



## Ρεμπέτικο τραγούδι

### Summary :

Εξέταση του ρεμπέτικου τραγουδιού ως μουσικού και κοινωνικού φαινομένου.

### Date

20ός αιώνας

### Geographical Location

Ελλάδα

## 1. Ο όρος

Ο όρος «ρεμπέτικο», που δηλώνει σήμερα ένα σημαντικό μέρος της ελληνικής παραγωγής λαϊκών τραγουδιών του 20ού αιώνα, παραμένει προβληματικός. Η χρήση του δεν έπαψε να προβληματίζει και εξακολουθεί να προκαλεί σκληρές διαμάχες. Ακόμη και η ετυμολογία του έδωσε αφορμή σε αμέτρητες υποθέσεις: παραγωγή από το αρχαίο ρήμα «ρέμβομαι» (= περιπλανώμαι) μέσω του μεσαιωνικού «ρέμπομαι»<sup>1</sup>, τουρκική προέλευση από τη λέξη «tebet» (= εκτός νόμου)<sup>2</sup>, ιταλική από τη λέξη «rebelo» (= άτακτος)<sup>3</sup>, αραβική από τα «rubaiyat» (= τετράστιχα)<sup>4</sup>, σλάβικη από τη λέξη «rebenok» (= παλικάρι)<sup>5</sup> και, πιο πρόσφατα, σύνθετη προέλευση της λέξης «από τη μουσική νότα ρε και το αγγλικό ρήμα beat time...»<sup>6</sup> Καμία από τις υποθέσεις αυτές δεν έχει επιβεβαιωθεί. Εξάλλου, ο όρος δεν ανταποκρίνεται σε καμία συγκεκριμένη ποιητική, μουσική ή χορογραφική μορφή. Φέρεται όμως αρχικά να συνδέεται με το λεγόμενο «υπόκοσμο»: σ' ένα διήγημα του Μ.Δ. Χαμουδόπουλου, που εκτυπώθηκε στη [Σμύρνη](#) το 1871, αναφέρεται η λέξη «Ρεμπέτα» ως «το σύνολον των νυκτοκλεπτών».<sup>7</sup>

Με βάση τις πληροφορίες που διαθέτουμε μέχρι στιγμής, ο όρος «ρεμπέτικο» πρωτοεμφανίζεται το 1906, στην ετικέτα του δίσκου «Τικ τακ». Οι στίχοι αυτού του τραγουδιού δεν παρουσιάζουν καμία αναφορά στον «υπόκοσμο». Θυμίζουν κάποια τραγούδια τα οποία ο Σωκράτης Προκοπίου αναφέρει ως «ρεμπέτικα» στο έργο που αφιέρωσε στην παλιά Σμύρνη.<sup>8</sup> Η πρώτη έκδοση του έργου αυτού όμως χρονολογείται από το 1945. Καμία άλλη πηγή και προπαντός κανένας μουσικός δεν αναφέρει το «ρεμπέτικο» πριν από το 1906. Ο ίδιος ο τραγουδιστής Στέλιος Περπινιάδης ομολογεί ότι συνάντησε για πρώτη φορά τη λέξη το 1918, όταν διάβασε ένα άρθρο του μουσικολόγου Φαλτάιτς. Επομένως, καθόλου δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο οι δισκογραφικές εταιρίες να έχουν επιβάλει τον όρο «εκ των άνω». Είναι γεγονός ότι η ανάπτυξη της δισκογραφικής βιομηχανίας σηματοδεύει οριστικά την εξέλιξη ολόκληρης της παγκόσμιας μουσικής του 20ού αιώνα, συμπεριλαμβανομένης και της ελληνικής. Η διχοτομία ανάμεσα στην πιο πιθανή προέλευση του όρου «ρεμπέτικο» και τη χρήση του καθιστούν σχεδόν αδύνατη κάθε προσπάθεια ορισμού ενός «ρεμπέτικου είδους». Παρ' όλα αυτά, ο όρος είναι πια αναπόφευκτος. Ας εξετάσουμε τις πολλαπλές μουσικές και ποιητικές μορφές που έχουν συνδεθεί μ' αυτόν, από τις αρχές του 20ού αιώνα έως τις μέρες μας.

## 2. Το πλαίσιο

### 2.1. Το ιστορικό πλαίσιο

Το «ρεμπέτικο» εγγράφεται σ' ένα πλαίσιο ριζικών και ραγδαίων πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών μεταβολών. Κοινό σημείο των πληθυσμών στους οποίους αναφέρεται είναι η μετοικεσία είτε πρόκειται για τους Έλληνες –και όχι μόνο– μετανάστες της Αμερικής είτε για τους [πρόσφυγες της Μικράς Ασίας](#) είτε για τους εσωτερικούς μετανάστες που εγκαταλείπουν την ελλαδική ύπαιθρο, για να εγκατασταθούν στα αστικά κέντρα. Εάν το «ρεμπέτικο» κατάφερε να αποκτήσει τόσο μεγάλη απήχηση, το χρωστάει προφανώς στο ρόλο που έπαιξε ως εργαλείο προσαρμογής των προαναφερόμενων πληθυσμών στα δεδομένα της καινούργιας τους ζωής. Στην περίπτωση των προσφύγων του 1922 π.χ., το «ρεμπέτικο» επιτρέπει, με βάση τα καλούπια που κληρονόμησαν οι Μικρασιάτες από τον τόπο καταγωγής τους, την οριοθέτηση ενός



## Ρεμπέτικο τραγούδι

καινούργιου «εδάφους» και την επινόηση νέων σημείων αναφοράς. Επίσης, φέρεται να βοηθάει στο να ξεπεραστούν οι [συγκρούσεις ανάμεσα στους Μικρασιάτες και τους Ελλαδίτες](#).

### 2.2. Ο χώρος

Παρά τη σημαντική διάδοση των τραγουδιών μέσω των δίσκων, οι κοινοί χώροι παραμένουν εκείνοι όπου εκτελούνται τα περισσότερα «ρεμπέτικα». Στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, λίγα σπίτια έχουν το δικό τους γραμμόφωνο. Οι «πλάκες» ακούγονται, συνήθως, στα καφενεία και στις ταβέρνες. Εξάλλου, το πάλκο επωφελείται από τη διαφήμιση του δίσκου. Βεβαίως, η ατμόσφαιρα μιας παράγκας της οδού Αναπαύσεως στον Πειραιά ή ενός καφενείου μεταναστών εργατών σε μια επαρχία των Η.Π.Α., διαφέρει αρκετά από εκείνη του αθηναϊκού κέντρου του Μουρούζη στη λεωφόρο Αλεξάνδρας ή του Marika's στην 34η οδό της Νέας Υόρκης. Σε όλα τα νυκτερινά κέντρα όμως τα βίαια επεισόδια δε λείπουν και έχουν μερικές φορές τραγικό αποτέλεσμα.

### 2.3. Συνθέτες και ερμηνευτές

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι επώνυμοι συνθέτες «ρεμπέτικων» τραγουδιών που γεννήθηκαν πριν από το 1890 είναι όλοι Μικρασιάτες. Πρόκειται για τους Δημήτρη Μπαρούση (1860-1944), Σταύρο Παντελίδη (1870-1955), Κώστα Σκαρβέλη (1880-1942), Παναγιώτη Τούντα (1885-1942), Κώστα Καρίπη (1885-1952), Ευάγγελο Σοφρωνίου (1885-1942) και Γιάννη Δραγάτη (1886-1958).

Οι πρώτοι Ελλαδίτες εμφανίζονται παρά μόνο στη δεύτερη «γενιά», με τους Γιώργο Μπάτη, (1890-1967), Ιάκωβο Μοντανάρη (1893-1965), Κώστα Τζόβενο (1899-1985), Δημήτρη Γκόγκο (1902-1985), Κώστα Ρούκουνα (1904-1984), Μάρκο Βαμβακάρη (1905-1972) και Στέλιο Κηρομούτη (1908-1979). Και εδώ όμως οι Μικρασιάτες υπερτερούν αναμφισβήτητα. Σημειώνουμε τα ονόματα των Γρηγόρη Ασίκη (1890-1967), Αντώνη Διαμαντίδη (1892-1945), Γιάννη Εϊτζιρίδη (1893-1942), Μανώλη Χρυσάφκη (1895-1972), Ζαχαρία Κασιμάτη (1896-1965), Βαγγέλη Παπάζογλου (1897-1943), Σπύρου Περιστέρη (1900-1966), Δημήτρη Ατραϊδή (1900-1970), Απόστολου Χατζηχρήστου (1901-1959) και Κοσμά Κοσμαδόπουλου (1903-1973).

Η υπεροχή αυτή οφείλεται, προφανώς, στο μεγάλο βαθμό επαγγελματισμού των Μικρασιατών μουσικών. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι το πρώτο σωματείο Ελλήνων μουσικών, «Η αλληλοβοήθεια», ιδρύεται από Μικρασιάτες. Την ίδια εποχή, ο Κώστας Τζόβενο και ο Ιάκωβος Μοντανάρης είναι από τους λίγους «μορφωμένους» Αθηναίους μουσικούς που ασχολούνται με το «ρεμπέτικο». Ενδεικτικά, συνεργάζονται αμέσως με τους Μικρασιάτες συναδέλφους τους, ενώ αγνοούν το Γιώργο Μπάτη, τον οποίο θεωρούν κατώτερο. Αναφερόμενος στο Γιώργο Μπάτη, ο Κώστας Τζόβενο υπογραμμίζει τις «ταξικές» διαφορές που υπήρχαν ανάμεσα στους μουσικούς, σε μια συνέντευξη που παραχώρησε στον Παναγιώτη Κουνάδη: «Άμα ήτανε κανένας παρακατιανός, δεν τον συναναστρεφόμεθα. Γιατί δεν ερχότανε κι αυτός κοντά μας».<sup>9</sup>

Το σκηνικό αλλάζει το 1933-1934, με την καθιέρωση των «παρακατιανών». Οι πρώτες ηχογραφήσεις της Τετράδος του Πειραιώς<sup>10</sup> δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ως επαναστατικές από μουσικής άποψης. Απλώς, αναγνωρίζεται και μεταδίδεται στο ευρύ κοινό μια αποκρυμμένη και περιθωριοποιημένη παράδοση. Οι νεότεροι Μικρασιάτες, ο Γιώργος Ροβερτάκης (1911-1978), ο Ανέστης Δελιάς (1912-1944) και ο Γιάννης Παπαϊωάννου (1913-1972), καθώς και κάποιοι παλαιότεροι προσαρμόζονται, έστω και επιφανειακά, στο «πειραιώτικο ύφος» και συνεργάζονται στενά με τους «ντόπιους». Οι άλλοι παραμερίζουν μπροστά στους Ελλαδίτες της τρίτης «γενιάς»: τους Γιάννη Σταμούλη (1912), Οδυσσέα Μοσχονά (1912-1995), Γιώργο Μουφλουζέλη (1912-1991), Γεράσιμο Κλουβάτο (1914-1979), Δημήτρη Φράτη (1914-1978), Πάνο Πετσά (1915-1980), Γιάννη Κυριαζή (1915-1982), Στέλιο Χρυσίνη (1916-1970), Μιχάλη Γενίτσαρη (1917-2005), Βασιλή Τσιτσάνη (1917-1984), Μαρίνο Γαβριήλ (1919), Μπάμπη Μπακάλη (1920-2007), Μανώλη Χιώτη (1920-1970), Κώστα Καπλάνη (1921-1997), Σταύρο Τζουανάκο (1921-1974), Θόδωρο Δερβενιώτη (1922-2004), Απόστολο Καλδάρη (1922-1990), Σπύρο Καλφόπουλο (1923-2006), Φώτη Χαλουλάκο (1922), Δημήτρη Σκαρπέλη (1924) και Γιώργο Μητσάκη (1924-1993).

Στη δεκαετία του '50, ο «βεντετισμός» γνωρίζει μια εκρηκτική ανάπτυξη προς όφελος των τραγουδιστών, όπως μας



## Ρεμπέτικο τραγούδι

πληροφορεί ο συνθέτης Θόδωρος Δερβενιώτης μιλώντας για τις τεράστιες διαφορές στα μεροκάματα των μουσικών.<sup>11</sup> Το φαινόμενο όμως δεν είναι καινούργιο. Από τις δεκαετίες του '20 και του '30 ήδη, το «ρεμπέτικο» γνωρίζει μεγάλα αστέρια: στις Η.Π.Α., την κα Κούλα, τη Μαρία Παπαγκίκα και το Γιώργο Κατσαρό, στην Ελλάδα τη Ρίτα Αμπατζή, τη Ρόζα Εσκενάζι, τη Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου, τον Αντώνη Διαμαντίδη, το Γιώργο Κάβουρα, τον Κώστα Νούρο, το Στράτο Παγιουμτζή, το Στέλιο Περπινιάδη, τον Κώστα Ρούκουνα και άλλους... Τις δεκαετίες του '40 και του '50, εμφανίζονται, μεταξύ άλλων, τα ονόματα της Ιωάννας Γεωργακοπούλου, της Σωτηρίας Μπέλλου, της Μαρίκας Νίνου, της Στέλλας Χασκίλ, της Άννας Χρυσάφη, του Πάνου Γαβαλά, του Στέλιου Καζαντζίδη, του Γρηγόρη Μπιθικώτση και του Πρόδρομου Τσαουσάκη.

### 3. Το μουσικό υλικό

Στις αρχές του 20ού αιώνα, η ελλαδική μουσική πραγματικότητα, όσο και η μικρασιατική, είναι πολύ πιο περίπλοκη απ' ό,τι φαίνεται. Από μια μεριά, το αθηναϊκό κοινό, όπως και το σμυρναϊκό, έχει ήδη εξοικειωθεί με τη δυτικοευρωπαϊκή μουσική, μέσω της όπερας και της επτανησιακής καντάδας. Από την άλλη, έχει δεχτεί και τη μουσική των αστικών κέντρων της Μικράς Ασίας, μέσω του καφέ-αμάν. Σε μια ερώτηση του Παναγιώτη Κουνάδη, η οποία αφορά στο ρεπερτόριο που παίζανε οι αθηναϊκές κομπανίες στα χρόνια 1912-1917, ο Κώστας Τζόβενος απαντά: «Αμανέδες, επί το πλείστον».<sup>12</sup> Ελλείψει ηχητικών πηγών ή μουσικών καταγραφών, μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε σχετικά με το μουσικό χαρακτήρα των τραγουδιών των κουτσαβάκηδων και των φυλακισμένων, που αναφέρουν ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης και ο Ανδρέας Καρκαβίτσας στα γραπτά τους. Πάντως, οι ηχογραφήσεις του Γιαννάκη Ιωαννίδη και του Γιώργου Μπάτη αντλούν, κατά πάσα πιθανότητα, από τα τραγούδια αυτά.

#### 3.1. Τα όργανα

Εάν, απ' όλα τα όργανα που συνοδεύουν τα «ρεμπέτικα» τραγούδια, το μπουζούκι θεωρείται σήμερα ως το πιο αντιπροσωπευτικό, εμφανίζεται μόνο σποραδικά στη δισκογραφία, μέχρι το 1934. Οι πρώτοι εμπορικοί δίσκοι με συνοδεία μπουζουκιού που μας είναι γνωστοί, χαράσσονται στις Η.Π.Α. το 1928. Πρόκειται για ερμηνείες ανώνυμων τραγουδιών από το Γιαννάκη Ιωαννίδη και το Μανώλη Καραπιπέρη. Το μπουζούκι, όπως και ο μπαγλαμάς, ανήκει στην οικογένεια των ταμπουράδων με μακρύ χέρι. Τρίχορδο στην αρχική του μορφή, αποκτά μια τέταρτη χορδή με το Μανώλη Χιώτη. Και όμως, τα όργανα που κυριαρχούν μέχρι το 1934 είναι εκείνα της σμυρναϊκής κομπανίας, αν και εμφανίζονται παράλληλα και άλλα πιο σπάνια όργανα, όπως το πιάνο, το μπάτζο και το ακορντεόν. Οι ηχογραφήσεις της Αμερικής παρουσιάζουν μια ιδιαιτερότητα: τη συνοδεία του φωνητικού μέρους από ένα και μόνο όργανο, την κιθάρα, που παίζει ο ίδιος ο τραγουδιστής. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκουν οι δίσκοι του Γιώργου Κατσαρού και του Αβυσσινού Κωστή.

Από τα τέλη της δεκαετίας του '40, ο αριθμός των μουσικών οργάνων αυξάνεται όλο και περισσότερο, ώσπου να συγκροτούν μια πραγματική ορχήστρα. Η ενίσχυση του ήχου γενικεύεται με την παρουσία μικροφώνων και ηλεκτρικών οργάνων. Τέλος, επισημαίνεται και η χρήση αντικειμένων όπως το κομπολόι και τα μικρά ποτηράκια ως μουσικά όργανα.

#### 3.2. Οι ρυθμοί

Η φύση και η συχνότητα των ρυθμών αλλάζουν ανά περίοδο. Οι πιο διαδεδομένοι, ο ζεϊμπέκικος (ασύμμετρος σε 9/4) και ο χασάπικος (δίσσημος σε 2/4), μονοπωλούν το ρυθμικό «τοπίο» από το 1933 έως το 1940. Πριν και μετά από την περίοδο αυτή, ο συρτός (δίσσημος σε 2/4) και το τσιφτετέλι (δίσσημος σε 4/4) κατέχουν και αυτά μια σημαντική θέση. Πιο σπάνια σημειώνονται ο καρσιλαμάς (ασύμμετρος σε 9/8) και ο συρτός καλαματιανός (ασύμμετρος σε 7/8). Στα τέλη της δεκαετίας του '40, πολλοί ρυθμοί λατινοαμερικανικής προέλευσης, όπως η ρούμπα, τομπολέρο ή το μάμπο, κάνουν την εμφάνισή τους στον κόσμο του «ρεμπέτικου». Το γεγονός αυτό μας παραπέμπει σε μια παλιά συνήθεια των Σμυρνίων να ενσωματώνουν ρυθμικές φόρμες του συρμού κάθε προέλευσης, στο αρχικό τους ρεπερτόριο.

#### 3.3. Η μελωδική δομή

Το μελωδικό υλικό που χρησιμοποιείται στα έργα των Μικρασιατών δημιουργών, καθώς και σ' εκείνα του Δ. Σέμση, του Κ.



## Ρεμπέτικο τραγούδι

Τζόβενου και του Ι. Μοντανάρη, είναι ακριβώς το ίδιο μ' εκείνο που χρησιμοποιείται στα [συμυρναίικα τραγούδια](#). Στα τραγούδια της λεγόμενης «πειραιωτικής σχολής», η μελωδική δομή χαρακτηρίζεται από περιορισμένη έκταση και επαναλήψεις, συμπεριλαμβανομένης της εναλλασσόμενης επανάληψης δύο συνημμένων φθόγγων, γνωστής ως «διπλοπενιά». Εν τούτοις, τα τραγούδια του Μ. Βαμβακάρη, π.χ., παρουσιάζουν μια μεγαλύτερη έκταση και ανάπτυξη της μελωδικής γραμμής, σε σχέση μ' εκείνα του Γ. Μπάτη. Το θέμα της υιοθέτησης του συγκερασμένου συστήματος, η οποία, συνήθως, αποδίδεται στη χρήση οργάνων με μόνιμα τάστα, είναι περισσότερο αισθητικής φύσεως. Τόσο το μπουζούκι, όσο και η κιθάρα, είναι ικανά να παράγουν μη συγκερασμένους ήχους. Ούτως ή άλλως, οι μελωδικές κινήσεις βασίζονται ακόμη στο τροπικό σύστημα, παρά τις παρεμβάσεις της μεταξικής λογοκρισίας και την επικράτηση των συγκερασμένων διαστημάτων. Παρομοίως, παρά την εισαγωγή μιας σχετικής αρμονίας, ο χαρακτήρας της μουσικής των «ρεμπέτικων» τραγουδιών παραμένει ουσιαστικά μονοφωνικός. Βεβαίως, οι νεότεροι έχουν κάπως χάσει το ορατό νήμα της παράδοσης. Αρκετοί αγνοούν την ορολογία των «δρόμων»<sup>13</sup> που χρησιμοποιούσαν οι προκάτοχοί τους. Το αυτί τους, όμως, τους οδηγεί ενστικτωδώς στις ρίζες. Έτσι εξηγούνται οι εκφράσεις του τύπου «Ντο ματζόρε α λα Τούρκα».<sup>14</sup> Εξάλλου, μετά από το 1945, σημειώνεται μια επιστροφή στα μελίσματα, σε μια ευρύτερη έκταση και σε μια μεγαλύτερη ανάπτυξη της μελωδίας.

### 4. Τα ποιητικά κείμενα

Όσον αφορά στη μορφολογία, ο δεκαπεντασύλλαβος και ο οκτασύλλαβος κατέχουν μια προνομιακή θέση, κυρίως στα έργα των δημιουργών που γεννήθηκαν πριν από το 1910. Στα έργα των νεότερων στιχουργών, προηγούνται οι ετερόμετροι στίχοι.

#### 4.1. Περί έρωτος

Οι ερωτικές σχέσεις αποτελούν, αναμφισβήτητα, το κυρίαρχο θέμα των «ρεμπέτικων» τραγουδιών. Ο τρόπος, όμως, με τον οποίο παρουσιάζονται μετατρέπεται ανάλογα με τα ιστορικά, κοινωνικά και οικονομικά δεδομένα της κάθε περιόδου. Έτσι, στα έργα των Μικρασιατών δημιουργών, τα ερωτικά θέματα εμπλέκονται με άλλα θέματα που αφορούν ιδιαίτερα στους πρόσφυγες: την αναζήτηση διατροφής και στέγασης, την προσαρμογή στην καινούργια πατρίδα και τη νοσταλγία της Μικράς Ασίας:

Είμαι ντερβίσης μεζεκλής, απ' την Αθήνα σεβνταλής. Είμ' Αθηναίος και γλεντζές, που μ' αγαπούν πάρα πολλές. Σπάω σεβντά με τις Συμυρνιές, τις Μορτακιώτισσες που λες, Και με τις Τσαρμαδιώτισσες, και με τις Φασουλιώτισσες.<sup>15</sup>

Η νοσταλγία αυτή θα μεταβιβαστεί αργότερα στους υπόλοιπους Έλληνες, με τη μορφή τραγουδιών που αναδημιουργούν μια ονειρική Ανατολή, όπου το χρυσάφι, τα παλάτια και τα «φιδίσια κορμιά» περισσεύουν. Από το 1933 και μετά, η εξιδανίκευση του γυναικείου προσώπου, αισθητή στα έργα των Μικρασιατών, υποχωρεί βαθμιαία, μπροστά σε μια σκληρή και περιφρονητική αντιμετώπιση της γυναίκας. Γενικώς, τα οικονομικά θέματα βαραίνουν τις σχέσεις, που τείνουν όλο και περισσότερο προς το συσχετισμό δυνάμεων.

#### 4.2. Επικίνδυνες ουσίες – επικίνδυνη ζωή

Τα τραγούδια που αναφέρουν τα οιοπνευματώδη και τα ναρκωτικά ανήκουν σε δύο κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία, περιγράφεται κυρίως η απόλαυση που προκαλούν. Στη δεύτερη, η χρήση τους δικαιολογείται από τα «βάσανα» της ζωής:

Χαρμάνης όταν κάθομαι - δεν σκέφτομαι την πείνα σαν μαστουρώνω ρε παιδιά - δικιά μου είν' η Αθήνα.<sup>16</sup>

Ο τρόπος με τον οποίο πραγματεύονται οι Μικρασιάτες τη θεματολογία του «περιθωρίου» φανερώνει μια πολιτική συνείδηση που εξηγεί την εχθρότητα του καθεστώτος του Ι. Μεταξά απέναντί τους:

Δεν μας φοβίζει ο θάνατος, μόν' μας τρομάζει η πείνα γι' αυτό τσιμπούμε λάχανα, και την περνούμε φίνα.<sup>17</sup>

#### 4.3. Η κοινωνική άνοδος



## Ρεμπέτικο τραγούδι

Πράγματι, τα περισσότερα μετέπειτα «ρεμπέτικα» διαμαρτυρίας απλώς αντιστρέφουν τους ρόλους, χωρίς να θέσουν σε αμφισβήτηση την ίδια τη φύση του πολιτικού συστήματος:

Ρεμπέτικη κυβέρνηση θα φτιάξω στην Ελλάδα και μες στα υπουργεία μου ρεμπέτες θα 'χω αράδα... Γάλλοι, Εγγλέζοι, Γερμανοί και σεις Αμερικάνοι, αφήστε την Ελλάδα μας τον πόνο της να γειάνει. Θα διώξω και τις βάσεις τους, θα φύγω κι απ' το Ν.Α.Τ.Ο. για να 'μαστε από πάνω εμείς και αυτοί να 'ν' από κάτω.<sup>18</sup>

Η κοινωνική αναγνώριση διεκδικείται μέσα από έναν αυτοεπαινετικό λόγο:

Στην πιάτσα που μεγάλωσα, όλοι μ' έχουν θαυμάσει, γιατί είμαι μάγκας και έξυπνος και σ' όλα μου εντάξει.<sup>19</sup>

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η διαδικασία ιδιοποίησης της αρχαίας μυθολογίας, του έπους και της νεότερης μυθολογίας που παράγεται από τον κινηματογράφο:

Η Γκρέτα Γκάρμπο, μάγκα μου, θ' ανάβει το τσιμπούκι κι ο Ζαν Κεπούρα στη γωνιά θα παίζει το μπουζούκι. Κι ο Τζίμη Λόντος για νταής θα κάθεται στις τσίλιες κι η Λίλιαν η Χάρβεϋ θα διώχνει τις μπασκίνες.<sup>20</sup>

### 4.4. Ο μεγάλος ο καημός

Μέχρι το 1936, η έκφραση του πόνου συγκεντρώνεται κυρίως στους αμανέδες. Μετά την εξαφάνισή τους, το θέμα του καημού μεταβιβάζεται στα «ρεμπέτικα»:

Εσύ είς' αιτία που πονώ, καταραμένη μοίρα, γι' αυτό το πήρα απόφαση, τα μάτια μου να κλείσω...<sup>21</sup>

Τα τραγούδια που περιγράφουν τις δοκιμασίες της ξενιτιάς αυξάνονται σημαντικά στη δεκαετία του '50:

Κάποια μάνα αναστενάζει, μέρα νύχτα ανησυχεί, το παιδί της περιμένει, που έχει χρόνια να το δει...<sup>22</sup>

Η αύξηση αυτή φέρεται να οφείλεται στο μεγάλο κύμα μετανάστευσης που σημειώνεται τότε στην Ελλάδα. Τέλος, τα επιφωνήματα και οι χαιρετισμοί που ανταλλάσσουν οι ερμηνευτές με το κοινό ή μεταξύ τους αποτελούν συχνά ένα χιουμοριστικό σχόλιο του ποιητικού κειμένου του τραγουδιού.

1. Γεωργιάδης, Ν., *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη* (Αθήνα 1996), σελ. 10.

2. Παπαδημητρίου, Β., «Το ρεμπέτικο τραγούδι και οι σημερινοί θιασώτες του», *Ελεύθερα γράμματα* 1-2 (1949).

3. Ανδριώτης, Ν.Π., *Ετυμολογικό λεξικό της κοινής νεοελληνικής* (Θεσσαλονίκη 1983), σελ. 307.

4. Ζάχος, Ε., *Λεξικό της πιάτσας* (Αθήνα 1981), σελ. 426.

5. Βουρνάς, Τ., «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι», *Επιθεώρηση τέχνης* (Απρ. 1961).

6. Μανιάτης, Δ.Δ., *Οι φωνογραφητζήδες* (Αθήνα 2001), σελ. 46.

7. *Οι Μυστηριώδεις Νυκτοκλέπται. Διήγημα Πρωτότυπον*, σελ. 11. Η πληροφορία αυτή μας δόθηκε από τον καθηγητή Η. Tonnet, διευθυντή του τμήματος νεοελληνικών σπουδών στο Ινστιτούτο Ανατολικών Γλωσσών και Πολιτισμών του Παρισιού.



## Ρεμπέτικο τραγούδι

8. Προκοπίου, Σ., *Σεργιάνι στην παλιά Σμύρνη* (Αθήνα 1949), σελ. 97.
9. Κουνάδης, Π., *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* (Αθήνα 2000), σελ. 154-155.
10. Αποτελείται από δύο Ελλαδίτες, το Γ. Μπάτη και το Μ. Βαμβακάρη, και δύο Μικρασιάτες, το Σ. Παγιουμτζή και τον Α. Δελιά. Ο πρώτος παίζει μπαγλαμά, ο δεύτερος μπουζούκι, ο τρίτος τζουρά και ο τέταρτος κιθάρα. Όλοι τραγουδούν.
11. Σχορέλης, Τ., *Ρεμπέτικη ανθολογία Α'* (Αθήνα 1977), σελ. 319.
12. Κουνάδης, Π., *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* (Αθήνα 2000), σελ.152.
13. Μουσικοί τρόποι.
14. Παρτιτούρα του τραγουδιού του Α. Καλδάρα «Το μπερτάκι», Σχορέλης, Τ., *Ρεμπέτικη ανθολογία Α'* (Αθήνα 1977), σελ. 118.
15. Δραγάτσης, Γ., «Αθηναίος σεβνταλής», μουσικός ψηφιακός δίσκος *Συνθέτες του ρεμπέτικου 10*.
16. Ειτζιρίδης, Γ., «Ο πρεζάκιας», Σχορέλη, Τ., *Ρεμπέτικη ανθολογία Β'* (Αθήνα 1978), σελ. 52.
17. Παπάζογλου, Β., «Οι λαχανάδες», Σχορέλη, Τ., *Ρεμπέτικη ανθολογία Γ'* (Αθήνα 1978), σελ. 68.
18. Γαβριήλ, Μ., «Ν.Α.Τ.Ο.», Σχορέλης, Τ., *Ρεμπέτικη ανθολογία Α'* (Αθήνα 198 ), σελ. 257.
19. Βαμβακάρης, Μ., «Χρόνια μες στην Τρούμπα», Σχορέλης, Τ., *Ρεμπέτικη ανθολογία Α'*, (Αθήνα 1977), σελ. 245.
20. Βαμβακάρης, Μ., «Πρέπει να χτίσω ένα τζαμί ή Αν μ' αξιώσει ο Θεός», Σχορέλης, Τ., *Ρεμπέτικη ανθολογία Α'* (Αθήνα 1977), σελ. 232.
21. Καλφόπουλος, Σ., «Η τώρα ή ποτέ», Σχορέλης, Τ., *Ρεμπέτικη ανθολογία Β'* (Αθήνα 1978), σελ. 131.
22. Μπακάλης, Μ. – Τσιτσάνης, Β., «Κάποια μάνα αναστενάζει», Σχορέλης, Τ., *Ρεμπέτικη ανθολογία Β'* (Αθήνα 1978), σελ. 338.

---

### Bibliography :

	<b>Μανιάτης Δ.</b> , <i>Οι φωνογραφετζήδες Πρακτικών μουσικών εγκώμιων</i> , Αθήνα 2001
	<b>Πετρόπουλος Η.</b> , <i>Ρεμπέτικα τραγούδια</i> , 2, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1979
	<b>Γεωργιάδης Ν.</b> , <i>Ρεμπέτικο και πολιτική</i> , Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1993
	<b>Ανωγειανάκης Φ.</b> , <i>Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα</i> , Αθήνα 1976
	<b>Βολιότης - Καπετανάκης Η.</b> , <i>Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι</i> , Αθήνα 1991
	<b>Βολιότης - Καπετανάκης Η.</b> , <i>Ελλήνων μούσα λαϊκή</i> , Αθήνα 1997
	<b>Βολιότης - Καπετανάκης Η.</b> , <i>Αδέσποτες μελωδίες</i> , Αθήνα 1999
	<b>Δαμιανάκος Σ.</b> , <i>Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου</i> , Αθήνα 1976



## Ρεμπέτικο τραγούδι

	<b>Ν. Κοταρίδης</b> , <i>Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι</i> , Αθήνα 1996
	<b>Κουτσοθανάσης Β.</b> , <i>Τα ρεμπέτικα τραγούδια σε νότες και στίχους</i> , Αθήνα 1988
	<b>Κωνσταντινίδου Μ.</b> , <i>Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου</i> , Αθήνα 1987
	<b>Λιάτσος Δ.</b> , <i>Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι</i> , Αθήνα 1982
	<b>Σχορέλης Τ., Οικονομίδης Μ.</b> , <i>Ένας ρεμπέτης: Γιώργος Ροβερτάκης</i> , Αθήνα 1973
	<b>Σχορέλης Τ.</b> , <i>Ρεμπέτικη ανθολογία</i> , Αθήνα 1977-78
	<b>Χατζηδουλής Κ.</b> , <i>Ρεμπέτικη ιστορία</i> , Αθήνα 1980
	<b>Χριστιανόπουλος Ντ.</b> , <i>Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού</i> , Θεσσαλονίκη 1961
	<b>K., Butterworth., S. Schneider</b> , <i>Rebetika, Songs from the old Greek Underworld</i> , Αθήνα 1975
	<b>Dietrich E.</b> , <i>Das Rebetiko. Eine Studie zur städtischen Musik Griechenlands</i> , Αμβούργο 1987
	<b>Gauntlett S.</b> , <i>Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση</i> , Αθήνα 2001
	<b>Holst G.</b> , <i>Δρόμος για το ρεμπέτικο</i> , Αθήνα 1995
	<b>Ανωγειανάκης Φ.</b> , "Για το ρεμπέτικο τραγούδι", <i>Επιθεώρηση Τέχνης</i> , 79, 1961, 184-200
	<b>Δραγούμης Μ.</b> , "Το ρεμπέτικο σήμερα: μια επανεκτίμηση", <i>Διαβάζω</i> , 362, 1996, 116-118
	<b>Καλυβιώτης Α.</b> , "Αστέρες του κινηματογράφου στα ρεμπέτικα τραγούδια", <i>Συλλογές</i> , 195, 2000, 1029-1036
	<b>Κοκόλης Ξ.</b> , "Η Θεσσαλονίκη στο ρεμπέτικο", <i>Η Θεσσαλονίκη μετά το 1912</i> , Θεσσαλονίκη 1986, 427-447
	<b>Revault d'Allonnes O.</b> , "L'art contre la société. Une culture dominée : le rébetiko", <i>La création artistique et les promesses de la liberté</i> , Παρίσι 1973, 143-178
	<b>Smith O.</b> , "Research on rebetika: some methodological problems and issues", <i>Journal of Modern Hellenism</i> , 6, 1986, 177-190
	<b>Παπαδημητρίου Β.</b> , "Το ρεμπέτικο και οι σημερινοί θιασώτες του", <i>Ελεύθερα Γράμματα</i> , 1-2, Φεβρουάριος 1949, 48-52

### Webliography :

	Ρεμπέτικο
<a href="http://www.rebetiko.gr/">http://www.rebetiko.gr/</a>	

### Sources

Βαμβακάκης, Μ., «Αυτοβιογραφία» (Αθήνα 1973).



## Ρεμπέτικο τραγούδι

Γενίτσαρης, Μ., «Μάγκας από μικράκι» (Αθήνα 1992).

Εσκενάζη, Ρ., «Αυτά που θυμάμαι» (Αθήνα 1982).

Μουφλουζέλης, Γ., «Όταν η λήγουσα είναι μακρά» (Αθήνα 1979).

Παπάζογλου, Α.&Γ., «Τα χαϊρία μας εδώ» (Αθήνα 1986).

Παπαϊωάννου, Γ., «Ντόμπρα και σταράτα» (Αθήνα 1982).