλεκτό. Δυστυχώς ο δίσκος είναι κατεστραμμένος και δεν ακούγεται καθαρά (Σχορέλης 1971: 182).

ηχογράφιση αποτελείται από μπαγλαμάδες, μπουζούκια και κιθάρα. Ο χορός είναι ζεϊμπέκικος.

- XI. Το 1935 ο Μπάτης ηχογραφεί το τραγούδι «ο Μπουφετζής» (δίσκος *His Masters Voice* AO2258).¹⁸ Ίσως από τα πιο δημοφιλή τραγούδια του συνθέτη. Η σύνθεση, η στιχουργία και η πρώτη εκτέλεση του κομματιού ανήκουν στον ίδιο το Μπάτη. Ο ίδιος τραγουδάει και παίζει μπαγλαμά. Η ορχήστρα που συμμετέχει στη συγκεκριμένη ηχογράφιση αποτελείται από μπαγλαμάδες, μπουζούκι και κιθάρα. Η ορχήστρα απαρτίζεται από τα μέλη της ξακουστής τετράδας του Πειραιά, ενώ το δεύτερο μπαγλαμά παίζει ο Σωτήρης Γαβαλάς ή αλλιώς Μεμέτης. Σύμφωνα με τον ερευνητή Σπύρο Παπαϊωάννου σε σχόλιο που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *NTEΦΙ*, η μελωδία του τραγουδιού αυτού προέρχεται από παλιό «αμερικανικό τραγούδι της ταβέρνας» που κι αυτό με τη σειρά του στηρίζεται σε μελωδία ενός από τους "Ύμνους του Ευαγγελίου" (Παπαϊωάννου 1983). Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη (2010: 33) τη μελωδία αυτή χρησιμοποίησε και ο Τσάρλυ Τσάπλιν στην ταινία του «Ο Σαρλώ στο πρεβαντόριο» (1914). Ο χορός είναι χασάπικος.
- XII. Τον Απρίλιο του 1936 ο Μπάτης ηχογραφεί το τραγούδι «Ο φασουλάς» (δίσκος *His Masters Voice* AO2294). Η σύνθεση, η στιχουργία και η πρώτη εκτέλεση ανήκουν στον ίδιο το Μπάτη. Πρόκειται για ένα σατιρικό τραγούδι του συνθέτη. Η ορχήστρα που συμμετέχει στην ηχογράφιση αποτελείται από μπαγλαμάδες, μπουζούκι και κιθάρα. Ο ρυθμός είναι 2/4 και ο χορός χασάπικος. Ο Μπάτης παίζει μπαγλαμά και τραγουδάει.
- XIII. Το 1936 ο Μπάτης ηχογραφεί το τραγούδι «Οι φωνογραφιτζήδες» (δίσκος *His Masters Voice* AO2334). Η σύνθεση, η στιχουργία καθώς και η πρώτη εκτέλεση ανήκουν στον ίδιο το Μπάτη. Ο ίδιος τραγουδάει και παίζει μπαγλαμά. Η ορχήστρα που συμμετέχει στην ηχογράφιση αποτελείται από μπαγλαμάδες, μπουζούκι και κιθάρα. Ο χορός είναι ζεϊμπέκικος.
- XIV. Το 1936 ο Μπάτης ηχογραφεί το τραγούδι «Ταξίμι Αθηναϊκό και Ζεϊμπέκικο». Πρόκειται για μία οργανική σύνθεση που ανήκει στον Γιώργο

¹⁸ Τα τρία πρώτα δίστιχα από το συγκεκριμένο τραγούδι τα χρησιμοποίησε και ο Παπαϊωάννου σε δικό του τραγούδι. Πολλοί υποστηρίζουν ότι είναι παλιά μικρασιατική μελωδία. Επάνω στην συγκεκριμένη μελωδία έχουν υπάρξει πολλοί αυτοσχεδιασμοί(Σχορέλης 1971 :183).

Μπάτη. Ο Μπάτης παίζει μπαγλαμά, ενώ στο μπουζούκι βρίσκεται ο Ανέστης Δελλιάς (δίσκος *His Masters Voice* AO2334).

- XV. Κλείνοντας αυτό τον κατάλογο με τις συνθέσεις του Μπάτη, να αναφέρουμε και κάποια τραγούδια που, δυστυχώς για τα συγκεκριμένα, υπάρχουν ελλιπή στοιχεία. Θα αναφερθούν μόνο ως τίτλοι με τα ελάχιστα στοιχεία που γνωρίζουμε. Είναι το τραγούδι «κάτω από το ραδίκι» το οποίο αργότερα διασκευάστηκε από το Γιώργο Ζαμπέτα. «Η Αλεξάνδρα», «κάτω στην Αγία Μαρίνα», «κάτω στο γιאלό στην άμμο», «η Αρχόντισσα» (Σχορέλης 1977: 173). Στο τελευταίο κομμάτι αξίζει να αναφέρω πως αποτελεί μία παραλλαγή του μπουφετζή. Οι στίχοι άλλαξαν από τον Περιστερή και τον Μάτσα. Ηχογραφήθηκε το 1948 με τη τραγουδίστρια Έλλη Σωφρονίου και χορωδία (δίσκος Odeon GA 7432). Επίσης υπήρξε μία διαφορετική εκτέλεση του μπουφετζή με παραλλαγμένο στίχο από τον Παπαϊωάννου. Εκτελεστές ήταν ο Γιάννης Παπαϊωάννου, Σωτηρία Μπέλλου και ο Στελλάκης Περπινιάδης (δίσκος Columbia Ελλάδος DG 6706 - 14/04/1948 και Columbia Τουρκίας DT 386).¹⁹ Κλείνοντας αυτή την ενότητα, είναι σκόπιμο να αναφέρω πως όλες οι ηχογραφήσεις έγιναν στην Αθήνα και όσο αφορά στη χρονολόγηση να επισημάνω πως αναφέρεται στο έτος ηχογράφησης και όχι στο έτος σύνθεσης.

1.6 Συμμετοχές του συνθέτη Γιώργου Μπάτη σε ηχογραφήσεις άλλων συνθετών

Πριν αναφέρω σε ποιες συνθέσεις άλλων συνθετών συμμετείχε ο Γιώργος Μπάτης είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι σύμφωνα με τις πηγές είναι δύσκολο να ειπωθεί με ακρίβεια σε πόσες. Πάντως, σύμφωνα με την έρευνα, προκύπτει ότι μεταξύ τους τα μέλη της τετράδας συμμετείχαν ενεργά στις ηχογραφήσεις των άλλων μελών. Ο Μπάτης συμμετείχε παίζοντας μπαγλαμά κυρίως σε κομμάτια του Ανέστη Δελλιά όσο και του Μάρκου Βαμβακάρη και άλλων. Μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα όπου ο ίδιος ο Μπάτης συμμετέχει σε ηχογραφήσεις είναι η «Έφοδος στον τεκέ», «Αδिका γυρνάς», «Κορόιδο», «Οι μπαγλαμάδες», «Βρε μάγκα το μαχαίρι σου», «Κάφτονε Σταύρο κάφτονε». Στο τελευταίο μάλιστα τραγούδι του Μάρκου Βαμβακάρη υπάρχει το εξής περίεργο στοιχείο: ο Μπάτης παίζει κόντρα στο ρυθμό

¹⁹ Κουνάδης 2010: 33.

του τραγουδιού (Σχορέλης 1977). Άλλωστε, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα, συνηθιζόταν να συμμετέχουν τα μέλη της τετράδας του Πειραιά στις μεταξύ τους ηχογραφήσεις χωρίς βέβαια να ηχογραφούν με το όνομα σαν τετράδα.

1.7 Τα κουρδίσματα των οργάνων στις ηχογραφήσεις του Γιώργου Μπάτη

Ανατρέχοντας στην δισκογραφία του Γιώργου Μπάτη θα μπορέσει να κάνει τις εξής παρατηρήσεις: Συνολικά στην δισκογραφία του καλλιτέχνη υπάρχουν ζειμπέκικα καρσιλαμάδες, χασάπικα και ένας αμανές. Προκύπτει το εξής συμπέρασμα (κάτι βέβαια που ισχύει και για την πλειοψηφία του αστικού λαϊκού τραγουδιού) ότι ο ρυθμός που κυριαρχεί κατά κράτος είναι το ζειμπέκικο. Ακόμη αξίζει να αναφέρω το γεγονός ότι στα πρώτα κομμάτια που ηχογράφησε υπάρχει και η πιθανότητα λαούτου στην ορχήστρα, κάτι που φυσικά και δεν ήταν συνηθισμένο (Κουρούσης 2013).

Στα περισσότερα τραγούδια του ο Μπάτης φαίνεται να χρησιμοποιεί κουρδίσματα (Κουρούσης 2013) από ντουζένια²⁰ ονομαστά αλλά και άγνωστα, τα οποία συναντάμε μόνο στις δικές του ηχογραφήσεις. Έτσι ενισχύεται και η προφορική παράδοση τόσο του Μιχάλη Γενίτσαρη για μπαγλαμαδοντουζένια όσο και του Μάρκου Βαμβακάρη για μπαγλαμαδίστικα ντουζένια. Ακόμη να αναφέρουμε και μία σημαντική πληροφορία που σχετίζεται με τα κουρδίσματα του Γιώργου Μπάτη. Το πρόβλημα της χαλαρότητας των χορδών δεν εμφανίζεται στο μπαγλαμά λόγω της μικρής κλίμακας του οργάνου που κάνει το μπαγλαμά και τα ντουζένια δύο απόλυτες δεμένες έννοιες. Επίσης σε σχέση με το όργανο του μπαγλαμά είναι πολύ πιθανό να είχαν τρεις μονές χορδές (Παπαδόπουλος 2004: 105) και αυτό ενισχύεται και από την αυτοβιογραφία του Μάρκου Βαμβακάρη. Συγκεκριμένα ο Βαμβακάρης κάνει αναφορά για τους σύγχρονους μπαγλαμάδες ότι είναι μπαγλαμομπουζούκια και ότι τότε οι μπαγλαμάδες είχαν τρεις μονές χορδές και επτά μπερντέδες όπως δηλαδή τα «σαζοειδή» όργανα. Μάλλον τα μπαγλαμαδάκια του Μπάτη να ήταν έτσι τότε και μετέπειτα στα αρχικά κυριολεκτικά τρίχορδα όργανα να προστέθηκαν αργότερα από την κατασκευή τους διπλές χορδές (Κωσταντινίδου 1994: 55).

²⁰Ντουζένια: κουρδίσματα μπουζουκιού ή μπαγλαμά που κύριο σκοπός ήταν να αναδείξουν τον δρόμο πάνω στον οποίο θα εκτελούνταν το κομμάτι



Εικόνα 8. Ο Μπάτης με το μπαγλαμά του.

Ξαναγυρίζοντας στο κύριο θέμα αυτής της ενότητας που είναι τα ιδιαίτερα κούρδια που χρησιμοποιούσε ο συνθέτης παρατηρούμε ότι στην πρώτη ηχογράφιση του Μπάτη χρησιμοποιεί κούρδια ρε σι σολ (μπουργάνα).²¹ Είναι ένα αγνώστου ονομασίας κούρδια για το οποίο δεν υπάρχουν αναφορές και παλαιότερες μαρτυρίες. Το συγκεκριμένο κούρδια συναντάται εκτός από αυτή την ηχογράφιση ακόμη δύο φορές μία από τον Μπάτη και μία από το Βαμβακάρη. Το ξανασυναντάμε από το Βαμβακάρη αλλά σε δισκογραφία των 45 στροφών. Φαίνεται να ήταν αρκετά αγαπητό αν κρίνουμε από το γεγονός ότι συνεχίζει να παίζεται και να ηχογραφείται ύστερα από τριάντα χρόνια. Οι δρόμοι²² «χιτζάζ»²³ και «ραστ»²⁴ ταιριάζουν πολύ καλά σε αυτό το χαρακτηριστικό ντουζένι (Κουρούσης 2013).

Ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει επίσης να γίνει σε ένα άγνωστης ονομασίας κούρδια: το ρε λα# λα#. Το συγκεκριμένο κούρδια εμφανίζεται έξι φορές στη δισκογραφία του Μπάτη. Στο συγκεκριμένο κούρδια το οποίο δεν συναντάμε σε καμιά αναφορά ή πηγή αλλά ούτε και πουθενά σε ηχογράφιση άλλων μουσικών στη δισκογραφία. Πάνω σε αυτό το κούρδια ταιριάζουν αρκετοί δρόμοι και περισσότερο το «ραστ»

²¹Μπουργάνα: Η μπουργάνα κάνει ένα είδος ρυθμικού ισοκρατήματος όπως γίνεται στην εκκλησιαστική μουσική γι αυτό και όταν χρειάζοταν άλλος τόνος για την αυτοσυνοδεία της μελωδίας χρησιμοποιούσαν άλλο κούρδια.

²² Με τον όρο δρόμοζεννοείται μία μουσική κλίμακα.

²³Χιτζάζ: ένας δρόμος που χαρακτηρίζεται από ένα διάστημα μίας αυξημένης δευτέρας ανάμεσα στη δεύτερη βαθμίδα της ανιούσας κλίμακας.

²⁴Ραστ: βασίζεται σε μία μείζονα κλίμακα που χρησιμοποιεί μία ελλάσωνα έβδομη και μία ελλάσωνα τρίτη στις παραλλαγές της.

βρίσκεται πολύ κοντά στο ντουζένι ρε σολ σολ²⁵ με τις δύο πάνω φωνές σε ταυτοφωνία μεταξύ τους (Κουρούσης 2013).

Πριν παραθέσω τον πίνακα που δείχνει τα κουρδίσματα που χρησιμοποίησε είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι τα στοιχεία αυτά συλλέχθηκαν από άρθρο στο διαδικτυακό περιοδικό 'Κλίκα'. Ο συγγραφέας του άρθρου είναι ο Σταύρος Κουρούσης. Η δεύτερη στήλη του πίνακα αναφέρεται στη 1^η, 2^η και 3^η χορδή του μπουζουκιού.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

ΣΥΝΟΠΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΚΟΥΡΔΙΣΜΑΤΩΝ ΜΠΙΑΤΗ

ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ
Μπάτης ο Δερβίσης	PE ΣΙ ΣΟΛ
Σου 'χει λάχει	PE ΣΙ ΣΟΛ
Η ατσιγγάνα	PE ΛΑ# ΛΑ#
Μάγκες караβοτσακισμένοι	PE ΛΑ# ΛΑ#
Ο θερμαστής	PE ΛΑ# ΛΑ#
Γκαμηλιέρικο Ζεϊμπέκικο	PE ΛΑ# ΛΑ#
Γυφτοπούλα στο χαμάμ	PE ΣΟΛ ΛΑ
Βάρκα μου μπογιατισμένη	PE ΛΑ PE
Οι φυλακές του Ωρωπού	PE ΣΟΛ ΣΟΛ
Ο μπουφετζής	PE ΣΟΛ PE
Το μπαρμπεράκι	PE ΣΟΛ ΣΟΛ
Οι σφουγγαράδες	PE ΛΑ PE
Οι φωνογραφιτζήδες	PE ΛΑ PE
Ο φασουλάς	PE ΣΙ ΣΟΛ
Ταξίμι αθηναϊκό και ζεϊμπέκικο οργανικό	PE ΛΑ# ΛΑ#
Ζεϊμπέκικοσπανιόλο	PE ΛΑ# ΛΑ#

Πριν παραθέσω τα στοιχεία που αφορούν τα κουρδίσματα του συνθέτη όπως προκύπτει από το παραπάνω συνοπτικό πίνακα θα ήταν χρήσιμο να αναφερθούν κάποιες παράμετροι. Το κούρδισμα των οργάνων πριν την ηχογράφιση εκείνη την εποχή γίνονταν με το διαπασών. Οπότε είναι πολύ λογικό τα όργανα τα οποία

²⁵Σημ. Εμπειρική προσωπική γνώση από τις εκτελέσεις σμυρναϊκών και παλιών ρεμπέτικων των «ρεμπέτασκέρ» εδώ και 15 χρόνια. Θαυμάσιο ηχητικό ντοκουμέντο με ταξίμια παιγμένα πάνω σε διάφορα ντουζένια από το Βαμβακάρη, Κηρομήτη και άλλους στο άρθρο της κλίκας «Τα κουρδίσματα του τρίχορδου μπουζουκιού».

συμμετείχαν στην ηχογράφηση να μην ήταν απόλυτα κουρδισμένα. Η δεύτερη παράμετρος που νομίζω ότι είναι απαραίτητο να αναφερθεί είναι η εξής: Τα κουρδίσματα αυτά και ο γενικότερος πειραματισμός επάνω στο συγκεκριμένο είδος της μουσικής αποτέλεσαν μία παράδοση του 19ου αιώνα. Αυτή η μουσική παράδοση λοιπόν δεν είχε τα σύγχρονα μέσα μετάδοσης παρά μόνο τον προφορικό λόγο. Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα, λόγω των ειδικών κοινωνικών, πολιτικών, οικονομικών συνθηκών που επικρατούσαν ο χώρος μετάδοσης αυτής της παράδοσης ήταν περιορισμένος και λόγω του αξιακού κώδικα που είχαν φτιάξει οι πληθυσμοί που έφταναν στις πόλεις. Ο χώρος αυτής της παράδοσης ήταν οι τεκέδες και οι φυλακές. Έτσι, ο συνθέτης αποκτά μεγαλύτερη σημασία καθώς όχι μόνο λόγω της ένταξης του στους τεκέδες και στη φυλακή ήρθε σε επαφή με αυτή την παράδοση, αλλά φρόντισε να την μεταλαμπαδεύσει σε νεώτερες γενιές μουσικών χρησιμοποιώντας τα κουρδίσματα αυτά που ανήκουν στην μεγάλη παράδοση του δέκατου ένατου αιώνα.

1.8 Παρατηρήσεις επάνω στα κουρδίσματα του Μπάτη²⁶

Παρόλο που ο συνθέτης δεν άφησε πίσω του μεγάλη δισκογραφική κληρονομιά ανατρέχοντας κανείς στον παραπάνω πίνακα εύλογα μπορεί να συμπεράνει το πόσο λάτρης των συγκεκριμένων κουρδισμάτων ήταν. Βλέποντας λοιπόν κανείς τον παραπάνω πίνακα διαπιστώνει την ιδιαίτερη προτίμηση του συνθέτη στο κούρδισμα PE ΛΑ# ΛΑ#. Αυτό το κούρδισμα, όπως αναφέρεται και σε προηγούμενη ενότητα, είναι ιδιαίτερος σημαντικό αν αναλογιστεί κανείς ότι δεν το συναντάμε σε καμιά αναφορά και πηγή αλλά και σε καμία άλλη ηχογράφηση. Σίγουρα δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι είναι προϊόν έμπνευσης του ίδιου του συνθέτη αλλά μπορούμε να πούμε με πλήρη βεβαιότητα ότι είναι ο μοναδικός που το χρησιμοποιεί στη δισκογραφία.

Μία άλλη παρατήρηση που μπορεί να προκύψει από τον παραπάνω πίνακα κουρδισμάτων του συνθέτη είναι ότι σε τρία κομμάτια του χρησιμοποιεί το κούρδισμα PE ΣΙ ΣΟΛ. Το συγκεκριμένο κούρδισμα – ντουζένι δεν έχει κάποιο ξεχωριστό όνομα. Άλλωστε και γενικότερα η μουσικολογική έρευνα πάνω στο το

²⁶ Οι πληροφορίες της συγκεκριμένης ενότητας προέρχονται από το άρθρο του Σταύρου Κουρούση στο διαδικτυακό περιοδικό 'Κλίκα' με τίτλο «Τα κουρδίσματα του τρίχορδου μπουζουκιού»

ζήτημα των κουρδισμάτων παρουσιάζει μία αδυναμία λόγω της μεγάλης απουσίας πηγών. Το γνωστό κούρδισμα PE ΛΑ PE υπάρχει σε τρία κομμάτια της δισκογραφίας του συνθέτη. Συμπληρωματικά να αναφέρουμε ότι είναι το πιο γνωστό κούρδισμα για τρίχορδα που έχει επικρατήσει και αποκαλείται ευρωπαϊκό με ανοιχτό ίσο.

Το κούρδισμα PE ΣΟΛ ΣΟΛ χρησιμοποιείται μία με δύο φορές στη δισκογραφία του συνθέτη. Η δεύτερη φορά δεν μπορούμε να το δηλώσουμε με σιγουριά καθώς αφορά το μπαρμπεράκι και υπάρχουν προσεγγίσεις που δηλώνουν ότι το συγκεκριμένο ντουζένι που χρησιμοποιεί ο συνθέτης είναι PE ΣΟΛ ΝΤΟ.

Στα υπόλοιπα τραγούδια που υπολείπονται σε αυτό τον πίνακα υπάρχουν τρία διαφορετικά κούρδισματα-ντουζένια που χρησιμοποιούνται από το συνθέτη. Είναι το κούρδισμα PE ΣΟΛ PE το οποίο έχει την ονομασία ίσιο. Ακόμη υπάρχει το γνωστό PE ΣΟΛ ΛΑ το οποίο έχει την ονομασία καραντουζένι. Τέλος έχουμε το ντουζένι PE ΣΟΛ ΝΤΟ που αποκαλείται και ανοιχτό ντουζένι και είχε ευρεία χρήση από τους παλαιότερους οργανοπαίχτες.

Βλέποντας λοιπόν την ευρεία χρήση όλων αυτών των κουρδισμάτων στη δισκογραφία του συνθέτη μπορούμε να καταλήξουμε στο εξής συμπέρασμα. Ο Γιώργος Μπάτης είναι σίγουρα ένας από τους μεγαλύτερους χρήστες των κουρδισμάτων αυτών στη δισκογραφία. Βέβαια όπως ειπώθηκε και παραπάνω η μικρή δισκογραφική κληρονομία που άφησε δεν μας επιτρέπει να κάνουμε αόριστες γενικεύσεις. Όμως μπορούμε να πούμε με πλήρη βεβαιότητα ότι είναι μία αξιόλογη προσπάθεια του συνθέτη για την μεταφορά της παράδοσης του 19^{ου} αιώνα και κατά ένα τρόπο συνέχισης αυτής της παράδοσης από διαφορετικές σκοπιές νεότερων μουσικών.

1.9 Κάποιες παρατηρήσεις επάνω στην ενορχήστρωση των τραγουδιών του συνθέτη

Παρατηρώντας τις ηχογραφήσεις του Μπάτη βλέπουμε ξεκάθαρα την πειραιώτικη προσέγγιση του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Αυτό βέβαια προκύπτει και από ιστορική σκοπιά καθώς ο Μπάτης με την τετράδα του Πειραιά ήταν η ραχοκοκαλιά του πειραιώτικου στυλ αλλά προκύπτει και μουσικά. Οι μαγαλαμάδες που εκτελούν τη μελωδία στα περισσότερα τραγούδια του συνθέτη έρχονται σε αντίθεση με τη

συμριναϊκή προσέγγιση όπου η μελωδία εκτελούνταν από σαντούρι ή βιολί. Ο ήχος που προκύπτει έχει σίγουρα ένα πιο σκληρό άκουσμα σε σχέση με το βιολί ή άλλα όργανα. Το μπουζούκι στα περισσότερα τραγούδια του συνθέτη δεν έχει πρωτεύοντα ρόλο. Συνήθως ο ρόλος του μπουζουκιού είναι η ίδια εκτέλεση της μελωδίας που παίζει ο μπαγλαμάς. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την εκτέλεση της μελωδίας σε διαφορετικό τονικό ύψος δίνοντας κατά ένα τρόπο και την προσέγγιση του συνθέτη να δοθεί η μεγαλύτερη σημασία στο μελωδικό απόσπασμα του τραγουδιού. Η κιθάρα έχει αρκετό διακριτικό ρόλο καθώς περιορίζεται στη συνοδεία της μελωδίας. Ο τρόπος παιξίματος της κιθάρας στα τραγούδια αυτά είναι με τσίμπημα στις μπάσες χορδές. Η εναρμόνιση της μελωδίας είναι απλή χωρίς εξεζητημένες συγχορδίες και γενικότερα ο ρόλος της κιθάρας είναι η διατήρηση της ρυθμικής αγωγής που έχει επιλέξει ο συνθέτης. Βέβαια, ο ρυθμός έχει ιδιαίτερη σημασία καθώς αποτελεί πολύ σημαντικό παράγοντα όχι μόνο για τον συγκεκριμένο συνθέτη αλλά και για ολόκληρο το αστικό λαϊκό τραγούδι.

Ο ρυθμός είναι ένα σημαντικό συστατικό στα χέρια του συνθέτη που φαίνεται να καθορίζει και την ίδια την πορεία της μελωδίας. Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο που μπορεί να διακρίνουμε στο συνθέτη είναι η χαρακτηριστικές καταλήξεις. Πρόκειται δηλαδή για μουσικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται συχνά και δίνουν ένα ενιαίο μουσικό στίγμα ενώνοντας ρυθμό και μελωδία. Αυτές οι μουσικές φράσεις χρησιμοποιούνται κατά κόρον σε ολόκληρο το φάσμα του αστικού λαϊκού τραγουδιού και είναι ένα αναπόσπαστο χαρακτηριστικό του. Όσο αναφορά το τραγούδι παρατηρούμε ότι ο συνθέτης σε όλα σχεδόν τα τραγούδια του χρησιμοποιεί αρκετά ψηλές τονικότητες που δεν συναντάμε σε άλλους συνθέτες της εποχής. Η φωνή του συνθέτη συντονίζεται με τη ψηλή περιοχή του μπαγλαμά δημιουργώντας έτσι ένα διαφορετικό ηχητικό αποτέλεσμα σε σχέση με άλλες βαρύτερες εκτελέσεις κομματιών. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα βαρύτερων εκτελέσεων αποτελεί ο Μάρκος Βαμβακάρης.

Μία σημαντική παρατήρηση που μπορούμε να κάνουμε σχετικά με τα τραγούδια του συνθέτη είναι το μελωδικό υλικό που χρησιμοποιεί. Οι κλίμακες που χρησιμοποιούνται από το συνθέτη όπως και από άλλους συνθέτες του συγκεκριμένου είδους, δεν μπορούν να μπουν εύκολα στις δυτικοευρωπαϊκές κλίμακες, δηλαδή στις μείζονες και ελάσσονες. Είναι η ίδια συσχέτιση που γίνεται σε σχέση και με την ανατολική, βυζαντινή και δημοτική μουσική. Άλλωστε αρκετοί ερευνητές έχουν επισημάνει τις συγγενικές προσεγγίσεις που υπάρχουν στις μουσικές αυτές σε σχέση

με το λαϊκό αστικό τραγούδι. Για να ακριβολογούμε δεν είναι καθόλου κλίμακες. Οι κλίμακες είναι πρόοδοι από νότες που είτε ανεβαίνουν είτε κατεβαίνουν. Οι τροπικοί τύποι που χρησιμοποιούνται εδώ μπορούν να γραφτούν σαν κλίμακες αλλά χαρακτηρίζονται από ορισμένα μελωδικά διαστήματα και σχήματα. Η λειτουργία του ταξιμιού²⁷ ήταν να ξεκαθαρίζει αυτά τα σχήματα και να τα κάνει οικεία στον ακροατή. Για αυτό και η ευρεία χρήση των δρόμων και συγκεκριμένα του δρόμου χιτζασκιάρ²⁸ εξελληνίστηκε ως πειραιώτικος. Τελειώνοντας αυτή την ενότητα να αναφέρουμε και τη δυσκολία χρήσης άλλων οργάνων πέρα της χρήσης σαν πρώτη και δεύτερη φωνή. Αυτή η δυσκολία έγκειται στο ότι οι μελωδίες που χρησιμοποιούνται από τους συνθέτες του αστικού λαϊκού τραγουδιού όσο και της τούρκικης μουσικής κατάγονταν από μία παράδοση μονωδίας που δεν ταίριαζε με την ευρωπαϊκή αρμονία που βασίζονταν στην μείζονα και την ελάσσονα.

²⁷Ταξιμί: Ο μουσικός αυτοσχεδιασμός ενός οργάνου ή φωνής που συνήθως χρησιμοποιείται σαν εισαγωγή για το τραγούδι που θα ακολουθήσει

²⁸Χιτζασκιάρ: Ο δρόμος που χαρακτηρίζεται από το διάστημα της αυξημένης δευτέρας και έχει άμεση συνάφεια με το δρόμο χιτζάζ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2.1 Μουσικολογική ανάλυση δισκογραφημένων τραγουδιών του Γιώργου Μπάτη

Σε αυτό το κεφάλαιο κάνω μία μουσικολογική ανάλυση σε δεκατέσσερα από τα συνολικά δεκαεπτά τραγούδια που ηχογράφησε ο Μπάτης.²⁹ Κριτήριο για την επιλογή τραγουδιών ήταν να περιέχει οργανικό μέρος και φωνητικό μέρος και να έχει ρυθμική συμμετρία. Αυτός είναι και ο κύριος λόγος που δεν ανέλυσα το «Ταξίμι Αθηναϊκό και Ζεϊμπέκικο» όπου είναι οργανικό κομμάτι και το τραγούδι «Μπάτης ο Δερβίσης» που είναι αμανές. Έτσι καταλήγω σε συμπεράσματα που αφορούν τις κλίμακες, τις εκτάσεις της φωνής και του μπαγλαμά, τα κουρδίσματα που χρησιμοποιεί, καθώς και τον τρόπο χρήσης του στίχου. Η καταγραφή έγινε με τη μέθοδο του *dictee* από αρχεία ηλεκτρονικής μορφής που προέρχονται από την ψηφιοποίηση των αυθεντικών τραγουδιών από το αρχείο ελληνικής δισκογραφίας (<https://www.youtube.com/watch?v=JYChZ2Jag98>). Τα τραγούδια τα οποία κατέγραψα είναι τα εξής:

²⁹ Σε αυτό τον αριθμό περιλαμβάνεται και η διασκευή του μπουφετζή με τίτλο «Αρχόντισσα» και παραλλαγμένο στίχο από το Σπύρο Περιστέρη και Μ. Μάτσα και εκτελέστρια την Έλλη Σωφρονίου και χορωδία *δίσκος Odeon GA 7432, Αθήνα 1948* (Κουνάδης 2010: 33).

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

	Τίτλος Τραγουδιού	Αριθμός Κυκλοφορίας
1	Σου χει λάχει	DG 283
2	Ατσιγγάνα	ΑΟ 2142
3	Μάγκες караβοτσακισμένοι	ΑΟ 2142
4	Θερμαστής	ΑΟ 2161
5	Γκαμηλιέρικο	ΑΟ 2187
6	Γυφτοπούλα στο χαμάμ	ΑΟ 2187
7	Βάρκα μου μπογιατισμένη	ΑΟ 2239
8	Οι φυλακές του Ωρωπού	ΑΟ 2239
9	Το μπαρμπεράκι	ΑΟ 2258
10	Οι σφουγγαράδες	ΑΟ 2294
11	Ο μπουφετζής	ΑΟ 2258
12	Ο φασουλάς	ΑΟ 2294
13	Οι φωνογραφιτζήδες	ΑΟ 2334
14	Ζεϊμπεκάνοσπανιόλο	ΑΟ 2142

Κατά την ακρόαση των παραπάνω τραγουδιών σημείωνα:

- 1) Τη μελωδική πορεία του μπαγλαμά.
- 2) Το ρυθμό που χρησιμοποιεί ο συνθέτης.
- 3) Τη κλίμακα που χρησιμοποιεί.
- 4) Το κούρδισμα που χρησιμοποιεί.
- 5) Την έκταση του μπαγλαμά.
- 6) Την έκταση της φωνής.

Προχωρώντας στη μουσική καταγραφή ακολούθησα την εξής σειρά:

- 1) Την καταγραφή του μπαγλαμά.
- 2) Την καταγραφή της φωνής.

Όλες οι ονομασίες των κλιμάκων προέρχονται από το βιβλίο του Ευγένιου Βούλγαρη «*Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Σμυρνέικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα*».

Όλες οι ονομασίες που σχετίζονται με το στίχο προέρχονται από το βιβλίο του Θρασύβουλου Σταύρου «*Νεοελληνική μετρική*».

1) Σφουγγαράδες

Μπαγλαμάς
/ Φωνή

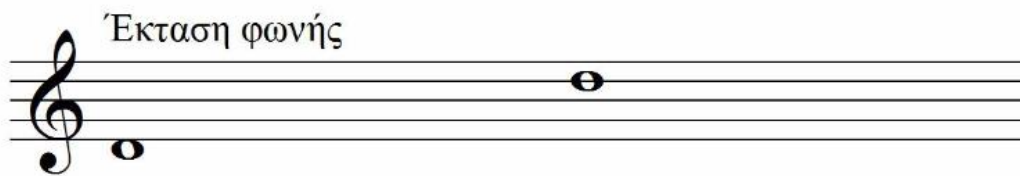
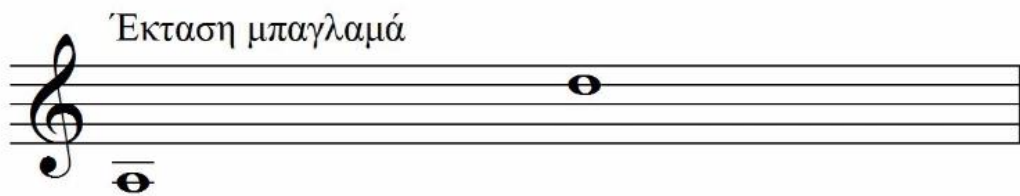
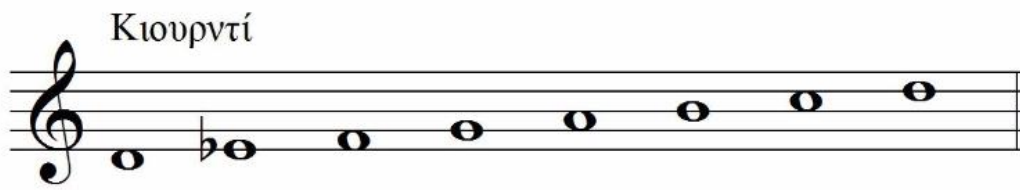
2

3
σι ——— κλη με να σι σπου για ρα δεξ ———

4
ει ——— ναι ο λα βρε κου βαρ να δεξ ———

5
τρα ——— νε ο ——— λα ——— τα ——— λε φτα ——— τους

6
φο ——— γουν κα ——— νε ——— στη σου λια τους ———



ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ: Ρε Λα Ρε

ΟΙ ΣΦΟΥΓΓΑΡΑΔΕΣ

*Οι καημένοι οι σφουγγαράδες,
είναι όλοι κουβαρντάδες,
τρώνε όλα τα λεφτά τους,
φεύγουν πάνε στη δουλειά τους.*

*Φεύγουν για την Ιταλία,
Ισπανία, ρε και Γαλλία,
σ' ένα φόρεμα³⁰ τους βάζουν,
πέφτουν και σφουγγάρια βγάζουν.*

*Και το βράδυ ρε που σχολάνε,
την ξέρη γαλέτα αρπάνε,
κάθονται και τη μασάνε,
κι ύστερα για ζάπλα πάνε.*

*Το πρωί που θα ξυπνήσουν,
πάλι τις βουτιές θ' αρχίσουν,
κι αν δε βγάλουνε σφουγγάρια,
θά 'χουν άσχημα χαμπάρια.*

Παρατηρήσεις:

Το τραγούδι αυτό αποτελείται από τέσσερις στροφές. Κάθε στροφή αποτελείται από τέσσερις στίχους.³¹ Η ομοιοκαταληξία είναι ανά στίχο (1^ο με 2^ο και 3^ο με 4^ο) και χαρακτηρίζεται ως ζευγαρωτή.³² Οι στίχοι είναι τροχαϊκοί οκτασύλλαβοι.³³

Μετά από τον Θερμαστή παρατηρούμε πως ο Γιώργος Μπάτης γράφει ακόμα ένα πετυχημένο τραγούδι με θέμα επάγγελμα της θάλασσας.

³⁰ Φόρεμα: η στολή των δυτών, το σκάφανδρο

³¹ Σταύρου 1974:5,13.

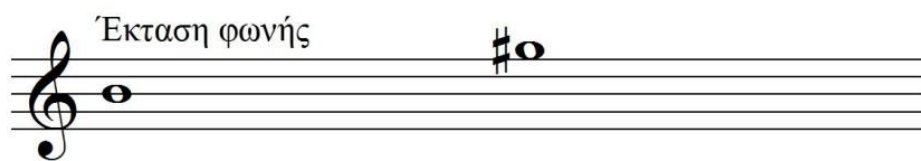
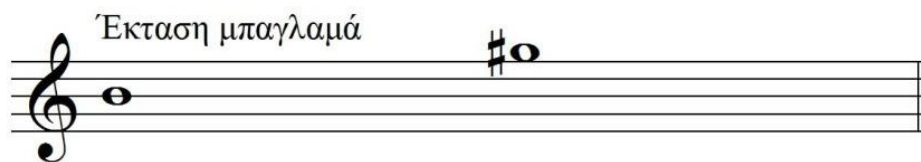
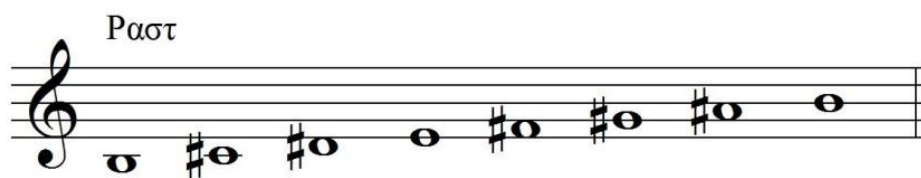
³² Σταύρου 1974:107,108.

³³ Σταύρου 1974:77.

2) Γκαμηλιέριχο

Μπαγλαμιάς
/ Φωνή





ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ: Ρε Σι Σι

ΓΚΑΜΗΛΙΕΡΙΚΟ

*Γλέπωτέσεροι παρέα κι όλοι από τον Πειραιά
Κι εφουμέρνανε χασίσι με τη φετινη την κρίση
Με τη φετινη την κρίση εφουμέρνανε χασίσι
Και με πήρανε μαζί τους και με πήγαν στο τσαρδί τους
Και με πήγαν στο τσαρδί τους και με πήρανε μαζί τους
Γλέπω δυο χασισωμένοι και στη ψάθα καθισμένοι
Και στη ψάθα καθισμένοι βλέπω δυο χασισωμένοι
Ένας έπαιζε μπουζούκι κι άλλος έκανε τσιμπούκι
Κι άλλος έκανε τσιμπούκι κι άλλος έπαιζε τσιμπούκι
Και τον φέρνουνε μπροστά μου, βοήθα Χριστέ και Παναγιά μου
Βοήθα Χριστέ και Παναγιά μου και τον φέρνουνε μπροστά μου
Να φουμάρω με τη καρδιά μου για να παίξω το μπαγλαμά μου
Για να παίξω το μπαγλαμά μου να φουμάρω με την υγείά μου*

Παρατηρήσεις:

Το συγκεκριμένο τραγούδι αποτελείται από πέντε δίστιχα.³⁴ Κάθε στίχος αποτελείται από δυο ημιστίχια που στην επανάληψη αλλάζουν σειρά. Το μέτρο είναι ιαμβικός δεκαεξασύλλαβος³⁵ καθώς κάθε ημιστίχιο είναι τροχαϊκός οκτασύλλαβος. Η ομοιοκαταληξία είναι ζευγαρωτή.³⁶

Το τραγούδι αυτό αντικατοπτρίζει τη ζωή της μαγκιάς στο Πειραιά και τη χρήση χασίς που συνήθιζαν να κάνουν οι μάγκες.

³⁴ Σταύρου 1974: σελ 120

³⁵ Σταύρου 1974: σελ 70

³⁶ Σταύρου 1974: σελ107,108

3) Ατσιγγάνα

Μπαγλαμιάς
/ Φωνή

3

5

7
α ται γγά να με φο να ζουν — α ται γγά να με φο να ζουν —

9
α ται γγά να με — φο να ζουν — γο φο ποό λα μ' ο νο μα ζουν


11

13

15

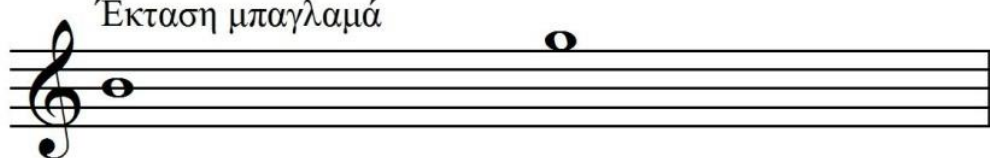
17

Ζιργκιουλελί Σουζινάκ



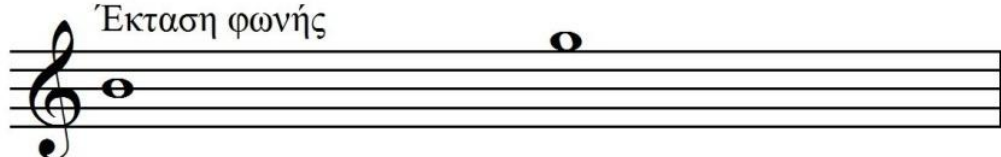
A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), and F#4 (quarter). The piece ends with a double bar line.

Έκταση μπαλαμά



A musical staff in treble clef. The melody consists of two notes: G4 (quarter) and C5 (quarter). The piece ends with a double bar line.

Έκταση φωνής



A musical staff in treble clef. The melody consists of two notes: G4 (quarter) and C5 (quarter). The piece ends with a double bar line.

ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ: Ρε Σι Σι

ΑΤΣΙΓΓΑΝΑ

Ατσιγγάνα με φωνάζουν (τρεις)
Γυφτοπούλα μ'ονομάζουν.
Μόλις φύγω απ' το τσαντήρι (τρεις)
Βρίσκω μάγκα μουσαφίρη.
Και μου λέει για να με πάρει (τρεις)
Να πετάξω το ταγάρι.
Να με πάει στην έπαυλη του (τρεις)
Να φουμαρουμ' στο τσαρδί του.
Για να σπάσουμε κεφάκι (τρεις)
Κέφι και μπαγλαμαδάκι.
Βλέπω γύφτισσες ταγάρια (τρεις)
Όλες είχανε ταγάρια.
Στέκω μια και τη κοιτάω (τρεις)
Το όνομα της αρωτάω.

Παρατηρήσεις: Το τραγούδι αυτό αποτελείται από επτά δίστιχα.³⁷ Ο πρώτος στίχος επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Η ομοιοκαταληξία είναι ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο στίχο και ονομάζεται ζευγαρωτή.³⁸ Οι στίχοι είναι τροχαϊκοί οκτασύλλαβοι.³⁹

Όπως αναφέρει και ο Π. Κουνάδης που ηχογράφησε στη His Masters και αναφέρεται σε ένα από τα αγαπημένα του θέματα στις τσιγγάνες και τις γυφτοπούλες.⁴⁰

³⁷ Σταύρου 1974 : 120

³⁸ Σταύρου 1974: 107,108

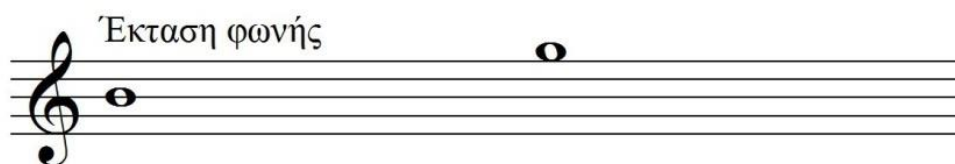
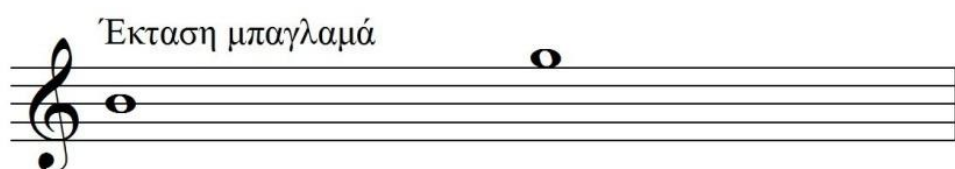
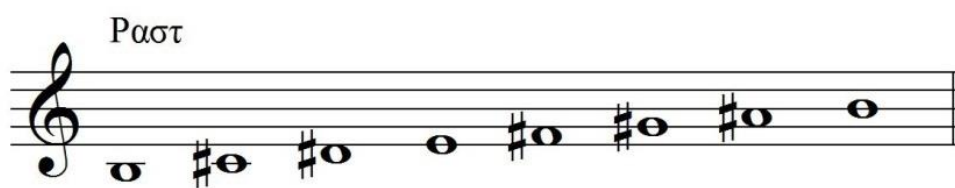
³⁹ Σταύρου 1974 :41

⁴⁰ Κουνάδης 2010: 9

4) Μάγκες καραβοτσακισμένοι

Μπαγλαμάς
/ Φωνή

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The melody is characterized by eighth-note patterns and rests. The lyrics are written below the notes, with some words spanning across multiple staves. The lyrics are: η ρθαν... μετ'... τσαι... βρε... και... μας... κη... ραν... και... στου... Σο... γγρο... κα... λε... μας... κη... γαν... βρε και υ... πο... δε... κους... μας... ρι... ζαν... μαρ' και στη... φο... λα... κη... μας... κλει... σαν...



ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ: Ρε Σι Σι

ΜΑΓΚΕΣ ΚΑΡΑΒΟΤΣΑΚΙΣΜΕΝΟΙ

*Ήρθαν μπάτσοι βρε και μας πήραν
και στου Συγγρού καλέ μας πήγαν*

*βρε και υπόδικους μας ρίζαν
μωρ' και στην φυλακή μας κλεισαν*

*Βρε αστυνόμε και ειρηνοδίκη
μωρ' βγάλε γρήγορα τη δίκη*

*θα `ρθούνε μπάτσοι να ορκιστούνε
και ψέματα να μη σας πούνε*

*Μπάτσοι και χωροφυλάκοι
βρε μας χαλάσαν το τσαρδάκι*

*ρε από πίσω απ' τη στρατώνα
βρε καλοκαίρι βρε και χειμώνα*

*όλοι οι μάγκες εσκορπιστήκαν
ρε και κανέναν ρε δεν αφήσαν*

Παρατηρήσεις:

Το τραγούδι αυτό αποτελείται από επτά δίστιχα. Το μέτρο που κυριαρχεί στο μεγαλύτερο μέρος του τραγουδιού είναι ο τροχαϊκός οκτασύλλαβος⁴¹ με κάποιες προσθήκες. Η ομοιοκαταληξία είναι ανάμεσα στον πρώτο και στον δεύτερο στίχο και ονομάζεται ζευγαρωτή.⁴²

Το τραγούδι αυτό αναφέρεται με περιγραφικό τρόπο στη ζωή της μαγκιάς. Το χιουμοριστικό ύφος του Μπάτη και σε αυτό το τραγούδι μας μεταφέρει στη δεκαετία του 1920 ίσως και παλαιότερα. Όπως επισημαίνει ο Π. Κουνάδης⁴³ ήταν ακόμα σε λειτουργία οι φυλακές Συγγρού και η Παλιά Στρατώνα. Το θέμα θυμίζει βέβαια και την περίοδο καταστολής των κουτσαβάκηδων στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

⁴¹ Σταύρου 1974: 77,78

⁴² Σταύρου 1974:107,108

⁴³ Κουνάδης 2010: 48

5) Ζεμπεκάνο σπανιόλο

Μπαγλαμάς
/ Φωνή

$\text{♩} = 100$

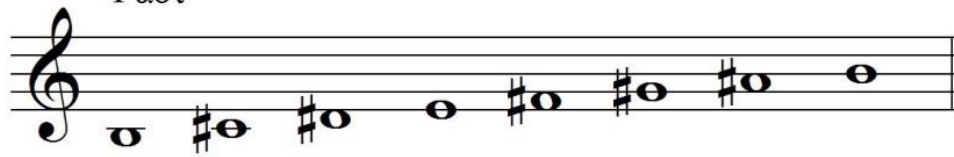
3
ζού... λα σε μια βάρ και μηη και... και στη λά του Δρά και βγή και

5

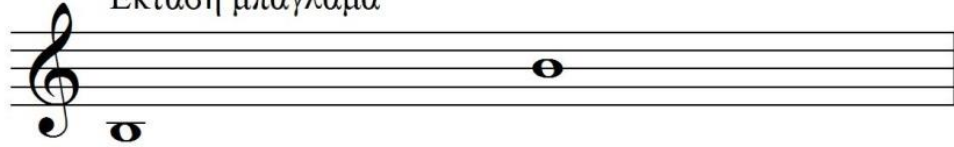
7
βλε πο τρεις μα... στου ρο... με... νοι βρε και σην αμ μο μαρέ ζα κλα με νοι...

9

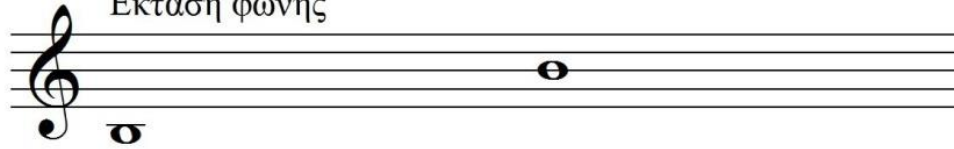
Ραστ



Έκταση μπαγλαμά



Έκταση φωνής



ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ: Ρε Σι Σι

ΖΕΙΜΠΕΚΙΚΟ ΣΠΑΝΙΟΛΟ

*Ζούλα σε μια βάρκα μπήκα
και στη σπηλιά του Δράκου⁴⁴ βγήκα
Βλέπω τρεις μαστουρωμένοι
βρε και στην άμμο μωρέ ζαπλωμένοι*

*Ήταν ο Μπάτης βρε κι ο Αρτέμης⁴⁵
μωρέ και ο Στράτος βρε ο Τεμπέλης⁴⁶
Βρε συ Στράτο ντε βρε συ Στράτο
βρε σιάζε ναργιλέ αφράτο*

*Να φουμάρει βρε το Μπατάκι
βρε που 'ναι χρόνια βρε ντερβισάκι
Να φουμάρει βρε κι ο Αρτέμης
ντε όπου πάει μωρέ και μας φέρνει*

*Μας στέλνει μαύρο από την Πόλη
βρε και μαστούρια είμαστε όλοι
Τουμπεκί απ' την Περσία
ντε πίνει ο μάγκας με ησυχία*

Παρατηρήσεις:

Το τραγούδι αυτό αποτελείται από τέσσερις στροφές. Κάθε στροφή αποτελείται από δύο στίχους και κάθε στίχος από δύο ημιστίχια.⁴⁷ Η ομοιοκαταληξία είναι ανά στίχο και είναι ζευγαρωτή.⁴⁸ Οι στίχοι είναι τροχαϊκοί οκτασύλλαβοι .⁴⁹

Το τραγούδι αυτό αναφέρεται στη χρήση χασίς που αποτελούσε ένα είδος μυσταγωγίας λόγω και της καταστολής από την αστυνομία και το καθεστώς Μεταξά. Η αναφορά στα ονόματα παραπέμπει στα μέλη της τετράδας του Πειραιά. Όσο αφορά με το είδος του ζείμπέκικου που αποκαλούνταν καμηλιέριο γιατί λέγεται πως το χόρευαν οι καμηλιέρηδες στη Μικρά Ασία.

⁴⁴ Η σπηλιά του Δράκου βρισκόταν πίσω από τον Κερατόπυργο στο Κερατσίνι, αριστερά όπως εισπλέουμε προς τον όρμο, κάτω από το λεγόμενο "Θρόνο του Ξέρξη" - έναν ισόπεδο βράχο. Στη θέση αυτή υπήρχε κυλινδρικός πύργος, μάλλον ανεμόμυλος, ο λεγόμενος μύλος του Δράκου, από τα ερείπια του οποίου χτίστηκε πυριτιδαποθήκη, που όμως καταστράφηκε από έκρηξη των πυρομαχικών

⁴⁵ Αρτέμης; Το ψευδώνυμο του Ανέστη Δελλιά.

⁴⁶ Τεμπέλης: Το ψευδώνυμο του Στράτου Παγιουμτζή

⁴⁷ Σταύρου 1974 : 5,13,38.

⁴⁸ Σταύρου 1974:107,108.

⁴⁹ Σταύρου 1974:70.

6) Φωνογραφιτζήδες

Μπαλαμάς
/ Φωνή

3

5

ο λαι οι φα νο γρα φα τζη δες

6

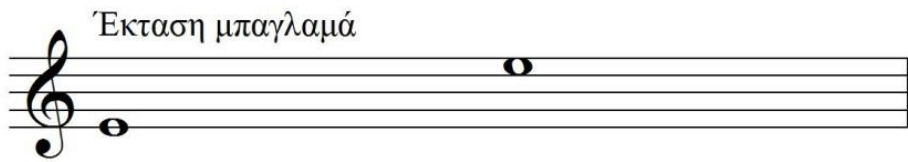
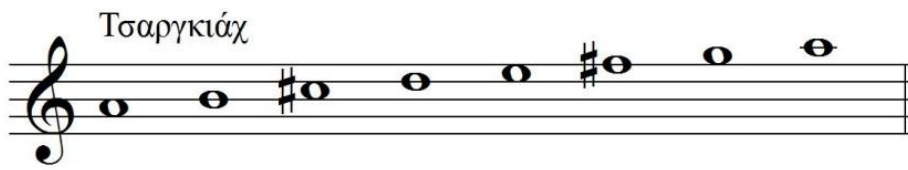
ει ναι μη γγες και α σαι δες

7

ει ναι μη γγες και α σαι δες

8

ο λαι οι φα νο γρα γρα φα τζη δες



ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ: Ρε Λα Ρε

ΟΙ ΦΩΝΟΓΡΑΦΙΤΖΗΔΕΣ

*Όλοι οι φωνογραφιτζήδες είναι μάγκες και ατσίδες,
είναι μάγκες και ατσίδες, όλοι οι φωνογραφιτζήδες.*

*Όσα φράγκα `κονομάνε, στην ταβέρνα τ' ακουμπάνε
στην ταβέρνα τ' ακουμπάνε, όσα φράγκα `κονομάνε.*

*Με μπερδέψανε μια νύχτα, σα μπαρμπούνι μεσ' στα δίχτυα
σα μπαρμπούνι μεσ' στα δίχτυα, με μπερδέψανε μια νύχτα*

*Μου τη φέραν ένα βράδυ, σα μουγγρί στο παραγάδι,
σα μουγγρί στο παραγάδι, μου τη φέραν ένα βράδυ.*

*Με ψαρέψαν μια ημέρα ,μέσα καλέ στον Περαία
μέσα καλέ στον Περαία, με ψαρέψαν μια ημέρα*

Παρατηρήσεις:

Το τραγούδι αυτό αποτελείται από πέντε δίστιχα. Το μέτρο που κυριαρχεί είναι τροχαϊκός δεκαεξασύλλαβος.⁵⁰ Κάθε στίχος αποτελείται από δύο τροχαϊκά οκτασύλλαβα.⁵¹ Σε κάθε δίστιχο παρατηρούμε ότι το β ημιστίχιο του πρώτου στίχου γίνεται α ημιστίχιο του δεύτερου στίχου και επαναλαμβάνεται. Η ομοικαταληξία ονομάζεται ζευγαρωτή.⁵² Η μορφή του είναι Α Β Β Γ.

Το τραγούδι αυτό αναφέρεται στο επάγγελμα των φωνογραφιτζήδων. Μέσα από τους στίχους του τραγουδιού ο συνθέτης αναφέρεται στην τάση να μοιράζονται τα λεφτά στις ταβέρνες με κοινές παρέες

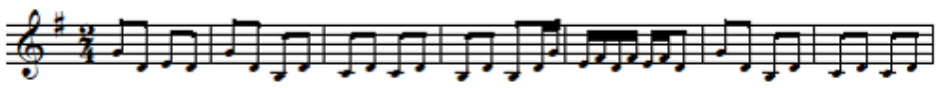
⁵⁰ Σταύρου 1974:87

⁵¹ Σταύρου 1974:77,78

⁵² Σταύρου 1974:107,108

7) Φασολάς

Μπαγλαμάς
/ Φωνή



The first line of musical notation is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 7 measures of music, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

8



The second line of musical notation starts at measure 8 and continues for 6 measures. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

14

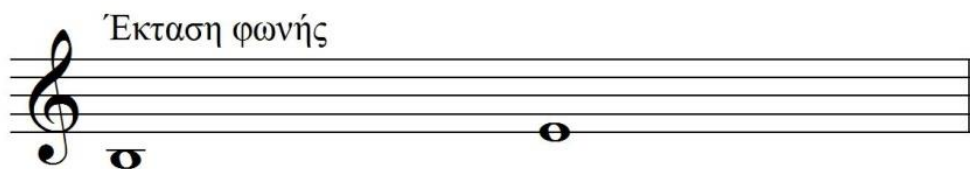
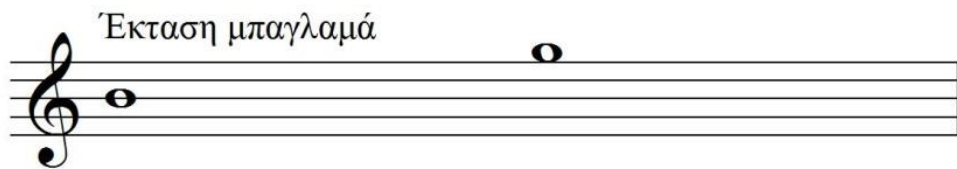
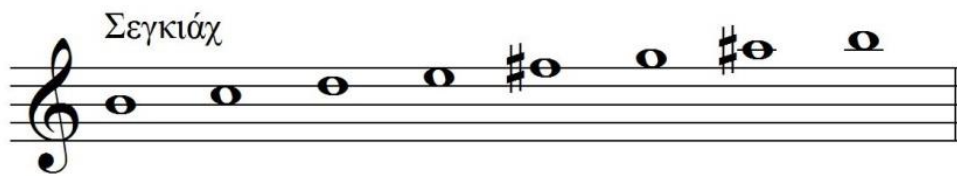


The third line of musical notation starts at measure 14 and continues for 6 measures. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below the notes, the lyrics are written:
Ξα λη τας φα σο λας Ι πα λας μα κα ρου νας

22



The fourth line of musical notation starts at measure 22 and continues for 6 measures. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below the notes, the lyrics are written:
Του ρου και λα κι λα φας και Ση λας πα κα τας



ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ: Ρε Σι Σολ

Ο ΦΑΣΟΥΛΑΣ

*Έλληνας φασολάς/ ,Ιταλός μακαρουνάς
Τούρκος καλέ πιλαφάς/ και Εγγλέζος πατατάς*

*Όπου Χιώτης Παντελής/, και ΑξιώτηςΚαραλής
Αθηναίος καλαμαράς/, Πειραιώτης λιμανάς*

*Μαγενίτης κανατάς/, Μεθενίτηςαχλαδάς
Φοριώτης λεμονάς/, και Υδραίος φουκαράς*

*Κρανιδιώτης λαπάς/, Σπετσώτης ψαράς
Τσάκωνας μανταρινάς /και Ναυπλιώτης ντοματάς*

*Μα Αργίτης πρασάς/, Μωραϊτης παλικαράς
Καλαματιανός γυναικάς,/Κουλουριώτης χορευταράς*

Παρατηρήσεις:

Το συγκεκριμένο τραγούδι αποτελείται από πέντε δίστιχα⁵³. Κάθε στίχος αποτελείται από δύο ημιστίχια. Το μέτρο που κυριαρχεί σε κάθε ημιστίχιο είναι τροχαϊκός εφτασύλλαβος⁵⁴ και τροχαϊκός εξασύλλαβος.⁵⁵ Η ομοιοκαταληξία που χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο κομμάτι είναι ζευγαρωτή.⁵⁶

Ακόμη ένα τραγούδι του Γιώργου Μπάτη στο οποίο χαρακτηρίζει Έλληνες και ξένους. Όπως αναφέρει και ο Π. Κουνάδης⁵⁷ επαναφέρει ο Γιώργος Μπάτης με ένα δικό του τρόπο το θέμα που πρωτοπαρουσίασε το 1929 στη δισκογραφία ο Πέτρος Κυριακός στον Υμνούμενο.

⁵³ Σταύρου 1974:120,121.

⁵⁴ Σταύρου 1974:47

⁵⁵ Σταύρου 1974:76

⁵⁶ Σταύρου 1974:107,108

⁵⁷ Κουνάδης 2010 : 50

8) Ο θερμιαστής

Μπαγλαμάς
/ Φωνή

3 Μη

5 χα νι κός στη μη χα νη και ναό της στο τι μό νι κός

7 θερ ρμα σης στο κο λο με τις φο τίς μα λο νει

9

Νικρίζ

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4 (quarter), D#4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G#4 (quarter), A#4 (quarter), B4 (quarter), and C5 (quarter). Above the staff, there are two accidentals: a natural sign (♮) above the G#4 note and a flat sign (b) above the B4 note. The staff ends with a double bar line.

Έκταση μπαλαμά

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4 (quarter) and D#4 (quarter). Above the staff, there is a natural sign (♮) above the D#4 note. The staff ends with a double bar line.

Έκταση φωνής

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4 (quarter) and D#4 (quarter). Above the staff, there is a natural sign (♮) above the D#4 note. The staff ends with a double bar line.

ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ: Ρε Σι Σι

Ο ΘΕΡΜΑΣΤΗΣ

*Μηχανικός στη μηχανή/
και ναύτης στο τιμόνι/
κι ο θερμαστής στο στόκολο/
μ' έξι φωτιές μαλώνει./*

*Αγάντα θερμαστάκι μου/
και ρίχνε τις φτυαριές σου/
μέσα στο καζανάκι σου/
να φτιάξουν οι φωτιές σου./*

*Κάργα ρασκέτα, ωχ, και λοστό/
το Μπέη να περάσω/
και μες του Κάρντιφ τα νερά/
εκεί να πάω ν' αράζω./*

*Μα η φωτιά είναι φωτιά,
μα η φωτιά είναι λαύρα/
κι η θάλασσα μου τα `κανε/
τα σωθικά μου μαύρα.*

Παρατηρήσεις:

Το τραγούδι αυτό αποτελείται από τέσσερις στροφές. Κάθε στροφή από αποτελείται από δύο στίχους και τέσσερα ημιστίχια.⁵⁸ Η ομοιοκαταληξία θεωρείται ζευγαρωτή.⁵⁹ Οι στίχοι είναι ιαμβικοί δεκαπεντασύλλαβοι.⁶⁰ Κάθε πρώτο ημιστίχιο έχει οκτώ συλλαβές και κάθε δεύτερο επτά συλλαβές.

Το τραγούδι αυτό αναφέρεται στη τεράστια δυσκολία του επαγγέλματος του θερμαστή. Στόκολο είναι το μέρος όπου αποθήκευαν το κάρβουνο για να κινείται το πλοίο. Κάρντιφ είναι ξακουστό λιμάνι της Ουαλίας που εκείνη την περίοδο είχε πρωτεύοντα ρόλο στις εμπορικές συναλλαγές των πλοίων. Μπέης προέρχεται από την αγγλική λέξη bay που σημαίνει κόλπος. Οι ναυτικοί ονόμαζαν έτσι το Βισκαικό κόλπο, ο οποίος βρίσκεται δυτικά της Γαλλίας και Βορείως της Ισπανίας στον Ατλαντικό ωκεανό, όπου πολύ συχνά επικρατούσαν δυσμενείς καιρικές συνθήκες. Αγάντα ναυτικό κέλευσμα το οποίο σημαίνει με όλη τη δύναμη αλλά και υπομονή, κουράγιο. Επίσης σημαίνει το στήριγμα ή ο κρίκος για το δέσιμο των πλοίων. Μία

⁵⁸ Σταύρου 1974 :5,13,38.

⁵⁹ Σταύρου 1974:107,108.

⁶⁰ Σταύρου 1974:64.

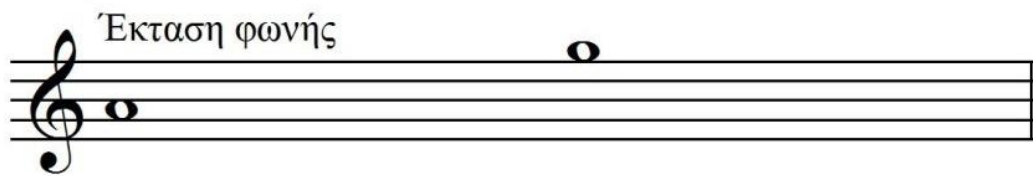
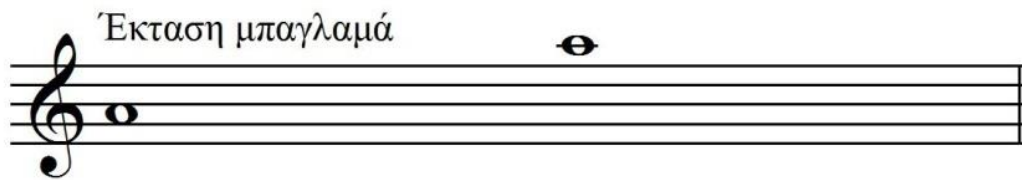
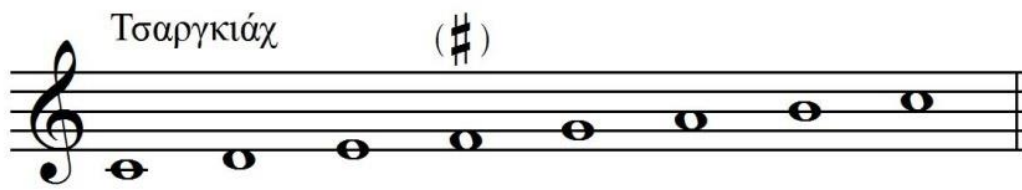
σημαντική πληροφορία έρχεται από τον Π. Κουνάδη⁶¹ που αναφέρει πως την προηγούμενη χρονιά το 1933 είχε κυκλοφορήσει την πρώτη του ποιητική συλλογή ο Νίκος Καββαδίας με τίτλο Μαραμπού.

⁶¹ Κουνάδης 2010: 32

9) Μπουφετζής

Μπαλαμάς
/ Φωνή





ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ: Ρε Σολ Ντο

Ο ΜΠΟΥΦΕΤΖΗΣ

*Θέλω να γίνω μπουφετζής/
σε τούρκικους τεκέδες
Να 'ρχονται οι χανούμισσες/
να πίνουν αργιλέδες*

*Και όταν μπαίνω στον τεκέ/
βλέπω τρία μεράκια
τρεις κοπελίτσες έμορφες/
να πίνουν τσιμποκάρια*

*Η μια βαστά τον αργιλέ/
κι η άλλη τον πατάει
κι η τρίτη η μικρότερη/
γυρεύει να φουμάρει*

*Η μια παίζει τον μπαγλαμά/
κι η άλλη το μπουζούκι
κι η τρίτη η μικρότερη/
τρελή στο μαστουρλούκι*

Παρατηρήσεις:

Το τραγούδι αυτό αποτελείται από τέσσερις στροφές. Κάθε στροφή αποτελείται από δύο στίχους και κάθε στίχος από δύο ημιστίχια.⁶² Η ομοιοκαταληξία χαρακτηρίζεται ως ζευγαρωτή.⁶³ Οι στίχοι είναι ιαμβικοί δεκαπεντασύλλαβοι.⁶⁴ Κάθε πρώτο ημιστίχιο έχει οκτώ συλλαβές και κάθε δεύτερο εφτά συλλαβές.

⁶² Σταύρου 1974 : 5,13,38.

⁶³ Σταύρου 1974 : 107,108.

⁶⁴ Σταύρου 1974 :64.

10) Βάρκα μου μπογιατισμένη

Μπαλαμάς / Φωνή

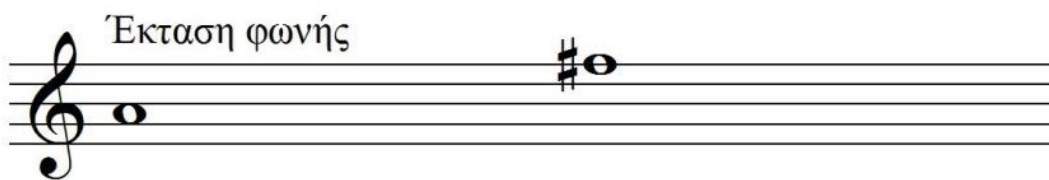
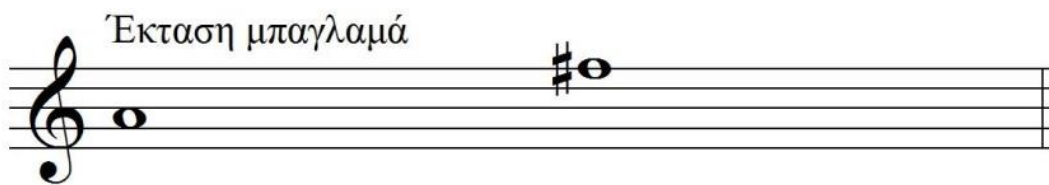
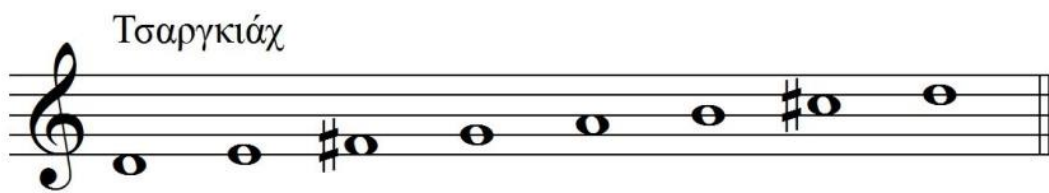
$\text{♩} = 120$

3
με βάρ κα μου μπο για τι σμέ νη με κάρ γα μά γγες φορ τω μέ νη

5

7
μά γγες κα λε και νερ βί σια κακό μορ φα κα λε χα σί σια

9



ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ: Ρε Λα Ρε

ΒΑΡΚΑ ΜΟΥ ΜΠΟΓΙΑΤΙΣΜΕΝΗ

Ρε βάρκα μου μπογιατισμένη, ρε κάργα μάγκες φορτωμένη

Μάγκες καλέ και ντερβίσια και όμορφα καλέ χασίσια

Και τον αργιλέ να πάρουν, για να πα΄ να τη φουμάρουν

Για να σπάσουνε κεφάκι, μπαγλαμά και μπουζουκάκι

Ρε κάργα μάγκες βρε τα μπεγλέρια, και τον αργιλέ στα χέρια

Να μην έρθει η αστυνομία, και να μείνουμε στα κρύα

Ένας μάγκας ρε παραπέρα, μας κρατάει μπουζουριέρα⁶⁵

Μπάτης Μάρκος (συντροφία) και οι δυο σε μια αμαρτία

Ρε μπαγλαμάς και το μπουζούκι μα δε λείπει βρε το τσιμπούκι

Παρατηρήσεις:

Το συγκεκριμένο τραγούδι αποτελείται από τέσσερα δίστιχα.⁶⁶ Πέρα από τα δίστιχα αυτά υπάρχει και ένας παραπάνω στίχος. Κάθε στίχος αποτελείται από δύο ημιστίχια. Το μέτρο του κάθε ημιστιχίου είναι τροχαϊκός οκτασύλλαβος.⁶⁷ Η ομοιοκαταληξία που κυριαρχεί στο συγκεκριμένο τραγούδι είναι ζευγαρωτή.⁶⁸

Το συγκεκριμένο τραγούδι περιγράφει τη ζωή της μαγκιάς κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου με σαφή αυτοβιογραφικά στοιχεία του ίδιου και της παρέας του. Σύμφωνα με το Παναγιώτη Κουνάδη⁶⁹ η φράση «βάρκα μου μπογιατισμένη» συναντάται και σε παραδοσιακό τραγούδι των Δωδεκανήσων.

⁶⁵ Μπουζουριέρα: οτιδήποτε χρησιμοποιείται για να αποσπάσει την προσοχή. Κρατάω μπουζουριέρα σημαίνει επίσης φυλάω τσίλιες. Σύμφωνα με μία άλλη εκδοχή είναι η κρυψώνα το μέρος που κρύβουν τα κλοπιμαία, το χασίς.

⁶⁶ Σταύρου 1974:120.

⁶⁷ Σταύρου 1974:77

⁶⁸ Σταύρου 1974:107,108

⁶⁹ Κουνάδης 2010: 37

11) Το μπαρμπεράκι

Μπαγλαμάς
/ Φωνή

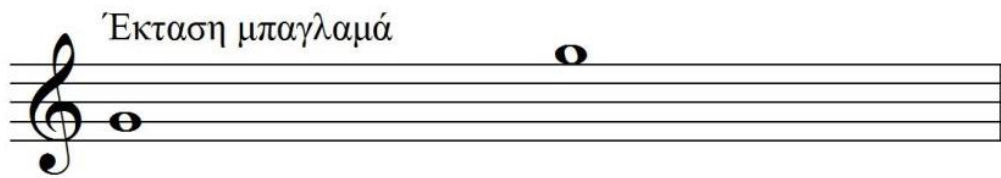
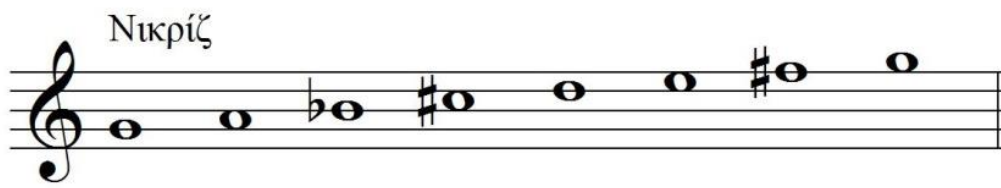


ο τιν κά τσα στην πο... λο... θρο να... και μου κό βεις τα... μαλ... λια



την καρ... δια μου ε... σο... την... κλε βεις... με μια ολο... γλυ... κα... μα... τια





ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ: Ρε Σολ Σολ

ΤΟ ΜΠΑΡΜΠΕΡΑΚΙ

*Όταν κάτσω στη πολυθρόνα και μου κόβεις τα μαλλιά,
Την καρδιά μου εσύ την κλέβεις με μια ολόγλυκεια ματιά.*

*Κούκλα θέλω να σε κάνω και ότι έχω ας τα χάνω,
Μπριλιαντίνη να σου βάζω κατσαρά θα σου τα φτιάνω.*

*Από (α)υτά δεν κουλαντρίζεις μπαρμπεράκι μου χρυσό,
Είμαι μάγκα και κουρνάζα κι όλο θα στη κοπανώ*

*Μη θαρρείς η εμορφιά σου, να είναι πάντα μιας λο(γ)ής
Θε να μαραθεί να πέσει σαν τα λέλουδα της γης*

*Όταν τα μαλλιά οντουλάρεις είσαι ψεύτης κατεργάρης
Στον καθρέφτη όλο κοιτάζεις και μπανίζεις και φερμάρεις*

Παρατηρήσεις:

Το συγκεκριμένο τραγούδι αποτελείται από πέντε δίστιχα⁷⁰. Κάθε στίχος αποτελείται από δύο ημιστίχια. Το μέτρο είναι τροχαϊκός δεκαπεντασύλλαβος και δεκαεξασύλλαβος.⁷¹ Η ομοιοκαταληξία στους στίχους του συγκεκριμένου τραγουδιού είναι ζευγαρωτή.⁷²

Το συγκεκριμένο τραγούδι αναφέρεται με χιουμοριστικό ύφος στο επάγγελμα του μπαρμπέρη γυναικών που τότε φαίνεται άρχισε να περνάει σε ανδρικά χέρια.

⁷⁰ Σταύρου 1974:120,121.

⁷¹ Σταύρου 1974:77.

⁷² Σταύρου 1974:107,108

12) Σου 'χει λάχει

Μπαγλαμίσ / Φωνή

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff is an instrumental introduction. The second staff begins the vocal melody with a repeat sign. The third staff contains the first line of lyrics: "αχ σου χει λά χει σου χει λά χει". The fourth staff continues the melody with lyrics: "αχ σου χει λά χει σου χει λά χει ε με να π φου αχ σου χει λά χει". The fifth staff continues with lyrics: "αχ σου χει λά χει σου χει λά χει σου χει λά χει σου χει λά χει". The sixth staff continues with lyrics: "αχ σου χει λά χει σου χει λά χει σου χει λά χει σου χει λά χει". The seventh staff concludes the piece with lyrics: "αχ σου χει λά χει σου χει λά χει σου χει λά χει σου χει λά χει".

2

19

ε σοο χει λά χει σοο χει λά χει — αλ — να σε πα — σετ — το στο μά — χι

21

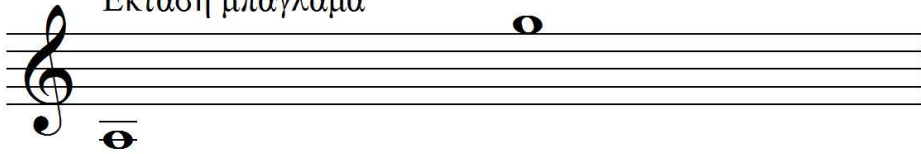
23

25

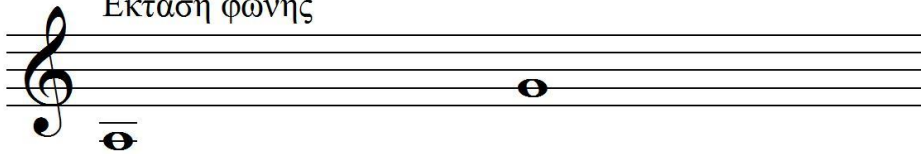
Ζιργκιουλελί Σουζινάκ



Έκταση μπαλαμά



Έκταση φωνής



ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ: Ρε Σι Σι

13) Γυφοπούλα στο χιμάμ

Μπαζιλιάς
/ Φωνή

The musical score is written in treble clef, 8/8 time, and B-flat major. It consists of seven staves of music. The first staff is labeled 'Μπαζιλιάς / Φωνή'. The second, third, fourth, and sixth staves are instrumental. The fifth and seventh staves contain lyrics. The lyrics are: 'Γυ φο πού λα στο χι μάμ κι εγώ πάλι ρό νοι μπρ τα μάμ', 'για να μακίς να κιά νεις μωά νω να μπρ πέ σο κι α πο τα νοι οι α ρέ α γιά λα', and 'ό των βό νεις το ποι μπέ ρι το λε λού δε στο σε τί'.

3

5

8

11

Γυ φο πού λα στο χι μάμ κι εγώ πάλι ρό νοι μπρ τα μάμ

15

για να μακίς να κιά νεις μωά νω να μπρ πέ σο κι α πο τα νοι οι α ρέ α γιά λα


18

21

ό των βό νεις το ποι μπέ ρι το λε λού δε στο σε τί

2

23



το τσι γά ρο εις το χέ ρι — και στα κέ ντρα περ πα τεις

Musical staff 23: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), 4/4 time signature. The staff contains two measures of music. The first measure has a long melisma line over the word 'ρι'. The second measure ends with a fermata over the final note.

25



Musical staff 25: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. The staff contains two measures of music.

27



Musical staff 27: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. The staff contains two measures of music.

29



να χα ρεις τις δυο κο τσι — δες το φου σιά νι το μα κρό

Musical staff 29: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. The staff contains two measures of music. The first measure has a long melisma line over the word 'τσι'. The second measure ends with a fermata over the final note.

31



τα ψη λό σου το τα κού — νι περ πα τει και τρέ μητι λι

Musical staff 31: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. The staff contains two measures of music. The first measure has a long melisma line over the word 'κού'. The second measure ends with a fermata over the final note.

33




Musical staff 33: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. The staff contains two measures of music.

36




Musical staff 36: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. The staff contains two measures of music, ending with a double bar line.

Ουσάκ




Musical notation for Ουσάκ, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of the following notes: Bb, Eb, Bb, Bb, G, Bb, Bb, Bb.

Έκταση μπαλαμά



Musical notation for Έκταση μπαλαμά, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of the following notes: Bb, Bb.

Έκταση φωνής



Musical notation for Έκταση φωνής, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of the following notes: Bb, Bb.

ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ: Ρε Σιb Σιb

ΓΥΦΤΟΠΟΥΛΑ ΣΤΟ ΧΑΜΑΜ

Γυφτοπούλα στο χαμάμ, κι εγώ πληρώνω μπιρ-ταμάμ⁷³
Για να μπεις να κάνεις μπάνιο, να μην πέσω κι αποθάνω
τσίμπι-ρίμπιγιάλα

Όταν βάζεις το τσεμπέρι, το λελούδι στο αυτί
το τσιγάρο εις στο χέρι, και στα κέντρα περπατείς
(γεια σου Μπάτη μου)
Να χαρείς τις δυο κοτσίδες, το φουστάνι το μακρύ
τ' αφηλό σου το τακούνι, περπατάς και τρέμει η γη... (οπα)

Γυφτοπούλα μου γλυκιά, μου 'χεις κλέψει την καρδιά
μ' έκανες να τρελαθώ, γιατί πόλυ σ' αγαπώ
(γεια σου μεμέτη μου με τον μπαγλαμά σου)

Να χαρείς την εμορφιά σου, την ποδιά σου τη χρυσή
αχ ξεσκάλτσωτη γυρίζεις, γυφτοπούλα μου εσύ

Δεν μπορώ να καταλάβω, Τούρκα είσαι για Ρωμιά
για Εγγλέζα, για Φραντσέζα, που'χεις τόση εμορφιά

Όταν βάνεις το παπάζι⁷⁴ με τη φούντα τη χρυσή
τρέμει ο ουρανός να πέσει, με τ' αστέρια του μαζί
(ε ρε Μπάτη σε κάνανε οι γυφτοπούλες χάλια αδερφέ μου)

⁷³Μπιρταμαμ: Λέξη τούρκικης προέλευσης που σημαίνει εντάξει ή όλα πληρωμένα μεταφορικά

⁷⁴Παπάζι: το μακρύ κορδόνι που βρίσκεται στο κόκκινο τσόχινο φέσι και καταλήγει σε μακριά μπλε μεταξωτή φούντα .Συνεκδοχικά σημαίνει το φέσι και ιδίως των γυναικών.

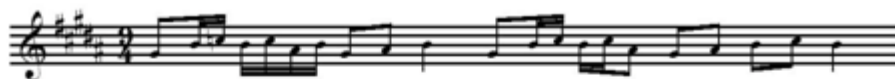
ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ:

Σε αυτό το τραγούδι παρατηρούμε ότι το μέτρο που κυριαρχεί είναι ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος και η ομοιοκαταληξία είναι ζευγαρωτή.

Το τραγούδι αυτό έχει χαρακτήρα ερωτικό. Ο συνθέτης εδώ περιγράφει με μεγάλη παραστατικότητα και εικονογραφημένο λόγο τα αισθήματα που προκαλεί η γυφτοπούλα.

14) Οι φυλακές του Ωρωπού

Μπαρλαμιάς
/ Φωνή

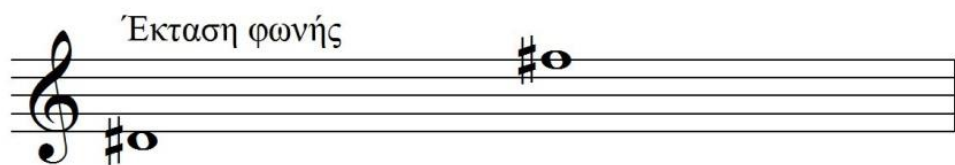
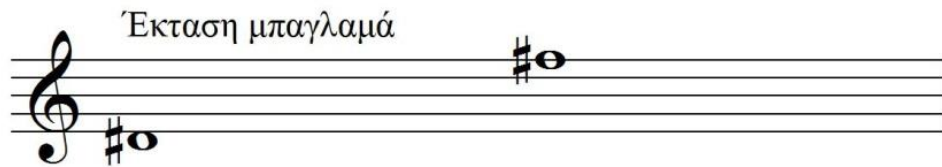
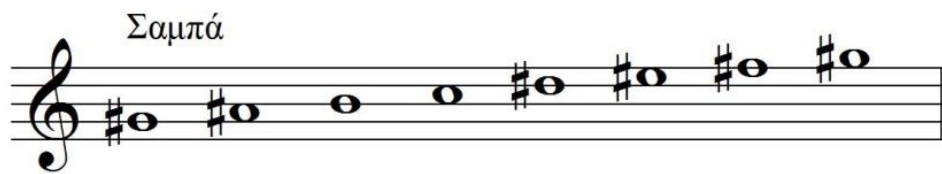


Στον Ω ρω πό_ καλ' _ την περ νά με σί_ να_ πιο_ κυ λά_ κι απ' την Α θή να



Τρί_ τη Πέ_ μπη_ μα_ κα_ ρό_ νια_ και_ ο_ μά_ γγας_ βά_ ζει_ χρό_ νια_





ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ: Ρε# Σολ# Σολ#

2.2 Συμπεράσματα

Από την παραπάνω μουσικολογική ανάλυση που έκανα προκύπτουν τα εξής συμπεράσματα όσο αναφορά το συνθετικό έργο του Γιώργου Μπάτη.

Όσον αφορά στο στιχουργικό επίπεδο, παρατηρούμε ότι η συγγραφή στίχων με τη μορφή διστίχων αποδεικνύει την βαθιά επιρροή του από τη προφορική παράδοση των φυλακών. Ο χωρισμός σε δίστιχα σε όλα τα κομμάτια που έγραψε ο ίδιος δείχνει ακριβώς τη προσπάθεια να μεταλαμπαδεύσει αυτή τη τεχνική στις επόμενες γενιές, μια προσπάθεια να κρατήσει αυτή την παράδοση που είχε το αστικό λαϊκό τραγούδι. Αν αναλογιστεί κανείς το γεγονός ότι αυτή η παράδοση, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα, μοναδικό μέσο διάδοσης είχε την προφορική παράδοση, αυτή η προσπάθεια καθίσταται ακόμα πιο αξιοπρόσεχτη. Ο λόγος φυσικά είναι ότι είναι η πρώτη απόπειρα ώστε αυτή η παράδοση να υπάρχει σε ηχογραφημένες πηγές. Ένα μέσο που αποδεικνύεται πολύτιμο εργαλείο μελέτης για τις επόμενες γενιές.

Όσον αφορά στο μοτιβικό επίπεδο, οι παρατηρήσεις που μπορούν να γίνουν σχετικά με το Μπάτη είναι οι εξής: η χρήση ταξιμιού, δηλαδή ενός μουσικού αυτοσχεδιασμού ενός οργάνου που κύριο σκοπό έχει να εισάγει τον ακροατή στη κύρια μελωδία του τραγουδιού, υπάρχει σε τέσσερα κομμάτια. Ακόμη σε κάποια μόνο από τα κομμάτια του συνθέτη παρατηρούμε ότι η εισαγωγή έχει μία αυτόνομη μορφή και συμπληρώνει το υπόλοιπο μέρος του τραγουδιού. Σε αυτό το σημείο μπορούμε να πούμε ότι το μελωδικό υλικό που χρησιμοποιείται από το συνθέτη στην εισαγωγή έχει άμεση σχέση με το υλικό που χρησιμοποιείται στο υπόλοιπο τραγούδι. Αρκετά από τα κομμάτια του ίδιου του συνθέτη παρουσιάζουν την εξής ιδιομορφία. Σαν εισαγωγή χρησιμοποιείται η κύρια μελωδία του τραγουδιού χωρίς φυσικά να μπαίνουν οι στίχοι αυτό συμβαίνει μετέπειτα. Υπάρχουν και περιπτώσεις βέβαια που αφού παιχτεί σαν εισαγωγή η κύρια μελωδία του τραγουδιού έρχεται και η κανονική εισαγωγή. Τελειώνοντας, αυτό το κομμάτι που αφορά τη σχέση με το μελωδικό υλικό που χρησιμοποιεί ο συνθέτης να αναφέρουμε ότι σε αρκετά κομμάτια παρατηρείται μετά την ολοκλήρωση του τραγουδιού σαν κλείσιμο να χρησιμοποιείται είτε η εισαγωγή είτε το φωνητικό μέρος που ακούστηκε πριν να παίζεται οργανικά. Δεν μπορούμε να ξέρουμε σίγουρα για ποιο λόγο έκανε αυτή την επιλογή ο συνθέτης. Σαν μία βάσιμη υπόθεση μπορούμε να πούμε ότι έχει να κάνει με τη συγκεκριμένη διάρκεια που απαιτούσαν οι συνθήκες της εποχής για να δισκογραφηθεί ένα τραγούδι και επιτελούσε ακριβώς αυτό το σκοπό να καλύψει δηλαδή τη συγκεκριμένη διάρκεια.

Όσον αφορά στο καθαρά μουσικό επίπεδο, μέσα από τη ανάλυση που έκανα προκύπτει το συμπέρασμα ότι η χρήση των ντουζενιών δηλαδή αυτών των ιδιαίτερων κουρδισμάτων αποτελεί το χαρακτηριστικό γνώρισμα του Γιώργου Μπάτη. Πριν προχωρήσω στην ανάδειξη των ντουζενιών ανά ομάδες τραγουδιών είναι σκόπιμο να γίνει η εξής παρατήρηση: όλα τα διαφορετικά κουρδίσματα που χρησιμοποίησε ο συνθέτης δίνουν ένα ιδιαίτερο ηχόχρωμα στο μπαγλαμά. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι δίνουν μία αίσθηση αυτονομίας του οργάνου καθώς ρυθμικό και σολιστικό κομμάτι συνδυάζονται υπέροχα. Στην πρώτη χορδή αντιστοιχεί το μελωδικό-σολιστικό μέρος των τραγουδιών και στις δύο επόμενες χορδές το ρυθμικό δημιουργώντας ένα είδος ισοκρατήματος.

Πιο συγκεκριμένα, σχετικά με τα κουρδίσματα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης:

ΠΙΝΑΚΑΣ 3

ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ
Σφουγγαράδες	PE ΛΑ PE
Βάρκα μου μπογιατισμένη	PE ΛΑ PE
Οι φωνογραφιτζήδες	PE ΛΑ PE

Σε αυτά τα τρία τραγούδια παρατηρείται ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί το πιο γνωστό κούρδισμα που υπάρχει στο μπουζούκι και έμελλε αργότερα να αποτελέσει το χαρακτηριστικότερο κούρδισμα των έγχορδων οργάνων.

ΠΙΝΑΚΑΣ 4

ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ
Γκαμηλιέριχο	PE ΣΙ ΣΙ
Ζεμπεκάνοσπανιόλο	PE ΣΙ ΣΙ
Ατσιγγάνα	PE ΣΙ ΣΙ
Θερμαστής	PE ΣΙ ΣΙ
Σου χει λάχει	PE ΣΙ ΣΙ
Μάγκες караβοτσακισμένοι	PE ΣΙ ΣΙ

Από τον παραπάνω πίνακα προκύπτει το συμπέρασμα ότι το συγκεκριμένο κούρδισμα είναι το βασικότερο στη δισκογραφία του συνθέτη. Είναι ένα κούρδισμα που δεν συναντάται ευρέως και ούτε έχει κάποια ιδιαίτερη ονομασία. Αν αναλογιστεί κανείς ότι το Πειραιώτικο είναι PE ΣΙ ΣΙ με τις δύο ΣΙ σε ύφεση θα μπορούσε να υπάρξει μία συνάφεια, χωρίς όμως να αποδεικνύεται. Όπως και να έχει, το συγκεκριμένο κούρδισμα δίνει ιδιαίτερο ηχόχρωμα στα συγκεκριμένα τραγούδια.

ΠΙΝΑΚΑΣ 5

ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ
Μπουφετζής	PE ΣΟΛ ΝΤΟ

Το συγκεκριμένο κούρδισμα υπάρχει μόνο σε αυτό το τραγούδι. Το κούρδισμα της τρίτης χορδής σε ΝΤΟ και της δεύτερης σε μία απόσταση πέμπτης σε ΣΟΛ δηλαδή έχει άμεση συσχέτιση με το γεγονός ότι η τονικότητα που είναι γραμμένο το τραγούδι είναι η ΝΤΟ.

ΠΙΝΑΚΑΣ 6

ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ
Το μπαρμπεράκι	PE ΣΟΛ ΣΟΛ
Οι φυλακές του Ωρωπού	PE ΣΟΛ ΣΟΛ

Είναι απαραίτητο να πω σχετικά με το τραγούδι «Οι φυλακές του Ωρωπού» που φαίνεται στον παραπάνω πίνακα, ότι στην ηχογράφιση είναι ένα ημιτόνιο πάνω. Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα, το γεγονός αυτό οφείλεται στο ότι το κούρδισμα πριν την ηχογράφιση είτε γινόταν με κάποιο διαπασών είτε εμπειρικά, οπότε τέτοιες μικρές αποκλίσεις είναι λογικό να συμβαίνουν.

ΠΙΝΑΚΑΣ 7

ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ
Γυφτοπούλα στο χαμάμ	PE ΛΑ# ΛΑ#

Το συγκεκριμένο κούρδισμα αποτελεί το γνωστό πειραιώτικο κούρδισμα και χρησιμοποιείται μία φορά στη δισκογραφία του Μπάτη από αυτά τα 14 τραγούδια που ανέλυσα.

ΠΙΝΑΚΑΣ 8

ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΚΟΥΡΔΙΣΜΑ
Ο φασουλάς	PE ΣΙ ΣΟΛ

Ακόμα μία εξαίρεση δηλαδή ένα κούρδισμα που χρησιμοποιείται για μία φορά σε τραγούδι του Μπάτη.

Συνοψίζοντας λοιπόν τα παραπάνω συμπεράσματα μπορούμε να καταλήξουμε ότι ο Γιώργος Μπάτης ήταν ένας από τους μεγαλύτερους χρήστες διαφορετικών κουρδισμάτων στο λαϊκό αστικό τραγούδι. Τόσο σε επίπεδο στίχου, με τη χρήση των χαρακτηριστικών διστίχων, όσο και σε επίπεδο μουσικής, με τα διαφορετικά ντουζένια που χρησιμοποίησε, μπορεί να ειπωθεί ότι έδωσε ένα διαφορετικό στίγμα στη δισκογραφική παρακαταθήκη. Ήταν ένας από τους λίγους που κατάφερε τελικά να μετατρέψει όλη αυτή την παράδοση του προηγούμενου αιώνα σε πηγή μέσω της δισκογραφίας. Σίγουρα νομίζω ότι ο χαρακτηρισμός ότι ήταν ένας προπολεμικός ρεμπέτης που αποτέλεσε τη γέφυρα ανάμεσα στο παλιό και στο καινούργιο κόσμο του αστικού λαϊκού τραγουδιού που αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, επιβεβαιώνεται.

2.3 Αντί-Επιλόγου

Με αφορμή την πραγματοποίηση της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας, τα θετικά στοιχεία που αποκόμισα ήταν αρκετά. Καταρχήν ανατρέχοντας σε ιστορικά και κοινωνικά πεδία διαπίστωνα πόσο σημαντική επιρροή ασκούν στις μουσικές αναζητήσεις και επιλογές. Οι κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές και ιστορικές συνθήκες διαμορφώνουν ένα πλαίσιο που η μουσική αναζήτηση ή θα το επικυρώσει ή θα προσπαθήσει να το καταρρίψει. Πάντως ανεξαρτήτως ποια επιλογή από τις δύο θα επικρατήσει αδιαμφισβήτητο γεγονός είναι ότι ασκεί πολύ σημαντική επιρροή. Έτσι μέσα σε αυτό το πεδίο μπορεί να ειπωθεί ότι σίγουρα οι παραπάνω συνθήκες διαμορφώνουν κατά ένα μέρος τη θεματολογία των τραγουδιών καθώς μέσα από τα θέματα των τραγουδιών που επιλέγουν οι συνθέτες αντικατοπτρίζει και τις κοινωνικές ανάγκες που υπάρχουν. Οι μουσικές επιλογές, οι καινοτομίες, οι τρόποι ενορχήστρωσης έχουν άμεση συνάρτηση με τη παραπάνω συνθήκη.

Πιο συγκεκριμένα, εξετάζοντας το συγκεκριμένο συνθέτη και το έργο του το ενδιαφέρον στοιχείο που ανακάλυψα ήταν πως τα βιογραφικά του στοιχεία είχαν άμεση συνάρτηση με τη μετέπειτα μουσική του πορεία. Για να γίνω πιο συγκεκριμένος, η βιοματική επαφή του με το χώρο της φυλακής (καθώς βρέθηκε εκεί για αρκετά χρόνια) ήταν η αφορμή για να έρθει σε επαφή με μία παράδοση που ήταν προφορική και επηρέασε κατά μεγάλο βαθμό το συνθετικό του έργο. Τα κουρδίσματα, ο στίχος και η θεματολογία των τραγουδιών δείχνει αφενός πόσο

σημαντική επιρροή ήταν η φυλακή, καθώς συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό για τις συγκεκριμένες επιλογές του συνθέτη και αφετέρου πόσο σημαντικό ήταν για τις επόμενες γενιές να μεταλαμπαδευτεί η συγκεκριμένη παράδοση.

Κλείνοντας αυτή την ενότητα, να αναφέρω πως με αφορμή αυτή την ενασχόληση του συνθέτη ήρθα σε επαφή με κουρδίσματα οργάνου που ξεφεύγουν από καθιερωμένα μοτίβα. Επίσης, ήρθα σε επαφή με τα μακάμια που είναι διαφορετικός τρόπος ανάλυσης της μουσικής, όσο και με την ανάλυση του στίχου παρατηρώντας την άμεση συνάρτηση που έχει ο στίχος με τη μελωδία και πίσω από την ανάλυση του κρύβεται ένα ολόκληρο σκεπτικό και μία συλλογιστική πορεία. Τελειώνοντας, να αναφέρω ότι ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία που αποκόμισα ήταν η ικανότητα να διαβάζεις διαφορετικές πηγές και να καταφέρεις να κάνεις μία σύνθεση πηγών χωρίς αυτό να μειώνει τη δική σου θέληση να αναδείξεις γεγονότα. Σίγουρα η συγκεκριμένη εργασία δεν αποτελεί το τέλος αλλά την αρχή μίας μεγαλύτερης έρευνας σε σχέση με το αστικό λαϊκό τραγούδι. Θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρον να γίνει μία συγκεντρωτική δουλειά όπου θα συγκρίνει συνθετικές επιλογές διαφορετικών συνθετών και διαφορετικών σχολών μέσα στο αστικό λαϊκό τραγούδι. Όπως και να έχει νομίζω ότι το συγκεκριμένο πεδίο προσφέρεται για ακόμη μεγαλύτερη μελέτη και έρευνα.

ΠΗΓΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Εικόνα 1. http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/1371.jpg.

Εικόνα 2. http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/618.jpg.

Εικόνα 3. http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/624.jpg.

Εικόνα 4.

<http://remvazo.wordpress.com/tag/%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82-%CE%BC%CF%80%CE%AC%CF%84%CE%B7%CF%82/>.

Εικόνα 5. www.koutouzis.gr.

Εικόνα 6. http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/1319.jpg.

Εικόνα 7. http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/631.jpg.

Εικόνα 8. http://www.rebetiko.gr/search_photos.php?action=page&page=3&person=4.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- 1.Βαμβακάρης Μάρκος, Αγγελική Βέλλιου Καίμ (επιμέλεια). 1978. *Αυτοβιογραφία*. Εκδόσεις Παπαζήση. Αθήνα.
- 2.Βολιώτης Καπετανάκης Ηλίας. 1989. *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*. Εκδόσεις Λιβάνη. Αθήνα.
- 3.Βούλγαρης Ευγένιος & Βανταράκης Βασίλης.2006.*Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα*. Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής Τ.Ε..Ι. Ηπείρου/Εκδόσεις Fagotto.
- 4.Γενίτσαρης Μιχάλης.1992.*Μάγκας από μικράκι*. Εκδόσεις Δωδώνη. Αθήνα.
- 5.Gauntlet Στάθης.2001.*Ρεμπέτικο τραγούδι Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Εκδόσεις του εικοστού πρώτου.Αθήνα.
- 6.Δαμιανάκος Στάθης.2001.*Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Εκδόσεις Πλέθρον. Αθήνα.
- 7.Δαμιανάκος Στάθης.1987.*Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός πολιτισμός*. Εκδόσεις Πλέθρον. Αθήνα.
- 8.Καστόρχης Ευθ. Δημήτριος. 1905. *Η ποινή της φυλακίσεως*.σελ.13.
- 9.Κοντογιαννίδης Τάσος.2006. *Μπαιρακτάρης-Πολιτικοί και Κουτσαβάκηδες*. Εκδόσεις Αγκυρα. Αθήνα. Εκδόσεις Πλέθρον. Αθήνα.
- 11.Κουνάδης Παναγιώτης.1996.*Ρεμπέτικο εις το Διηγεκές*. Περιοδικό Δίφωνο τεύχος Μαρτίου.σελ.31-32.
- 12.Κουνάδης Παναγιώτης.2010.*ΤΑ ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ Ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων* .Τόμοι : 1,2,4,7,8,9,10,11,14,17,19. Εκδόσεις τα νέα. Αθήνα.
- 13.Κωσταντινίδου Μαρία.1994.*Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Εκδόσεις Σέλας. Αθήνα.
14. Λιάβας Λάμπρος.2009.*Το ελληνικό τραγούδι*. Εκδόσεις Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος. Αθήνα.
15. Παπαδόπουλος Λευτέρης.2004.*Να συλληφθεί το ντουμάνι* .Εκδόσεις Καστανιώτη. Αθήνα.
16. Παπαϊωάννου Σπύρος.1983. *Ένα σχόλιο για το μπουφετζή του Μπάτη*. Περιοδικό Ντέφι τεύχος Απριλίου-Μαΐου
17. Περιοδικό Ίαμβος.2008.*Αφιέρωμα στο ρεμπέτικο*. Τεύχος 19 Μαΐου.σελ.14
18. Πετρόπουλος Ηλίας.1991. *Ρεμπετολογία*. Δεύτερη έκδοση. Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα

19. Πετρουνάκος Π. Ιωάννης.1900.*Φυλακαί και φυλακισμένοι*. Πύργος Ηλείας.
- 20.Σαβόπουλος Πάνος.2006.*Περί της λέξεως ρεμπέτικο το ανάγνωσμα και άλλα*. Εκδόσεις οδός Πανός. Αθήνα
- 21.Σταύρου Θρασύβουλος.1974. *Νεοελληνική Μετρική*. Δεύτερη έκδοση. Θεσσαλονίκη
- 22.Σχορέλης Τάσος.1977. *Ρεμπέτικη Ανθολογία*. Τόμος Α. Εκδόσεις Πλέθρον. Αθήνα.
- 23.Σχορέλης Τάσος.1992. *Ρεμπέτικη Ανθολογία*. Τόμος Β. Εκδόσεις Πλέθρον. Αθήνα.
- 24.Σχορέλης Τάσος. 1992.*Ρεμπέτικη Ανθολογία*. Τόμος Δ. Εκδόσεις Πλέθρον. Αθήνα.
- 25.Ταμπούρης Πέτρος.2008. *Το ρεμπέτικο τραγούδι 1932-1941*. Εκδόσεις FmRecords. Αθήνα.
- 26.Φαλταίτς Κώστας.1929.*Τα τραγούδια του μπαγλαμά*. Περιοδικό Μπουκέτο τεύχος 253 Εκδόσεις. Ερατώ σελ.152
- 27.Χολστ Γκέιλ.1991. *Δρόμος για το ρεμπέτικο*. Εκδόσεις ΝτένιζΧάρβευ. Λίμνη Ευβοίας.

ΠΗΓΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

1. <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=601214>(πρόσβαση στις 10 Οκτωβρίου 2014)
2. www.rempetikogeo69.blogspot.gr/2012/12/blog-post_6343(πρόσβαση 7 Οκτωβρίου 2014)
3. <https://remvazo.wordpress.com/tag/%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82-E%BC%CF%80%CE%AC%CF%84%CE%B7%CF%82> (πρόσβαση στις 15 Οκτωβρίου 2014)
4. <http://www.rebetiko.gr> (πρόσβαση στις 3 Δεκεμβρίου 2014).
5. <http://www.koutouzis.gr> (πρόσβαση στις 12 Δεκεμβρίου του 2014)
6. rembetikoidialogoigmail.blogspot.com (πρόσβαση στις 8 Μαρτίου 2014).
7. <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=84938> (πρόσβαση στις 2 Μαρτίου 2014)
8. http://www.klika.gr/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=220&Itemid=171(πρόσβαση 5 Φεβρουαρίου 2013)
9. <http://www.klika.gr/cms/index.php/ar8rografia/ar8ra/288-kourdismata-bouzouki.pdf> (πρόσβαση 5 Φεβρουαρίου 2013)
10. <https://www.youtube.com/watch?v=JYChZ2Jag98> (πρόσβαση στις 12 Νοεμβρίου 2014)
11. http://www.stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song_id=18587 (πρόσβαση στις 25 Νοεμβρίου 2014)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/262.jpg.



Εικόνα 9. Ο μόνος εναπομένον μπαγλαμάς του Μπάτη. Πρέπει να κατασκευάστηκε πριν το 1930 και ανήκει στη Γεννάδειο βιβλιοθήκη.

http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/495.jpg.



Εικόνα 10. Το σπίτι του Μπάτη στην οδό Αίμου 8, όπως ήταν το 1972 (φωτογραφία του Κώστα Βούλγαρη).

http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/551.jpg.



Εικόνα 11. Φωτογραφία του 1933. Η παρέα είναι φωτογραφισμένη μπροστά από το μαγαζί του Μπάτη στο Καραισκάκη. Όλα τα όργανα ήταν του Μπάτη.

http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/600.jpg.



Εικόνα 12. Ο Μπάτης σε κάποιο από τα καφενεία που είχε ανοίξει στο Καραισκάκη. Αριστερά του ο Θάνος ο Νταβατζής, δεξιά ο Βασίλης Τσιτσάνης και από πίσω ο περίφημος τεκετζής Σάλονας (1933).

http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/611.jpg.



Εικόνα 13. Ο Μπάτης παρλάρει, υποδύμενος τον πλανόδιο θαυματοποιό, μπροστά στο καφεενδάκι του, στο Καραϊσκάκη, το 1934.

http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/617.jpg.



Εικόνα 14. Ο Μπάτης με το Στράτο, δύο μάγκες και δύο φαντάρους λιποτάκτες, μπροστά στο καφεενδάκι του «GEORGEΒΑΤΕ» στο Καραϊσκάκη 1934.

http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/619.jpg.



Εικόνα 15.Ενυπόγραφη απόδειξη ενοικίου του Μπάτη(20-9-1965).

http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/627.jpg.



Εικόνα 16.Τα στιβάλια του Μπάτη(σλλογή του Ηλία Πετρόπουλου).

http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/633.jpg.



Εικόνα 17. Ο Μπάτης (μπαγλαμάς), ο Νίκος Καρυδάκις (μπουζούκι), ένας μικρασιάτης με ούτι και κάποιοι φίλοι (Πειραιάς 1938).

http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/634.jpg.



Εικόνα 18. Μια κλασική φωτογραφία με το Μπάτη, τον Αρτρέμη και το Στράτο (Πειραιάς 1933).

http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/641.jpg.



Εικόνα 19. Ένα φυλακίσιο κάδρο με μια χειροποίητη επιγραφή από το καφεενεδάκι του Μπάτη.

http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/683.jpg.



Εικόνα 20. Το επαγγελματικό βιβλιάρειο του Μπάτη εκδόθηκε στις 4-10-1957.

http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/632.jpg.



Εικόνα 21. Ο Μπάτης στα γεράματα του, παίζοντας μαγλαμά, σε κάποιο εξοχικό στο Πειραιά.

http://www.rebetiko.gr/photos/images_new/630.jpg.



Εικόνα 22. Ο Στράτος Παγιουμτζής στο μνημόσυνο του Μπάτη το 1967.