



Ο Αττικής στό πάνω του.

## ΕΚΑΤΟ ΧΡΟΝΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Μέ τη δημιουργία τών πρώτων άστικών κέντρων, τόν περασμένο αιώνα, έμφανιζεται και τό άστικό λαϊκό τραγούδι, πού τό ξέρουμε, στις μέρες μας, με τήν νομοσαία «ρεμπέτικο». Υπάρχει τό λαϊκό τραγούδι τού 'Ελλαδού χώρου, τών λιμανιών, Θεσσαλονίκης, Πειραιά, Σύρου κ.α. καθώς και τό λαϊκό τραγούδι της Μ. Ασίας, με τά σαντούρια και τά βιολάτα τά σαντουρόβιολα πού, μετά τή Μικρασιατική καταστροφή τού '22, πάνει ρίζα στήν Έλλαδα. Τόν περασμένο πάντα αιώνα οι Βαυαροί φέραν μαζί τους κάποιους ακοπούς, κάποιες λαϊκές μελωδίες πού άφουν μάρτυρας έλληνικούς στίχους, ένωναματώθηκαν στήν έλληνική μουσική έτσι ώστε σήμερα θεωρούνται έλληνικοι σκοποί, ίδιας είναι ο γαστούριώτικος τής Κέρκυρας. Από τήν άλλη πλευρά τό «μπελκάντο» έπιπρέπεις πάρα πολύ τήν έλληνική μουσική, γεννώντας τήν καντάδα, πρώτα στή 'Εππανησα και μετά στήν Αθήνα.

### Γιώργος Παπαστέφανος

Μουσικολόγος

Τόν περασμένο λοιπόν αιώνα, πού δέν ύπήρχαν έπινυμοι συνθέτες καντάδας, οι μουσικές ήταν λαϊκές ή πολλές συνχρά ξενόφερτες με έλληνικό στίχο. 'Όταν λέμε ζένες έννοούμε άκομα και δριές άπο όπερες. 'Η καντάδα «παρ» τήν καρδιά μου, πάρτηνες βασίζεται σε δριές όπερες. Σιγά-σιγά, οι πρώτοι συνθέτες πού γράφουσεν έντεχνη μουσική συνέβησαν και καντάδες ή απλά τραγούδια (ό Ρόδιος, ο Λαδράγκας, ο Λαμπτελέ) τά οποία είναι και τά πρώτα δείγματα έντεχνου έλληνικού νεότερου τραγουδιού. Επίσης οι έννοιοι θίασοι που χρονούνται στήν Αθήνα φέρουν άλλες μουσικές πού, μάλις γεννιέται ή έπιθεώρηση τό 1894, με τό «Λίγο

άπ' δύλα», βρίσκουν πιά θέση έκει, αποχτώντας και αύτά έλληνικούς στίχους. Πολύ γνωστό παράδειγμα είναι ή «Άλα ματάίτες» πού έχει μείνει με τό γνωστό στίχο «Στό Ζάπτειο μά μέρα περιπατούσα» κ.λ.π.

Έπισης οι ζένες όπερετες τού Λέχαρην, τού Κάλμαν, τού Στράους παιζόνταν στήν Ελλάδα και δανείζουν τή μουσική τους στήν έλληνική λωρί. Μετά άπο τήν καντάδα έμφανιζεται στής άρχες πια τοις αιώνα μας — άνθισε κυρίως στή σρόνια τού '10 μέτροχρι και τό '35-'40 — ή έλληνική όπερετα, όπου έπρωστοι του μουσικού είδους είναι ο Νίκος Χατζηπαπαστόλου και ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης (έποχη 1914 και μετά).Οι

δύο αυτοί συνθέτες θά πρέπει νά θεωρηθούν ώς οι πρώτοι έπιώνυμοι συνθέτες άποκλειστικά τού τραγουδιού μά και οι προηγούμενοι είχαν ασχοληθεί και με άλλα είδη μουσικής.

Σημαντικός σταθμός για τό νεοελληνικό τραγούδι είναι ή έμφαση τού 'Αττική (1926-27) γιατί ο Αττική, πού είχε ζήσει στό Παρίσι, μετέφερε έδω τό τραγούδι μέ αρχή, μέση και τέλος, τό τραγούδι που έχει μιά ιστορία νά διηγηθεί χωρίς αύτό νά σημαίνει πώς ή έπιθεώρηση δέν έξακολουθούσε νά άνθει καί νά αποτελεί θεατικό χώρο από όπου έκινουσαν τά τραγούδια. Παράλληλα δώμα με τά ξένα τραγούδια, πού ένωναματώθηκαν στή έλληνική μουσική δράσιον και οι πρώτοι 'Ελληνες συνθέτες νά γράφουν έπιτυχίες για τήν έπιθεώρηση, ίδιας ή Γρηγόρης Κωνσταντινίδης, ή Ερμής Πάγκης, ή Ζάχος Θάνας.

'Από τό 1914 πού ο Βακουλίερο, ένας 'Εβραιορύουμανς χορευτής χορεύει για πρώτη φορά τό ταγκό «έλα τσόκλο», ή χορός αύτος και τό βαλό που είχε γίνει γνωστό από τήν όπερα, δεσπόζουν στό χώρο του έλαφρού έλληνικού άστικού τραγουδιού, μέχρι και τό 1960. 'Ένα τραγούδι δέν μπορούνται νά γίνει έπιτυχία έκεινα τά χρόνια, άν δέν ήταν γραμμένο «σε ρυθμό βάθλος ή ταγκό» ήπιας είπει ο Κώστας Γιαννίδης άναφερόμενος στή μουσική πού έγραφε για τό θέατρο. Οι ίδιοι θεατρώνες ζητούσαν βάλς και ταγκό.

Παρ' όλα αύτά, ύπαρχουν και τά τραγούδια με τό λαϊκό χρώμα, πού ήταν, κυρίως, τραγούδια δεμένα με κάποια έπιθεωρησιακά νούμερα. Γιατί, σε μιά έποχη πού δέν υπήρχε ραδιόφωνο και πού ή δισκογραφία ήταν άκομα στή σπάρασσα (μεχρι τό 1930 δέν υπήρχε έργοστάσιο δίσκων στήν Έλλαδα άλλα έρχονταν από έδω συνεργεία πού έκαναν τή ηχογραφήσεις και μετά ή έπειργασία τού υλικού γινόταν στή Γερμανία, στήν Αγγλία ή άλλοι), ο κυριότερος τρόπος για νά γεννηθούν οι έπιτυχίες ταν ήταν τό μουσικό θέατρο, ή όπερέτα πού άναφεραμε, άπο τήν μά μεριά, ή έπιθεώρηση από τήν άλλη. Και άπο τήν έποχη πού ή 'Αττική φτιάχνει τή «μάντρα» του υπάρχει και αύτός ή μικρός χώρος άπο όπου, έπιστης, ξεκινάνε τά τραγούδια - έπιτυχίες ένδος συγκεκριμένου συνθέτη, τραγουδισμένα από τόν ίδιο ή συγκεκριμένους τραγουδιστές, μαθητές του.

Λιγό μετά τόν 'Αττική δηλαδή τό '27 και '28 έρχεται ο Χρήστος Χαϊρόπουλος, ένας άλλος συνθέτης πού γρά-

φει κι αύτός, δημοκρατία και ίδια στάθμη της πολιτιστικής και γενικής πολιτικής της χώρας. Την ίδια περίοδο έποχη (τό 1930), έμφανιζονται στόν ίδιο χώρο ότι Μιχάλης Συμιούλης, ο λιστός Ριταΐαρχος και άμεσως μετά στά πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '30 ο Κώστας Γιαννίδης — ή Γιάννης Κωναντανίδης — το πραγματικό του όνομα με το οποίο έκανε καριέρα σαν συνθέτης σοθαρής μουσικής — οι δύο τελευταίοι έκαναν σπουδές στη Γερμανία. Πρώτη μεγάλη έπιπτυχία του Ο Γιαννίδης υπήρξε «το ταγκό θά ξανθάβει».

Στό μεταξύ τό λαϊκό τραγούδι, πού είχε γεννηθεί στά λιμάνια του Ελλαδικού χώρου και άνθουσε και στή Μ. 'Ασια (οι Σμυρνείκες κομπανίες πρόσκεπτονταν μάλιστα κάθε τόσο την Έλλαδα φέροντας δχι μονάχα τούς σκοπούς τους, άλλα και τό πάλι, τη σκηνή που σήμερανταν οι όρχηστρες και οι τραγουδιστές) και συνυπάρχει μέ τό έλαφρό τραγούδι, άπο το 1922 δώμας γνωρίζει με μεγαλύτερη διάδοση γιατί διος ο πληθυσμός πού μεταφεύεται στην Έλλαδα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, φέρνει μαζί και τη μουσική του. Έται τό μικρασιατικό τραγούδι δεκινά στην Έλλαδα μαζί καρέπει που κρατεί τις δύο έπομένες δεκαετίες. Στά πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '30 δώμας στόν Πειραιά, στήν ταβέρνα του Σαραντόπουλου, μιά άμβατά άπο τέσσερις ρεμπέτες παρουσιάζει έναν έντελος διαφορετικό ήχο λαϊκού τραγουδιού βαρύ και περιθωριακό. Είναι ό Μάρκος Βαμβακάρης, ο Στράτος Παγιουμπτής, ο 'Άνεστος Δελλιάς και ο Μπάτης. 'Η Ακαουτούτη τετράδα λανσάρει τό ρεμπέτικο ήχο της Πειραιώτικης σχολής, ή όποιος καθώς έξελιστεται και άπο άλλους νεοτέρωνς συνθέτες: Παπαώαννου, Τσιτανάνη, θά έκπτωσει λίγο-λίγο τη Σμυρνείκη μουσική, πού άλλως θά ύποστεται και βαρύ πλήγμα στήν κατοχή. Χάνοντας τούς περισσότερους άπο τούς βασικούς της έκπρωπους, κυρίως συνθέτες και μουσικούς. Τό ρεμπέτικο τραγούδι της Πειραιώτικης σχολής χρακτηρίζει ή διαφορετική του σύνθεση στήν όρχηστρα. Τώρα τό σαντούρι, τό ούτι, τό βιολί, άντικαθίστανται άπο τό μπουζούκι και τόν μπαγλαμά. Στά χρόνια της δικτατορίας του Μεταξού τό Πειραιώτικο ρεμπέτικο τραγούδι θά γνωρίσει κάποιους διωγμούς (κυρίως τά τραγούδια πού μιλούν γιά χασίς, γιά τεκέδες, γιά φυλακές περνάνε άπο τή

λογοκρισία και άποκλείονται άπο τό ρεπερτόριο). Έκτος δώμας άπο τή λογοκρισία τού στίχου ύπαρχει και άυτή τής μελωδίας. Δηλαδή, άπογορεύονται οι άνατολικοί σκοποί. Και άυτό φαίνεται πώς κάνει τούς συνθέτες σάν τόν Τσιτανάνη και τόν Παπιώναντον νά καταφύγουν σέ δυτικότερους τρόπους γραφής, πράγμα πού έκανε τό Βαμβακάρη νά τους άποκλειει «μινοφάρδες».

Και ένων τό Σμυρνέικο ύποχωρει σέ δρελος τού ρεμπέτικου, με τόν Τσιτανάνη κυρίως, τό τελευταίο άρχιτελενά γίνεται λαϊκό, δηλαδή τραγούδι πού άγγιζει και άλλα κοινωνικά στρώματα πέρα άπο τόν περιορισμόν, περιθωριακό κύκλο τών ρεμπέτηδων.

Τό έλαφρό τραγούδι έξακολουθει νά έχει τό χαρακτηριστικά τής κάθε έποχης (δηλαδή πάντα θάλας και ταυκό) κατά διασπόματα έμφανιζονται και κάποιες σποραδικές χορευτικές μόδες ένων οι ένεσης έπιπτυχίες μεταγωγιτζούνται γιά νά είναι ποι κοντά στό έλληνικο κοινό. Έται φτώνουμε στήν έποχη τού δισκού, πού δειλαδειλά έχει άρχισει νά έξαπλωνεται-έχει προσθέτει τώρα και στή κινηματογράφος κυρίως ο ένεσης ο διοπούς λανσάρει τίς έπιπτυχίες, έπιπτυχίες πού μεταφράζονται και γίνονται έπιπτυχίες και στήν έλληνική άγορα.

Μέχρι τό 1930 περίοδοι οι τραγούδιστρες και οι τραγουδιστές τού έλαφρού τραγουδιού, πού είναι κυρίως τραγουδιστές τής όπερας και τής έπιεώρησης, τραγουδούν με ένα ύφος «όπερετικό» σέ στύλο σποράνο οι γυναίκες, σε στύλο τενόρου οι άντρες. Έκει γύρω στό '30 μά κάπως μέτρια τραγουδιστρια, φέρνει άπο τό Παρίσιο τούς χαμηλούς τόνους. Λέγεται Κίτα Κορίνα. Είναι μιά Ροδίτισσα στήν όποια άποδειται και η σύνθεση τού τραγουδιού «Σταλήρη καρδάι γιατί νά σ' αγάπησω» (άλλα μάλλον δεν είναι δικό της, είναι τό Θόδωρου Παπαδόπουλου, τού έλληνα βασιλιού τού ταγκό). Αύτή λοιπόν άρχισε νά τραγουδεί με φωνή πού γνωρίνει άπο τό στήθος, δηλαδή με φωνή μέ χαμηλούς τόνους, μέ βάθος τά γαλλικά πρότυπα. Έται άνοιγει ο δρόμος γιά τίς τραγουδιστριες τής δεκαετίας τού '30, δώμας είναι ή Βέμπο, ή Κάκια Μένδρη, ή Δανάη, ή Κούκλα Νικολαΐδου, ή Αγγέλα Λυκαρδοπούλου, ή Σύλλα Καραγιώργη, τραγουδιστριες δηλαδή μέ βαθειές γεμάτες φωνές. Άπο άνδρικές φωνές έχουμε τό Νίκο Γούνωρη, τό Φώτη Πολυμέρη (στό Σεκίνιμά τους) τόν Κώστα Μανιατάκη, τό τρίο Βάμβαρη».

Στά χρόνια τής κατοχής μιά γενιά συνθέτων πού έκινησε πρίν άπο τό πόλεμο νά γράφει μουσική, έχει πιά στραφει πρός τή άμερικανίκες μελωδίες, πρός τήν καινούργια μαγική λέξη «τζάζ». Ή Κώστας Καπνίσης, ή Γιάννης Σπάρτακος, ή Νίκι Γιάκωβλεφ, ή Ήρακλής Θεοφανίδης γράφουν σ' άυτό τό κλίμα πού μαζί με τίς μεταγωγιτζούνται ένεσης έπιπτυχίες τής δεκαετίας τού '40 πού έμφανιζονται άμεσως μόλις τελειώσιει ο πόλεμος μέσω τόπου κινηματογραφικές ταινίες και άπο τούς δισκούς πού ξανά έμφανιζονται στήν έλληνική άγορά, θά δύσουν τό μέφος, τόν τόπο τής αισθητικής έλαφροδής μουσικής αύτής τής δεκαετίας πού διαφέρει πάρα πολύ και στήν ένορχη στρωση και στό στίχο άπο τά τραγούδια τού '30.

Οι φωνές τής δεκαετίας τού '40 είναι πιό κοντά στά άμερικανίκα πρότυπα. Πρόκειται γιά τή Μαρία Λό, τή Στέλλα Γρέκα, λίγο άργετέρα στά χρόνια τού '50 τή Νινή Ζαχά, τόν Γιάννη Μαρούδα και μιά καινούργια άντρικη φωνή τού μοντέρνου τραγουδιού - τού 1950 - δ Τζίμου Μακούλης.

Παράλληλα, τό ρεμπέτικο λαϊκό τραγούδι έξακολουθει νά ζει σε δικούς τού κλειστούς χώρους, σ' άυτούς τούς χώρους πού τόσο ώραια έχει πειργάψει ο Χατζόπακης, κυρίως γιά τά χρόνια τής κατοχής. Όταν τό 1948 ο Χατζόπακης δινει τήν περιέρημη έκεινή διάλεκτη γιά τό ρεμπέτικο τραγουδιού και τό γυαλένιο ήχο τού μπουζουκιού, ή άστική Αθήνη έφαντειται και άρχισε νά άνακαλυπτει άλλο και πιό πολύ άυτόν τό μωσικό κόσμο. Ή έπιθυμιά τών λαϊκών νά θυγούν άπο τό δικό τους χώρα συναντάει τήν έπιθυμιά τών άστων τής έποχης νά τούς συναντήσουν. Κι έτοι έκει γύρω στό '48 με 50 άπο τή πιά μεριά στό χώρο τής έλαφροδής μουσικής γεννιούνται τά άρχοντος ρεμπέτικα και άπο τήν άλλη, στό χώρο τής λαϊκής μουσικής άρχιζουν οι μοντέρνοι ρυθμοί μέ μπαίνουν στά λαϊκά τραγούδια μέσα άπο τής συνθέσεις τού Μανώλη Χώτη. Άρχιζουν και οι τραγουδιστριες νά στώκνονται στήν πίστα γιά νά χορέψουν τραγουδώντας. Άρχιζουν τά φώτα νά προσελκύουν τούς πελάτες και τά λαϊκά κέντρα νά είναι κέντρα μέ άτραξιόν. Γενικά τό πρόσωπο τού λαϊκού τραγουδιού όλοντας άλλαξε πλησιάζοντας στό τέλος μιάς έποχης πού οι ρεμπετολόγοι τοποθετούνται στό 1955. Τό έλαφρό τραγούδι, κυρίως μέσα άπο τούς έπιθεωρησιακούς τύπους πού έξακολουθούν νά χρειάζονται

τέτοιου είδους τραγούδια, υιοθετεί μιά «μαγκιά» σκόπιμα ύπερθρολική μέσα στά άρχοντορεμπέτικα τραγούδια απής της δεκαετίας. Ο Μιχάλης Σουγιούλη, ο Γιώργος Μουζάκης, ο Ιωσήφ Ριτσιάρδος γράφουν κυρίως τά θαυματικά τραγούδια αύτοι του είδους. Ένω τα παγκό και τό βάθος έξακολουθούν νά ύπαρχουν, και οι καινούργιοι ρυθμοί (καινούργιοι για την Ελλάδα) το σουμίκη, ή ρούμπα, τό μπολέρο παίζονται και αύτοι, άπο την δλλη μεριά άνθει νέα είδους που ίνομαζεται «δημοτικοφάνες» και έχει τις ρίζες του στην προπολεμική έποχη.

Στά χρόνια του '30, όταν τά μενιδάτικα νούμερα ήταν τής μόδας στό έλληνικό θέατρο, στο Θέρφραστος Σακελλαρίδης σκέψθηκε νά άντικαταστήσει τή ρομαντίζα πού έλεγε ό τραγουδιστής ή ή τραγουδίστρια τής έπιθεώρησης πριν από τό μεγάλο φινάλε με ένα τραγούδι δημοτικού θέματος και ίμφους. «Έτσι το 1937 νομίζω έγραψε το «Μάρω-Μάρω μιά φορά είν' τά νιάτα» (σε στίχους του 'Αλέκου Σακελλαρίου) που μαζί μέ ένα άλλο τραγούδι πού είχε γράψει ο Κώστας Γιαννίδης στό ρυθμό καλαματιανού, τό «Κι' δύο μού λές πώς πιά δέ μ' ἄγαπας» δημιουργήσαν μά δόλκηρη γενιά άπο τέτοια δημοτικοφανή τραγουδιά από «Χαραγές», «Χρυσαγές», «Κρυστάλλω», «Αστέρω» κ.λ.π. Αύτό τό δημοτικοφάνες είδους με κύριο έκπρωστο πιά τόν «Ακη Συμριά», τόν πατέρα τής Σμαράγδας, ξαναμεναντίστηκε στά χρόνια του '50, και έβασε στό άποκορύφωμα του στή δεκαετία του '57, '58 με τήν Μαριάννα Χατζοπούλου, πού άνακρυπτήκε τότε ή δημοφιλέστερη Ελληνική τραγουδίστρια μαζί με τό Νίκο Γούναρη. Ό Νίκος Γούναρης έπιστης ήταν υπεύθυνος γιά μά τέτοιοι σειρά καλαματιανών και άλλων δημοτικών ρυθμών, συρτών, μπάλων, — που έβεια μόνο στό ρυθμό και στά θέματα είχαν σχέση με τό πραγματικό δημοτικό τραγούδι (γι' αύτο και λέγονται δημοτικοφανή) πού στην πραγματικότητα ήταν έντεραφαν τά αύθεντικά δείγματα παραδοσιακής μουσικής.

Στά χρόνια τής δεκαετίας του '50 ή έπιθεώρηση έξακολουθεί νά λανσάρει τής μεγάλες έπιτυχεις, ή Βέμπο διανύει τής τελευταίες της μεγάλες ώρες και ή καινούργια μεγάλη κυρία τής έπιθεώρησης έναν ή Μιτελίνα, ή δύοια λανσάρει και τό κλασικού πάλα «Μονοπάτι» του Γιώργου Μουζάκη. Είναι ή έποχη του πλούτου: πλούσια ντεκόρ τής έπιθεώρησης και τρομε-

ρά ταλέντα πού είναι και ή τελευταία γενιά τών μεγάλων κωμικών τού μουσικού θεάτρου πού άδηγοντο τό έλαφρο τραγούδι ώς τά τέλη του πριν άπο τήν «έπανθσταση» τού Χατζίδακι τό 1958-1960.

Ο Μάνος Χατζίδακις είναι γνωστός, στό χώρο τού έλληνικον τραγουδιού ήδη άπο τά χρόνια τής κατοχής. Τό 1944 είχε γράψει τή μουσική γιά τόν «Τελευταίο άσπροκόρδα» τού 'Αλέξη Σολωμού. Τρία χρόνια άργοτερα, τό '47 ή '48 κάνει τήν περίφημη μουσική γιά τό Ματωμένο γάμο, μετά γιά τό Λεωφόριο ή πόδος, και γιά τούς «Αδούλωτους σκλάβους», όπου ύπαρχε και ένα παράδεινο ταγκό τραγουδισμένο άπο τήν «Ιάνναν Άλβα. Ή παρουσία του Χατζίδακι άγγιζε μιά μερίδα ένημερωμένου κοινού. Σ' αύτον τόν άνθρωπο τό έλληνικό τραγούδι θά χρωστάει άπο τό '60 και μετά τόσα σημαντικά πράγματα.

Στά μέσα τής δεκαετίας του '60 παραπρούμε μιά άνθιση Χατζίδακικών τραγουδίων (έμπορικα έννοων) με τό «Γαρύφαλο στ' αυτή» και τά τραγούδια τής «Στέλλας», άλλα ή κόσμος έρει τό τραγούδια χωρίς νά γνωρίζει τόν Χατζίδακι.

Η πραγματική στιγμή γιά τήν άλλαγή στό νεοελληνικό τραγούδι έγινε άπο τήν άλλη μούσικη που έπεισε και άπο τήν άλλη ο πόρος έχει πέσει και άπο τήν άλλη ο μπουάτ που θά είναι πά ή κατεξοχήν χώρος δημοτικού τραγουδιού τής δεκαετίας του '60 θά μπορέσει νά άκουσεται με μιά φτηνή πορτοκαλάδα ή έναν καφέ και πού, άπο τό 1964, 1965 και μετά, ή θα συνδεθεί κυρίως με τό «νεό κύμα». Στούς χώρους άπους ή Γιώργος Μουτσίος τραγουδούσε Χατζίδακι, ή Ντόρα Γιαννακοπούλου Θεοδωράκη και άπαγγέλλονταν και ποιμάτα.

Κάτω άπο αυτή τήν κοινή διάθεση γιά κάτι καλύτερο συναντώνταν φοιτήτες, ήθωποι, ζωγράφοι, δικηγόροι, γιατροί, ένωνταν τήν εύαισθθησία τους γράφοντας στίχους, γράφοντας μουσικές ή προτείνοντας έμμηνεις. «Ολα αύτά είναι γνωστά.

Τό κλίμα τών μπουάτ θά άλλαξε άμως άποτομά με τή δικτατορία του 1967, όταν οι χώροι άποτα θά θεωρηθούν «ύποπτοι» και «φθωροποιοί» γιά τή νεολαία. Τελευταία άναλημπές οι πρώτες έμφανίσεις τής 'Αρλέτας.

Γύρω στό 1970, ένα νέο είδος «χώρου» πού άπαιτονταν οι καινούργιες άναγκες τής περιόδου έμφανιζεται. Σέ κάποιες περιπτώσεις αύτες οι μπουάτ λειτούργησαν σάν κρυφά σχολεία, περίπτωση Μαρκόπουλου, περίπτωση Καλογιάννη, άκομα και στής περιπτώσεις τής Μοσχολιού ή τού Πουλόπουλου, όπου τά τραγούδια έπαιρναν άλλες σημασίες. Καινούργια πρόσωπα σάν τόν Σταύρο Κουγιουμτζή, τόν Νταλάρα και τήν

παί στής έταιρειες. Ή Κολούμπια άναλαμβάνει νά πλασάρει τόν Θεοδωράκη, τήν καινούργια φωνή τού Μπιθικώτα. Είναι ή στημπ πού η ποίηση γίνεται πρώτο ήλικο γιά τά τραγούδια, ο Θεοδωράκης δίνει συναυλίες σε πλατείες και σε σχολεία και δημιουργείται πιά τό κλίμα που θά θοηθεί στήν άναδειξη νέων προσώπων. Τόν Ξαράκο και τό Μαρκόπουλο, τό Λοιζό και τό Λεοντίη, πού ηδη τό 1962, '63 κάνουν τήν πρώτη τους παρουσία. «Ολα αύτά ζητούνται κάποιους χώρους γιά νά άκουγονται. Υπάρχουν έβεια οι συναυλίες, που όργανωνται άπο τήν όρχηστρα τής EPT και άπο τόν Σπυροπόηλο στό θέατρο «Κεντρικό», άλλα άποτοι οι χώροι δέν έπαρκον. Έτσι τό 1961 στήν εισόδη τής Πλάκας δημιουργείται ένα πρώτο μουσικό κανενετο σύμφωνα μέτα τά γαλλικά πρόπτη τής Ριγκόλ, είναι ο Τιπούσειος, όπου τραγουδούν μέτι τές κιθάρες τους άγνωστοι άκομα, ο Λάκκης Παπιάνη και άργοτερο ο Κώστας Χατζής. Και πάλι ο σπόρος έχει πέσει και άπο τήν άλλη ωρα πυρώνων ή μά μετά τήν άλλη ο μπουάτ που θά είναι πά ή κατεξοχήν χώρος δημοτικού τραγουδιού τής δεκαετίας του '60 θά μπορέσει νά άκουσεται με μιά φτηνή πορτοκαλάδα ή έναν καφέ και πού, άπο τό 1964, 1965 και μετά, ή θα συνδεθεί κυρίως με τό «νεό κύμα». Στούς χώρους άπους ή Γιώργος Μουτσίος τραγουδούσε Χατζίδακι, ή Ντόρα Γιαννακοπούλου Θεοδωράκη και άπαγγέλλονταν και ποιμάτα.

Κάτω άπο αυτή τήν κοινή διάθεση γιά κάτι καλύτερο συναντώνταν φοιτήτες, ήθωποι, ζωγράφοι, δικηγόροι, γιατροί, ένωνταν τήν εύαισθθησία τους γράφοντας στίχους, γράφοντας μουσικές ή προτείνοντας έμμηνεις. «Ολα αύτά είναι γνωστά.

Τό κλίμα τών μπουάτ θά άλλαξε άμως άποτομά με τή δικτατορία του 1967, όταν οι χώροι άποτα θά θεωρηθούν «ύποπτοι» και «φθωροποιοί» γιά τή νεολαία. Τελευταία άναλημπές οι πρώτες έμφανίσεις τής 'Αρλέτας.

Αλεξίου, τη Γαλάνη και τό Μητσιά, τόν Κελαΐδόνη δημιουργήσαν τήν τελευταία αναλαμπή στο χώρο τού ἑλληνικού τραγουδούν, όντας, ή τελευταία σημαντική, ἀς πούμε γενιά, πού ούσιαστικά δέν ἀπόκτησε διάδοχο μετά τή μεταπολεμετού. Μετά ἀπό τό χειμάρρο τής μουσικής πού ἀκούστηκε και ξανακούστηκε ύστερα ἀπό τόσα χρόνια απαγόρευσης, τό ελληνικό τραγούδι ἀπό τό 1976 και ἔπειτα ἄρχισε τίς «ἐπιστροφές». «Ἐπιστροφή» στά Σμυρνέικα, «Ἐπιστροφή» στά ἀπλά λαϊκά, στά ρεμπετικά, «Ἐπιστροφή» στό νέο κύμα πού τώρα ξαφνικά φάντηκε δόθησε πραγματικά ἀπόχρη στο χώρο τού ἑλληνικού τραγουδιού, και τέλος «Ἐπιστροφή» στά ένεο μεταγλωττισμένα τραγούδια, τά αισθηματικά τραγούδια πού μαζί με τά «καψούρικα» και τά «σκυλάδικα» ἐδωσαν τό νέο πρόσωπο τού ἑλληνικού τραγουδούν τής ἐποχῆς πρίν ἀπό τό '80. Ο κύκλος ἔχει κλείσει. «Οσοι δημιουργήσαν κειμένα και μπόρεσαν νά συνεχίσουν, σάν τόν Διονύσιο Σαθέθόπουλο, θά πρέπει νά αισθάνονται πάρα πολύ μόνοι, προχωρώντας σ' ἕνα χώρο πού πιά, δέν ἔχει τίποτα νά δώσει. Ξαναγυρνώντας τάσα στά λαϊκά τραγούδια πού ἀκούγονταν στήν Ἑλλάδα ἀπό τό '22 και ύστερα, συναντάμε στά Σμυρνέικα τραγούδι, δύος διαμορφώθηκε μετά τή Μικρασιατική καταστροφή κυρίως τόν Πάνο Τούντα και τόν Βαγγέλη Παπάζογλου ώς συνθέτες τών μεγάλων ἐπιτυχιών. Η Μαρίκα ή Πολίτισσα και κυρίως ή Ρόζα «Εσκενάζη και ή Ρίτα Αματζή ήταν οι μεγάλες φωνές τού τραγουδιού τής Σμυρνένης σχολής, μαζί με τό Γιώργο Κάθουρα, τόν Νταλκά κ.ά.

Δέ βα πρέπει νά ξεχνάμε τά ντοκουμέντα πού ἔχουν φθάσει στά χέρια μας ἀπό τήν Αμερική, γιατί, μετά τήν πρώτη μετανάστευση τού 1897, θαρρώ, δλα αυτά τά κύματά τόν ἑλλήνων πού πήγαν στήν Αμερική, παρέσυραν μαζί τους και μουσικούς, τραγουδιστές, οι οποίοι ήχογράφησαν τά τραγούδια τής πατρίδας στούς πρώτους δίσκους τής Αμερικής (ήχογραφήσεις υπάρχουν ἀπό τά χρόνια τού 1900 και μετά) και ψέθαια, ἔκτος ἀπό τά τραγούδια πού διασώζονται μ αύτόν τόν τρόπο, διασώζονται και μερικές σπουδαιείς φωνές, δύος είναι τής Μαρίκας Παπαγκίκα και τού Γιώργου Κατσαρού (ένος παλιού τραγουδιστή) πού δέν έλεγαν μόνο τραγούδια λαϊκά, παραδοσιακά σμυρνέικα, ἀλλά και ἑλαφρά τραγούδια τής ἐποχής τους. Τραγούδια ὀπερετικά, τραγούδια «ἀδέσπο-

τα» και ψέθαια ἀργότερα και τραγούδια ἔντεχνα (δηλ. ἐπώνυμων συνθέτων). Τραγούδια δημοτικά ήχογραφήθηκαν ἐπίστις στήν Αμερική. Τά χρόνια τού '30 οι Σμυρνέικες κομπανίες πού ἔθαψαν μετά τήν καταστροφή στήν Ἑλλάδα, καθιέρωσαν τό πάλκο σάν χώρο παρουσίασης τών τραγουδιών. Σ' αὐτό τό πάλκο, στά ρεμπετικά τραγούδια, πρίν ἀπό τό 1938, '39 δέν καθόνταν οι γυναικες. Τό ρεμπετικό ήταν μά καθαρά ἀντρική ὑπόθεση τά πρώτα χρόνια τής Πειραιώτικής σχολής. Οι πρώτες γυναικες τραγουδιστρίες πού κάθησαν στό πάλκο, λένε πώς ήταν ή 'Ιωάννα Γεωργακοπούλου, ή Ντεζη Σταυροπούλου, πρίν από τόν πόλεμο, οι δελφές Πάτρα. Σ' αὐτή τήν περίοδο, ἔκτος ἀπό τόν Βαμβακάρη, τόν Ταϊτάνη, τόν Παπαϊωάνουν θά πρέπει νά ἀναφέρουμε ἀκόμα τόν Δημήτρη Γκρούκο Μπαγιαντέρα και τόν Απόστολο Χατζηχρήστο ώς πολύ ἀξιόλογους λαϊκούς συνθέτες. Στά χρόνια τής κατοχής ἐμφανίζεται ο Μητσάκης, ἀμέωνας μετά τόν πόλεμο ο Απόστολος Καλδάρας, ἐνώ ο Μανώλης Χιώτης είναι γνωστός ηδη πρίν από τόν πόλεμο ώς μπουζούκι και γύρω στό 40 γράφει τό «πασατέμπο» του, ἀλλά τά τραγούδια του ήχογραφοῦνται πάι μετά τόν πόλεμο. Στά χρόνια τού '40, '50 υπάρχουν καινούργιες γενιές σημαντικών λαϊκών τραγουδιστρίων. Άμεσως μετά τόν πόλεμο ἐμφανίζεται η Σωτηρία Μπελλού, ή Μαρίκα Μίνου τού '48, ή Στέλλα Χασκί (πού πεθαίνει και αὐτή πρόσφατα δημοφιλής και ή Νίνου). Από τούς ἀνδρες ο Πρόδρομος Τασσούδης και ο Όδυσσας Μοσχονάς, Κατόπιν ἔρχεται μιά καινούργια γενιά. Γυναικες ή Πόλο Πάνον, ή Γιώτα Λύδια, ή Καΐτη Γκραΐτη και αύτοί ἀντρες ο Στέλλιος Καζαντζίδης, και ο Γρηγόρης Μπιθιώτας που ήδη έχει κάνει τήν ἐμφάνιση του σάν συνθέτης κυρίως ἀλλά και σάν τραγουδιστής στά πρώτα χρόνια τού '50 (αύτος πρωτοτραγούδησε τό «Γαρούφιαλο στά αύτη» τού Χατζιδάκη) — ἀλλά θά περάσει ἀρκετός καιρός μέχρι νά καθιερωθεῖ, θά χρειαστεί δηλαδή η θοήθεια και τά τραγούδια τού Μίκη Θεοδωράκη γιά να μπορέσει νά γίνει ο μεγάλος τραγουδιστής πού έφερουμε. Κατά καιρούς ή Ανατολή ὑπήρξε τροφοδότρια διό μονάχα καμώνων και διάθεσης φυνής ἀλλά και λαϊκών τραγουδιών. Έτσι, ειδικά στά τελευταία χρόνια τού '50, δταν η Ναργκίς και οι ινδικές τανίες έκαναν αισθητή στήν Ἑλλάδα, μιά γενιά ἀπό συν-

θέτες πήγαινε στούς κινηματογράφους, ήχογραφούσε τούρκικα και ίνδικά τραγούδια, τούς έβαζε ἐλληνικούς στίχους. Πολλά ἀπό αύτά τά τραγούδια είναι τά ίδια πού σήμερα, ἐκθαμβωτικούς στίχους. Πολλά, ἀπό αύτά τά τραγούδια είναι τά ίδια πού σήμερα, έκθαμβοι ἀνακαλύπτουμε, ξανά ἀκούγοντάς τάς ἀπό σπουδοριμικές και ἀλλες κομπανίες. Έκεινη τήν ἐποχή τά τραγούδια αύτά ήταν στημένα όλα στόν τοίχο σάν «κλεμέμα», «Ξενόφερτα» και «Καταστρεπτικά» γιά τό ἑλληνικό τραγούδι. Μέ την ἀνδού τού Χατζιδάκη και τού Θεοδωράκη και μέ την καταξίωσή τους στά χρόνια τού '60, τό ἐλαφρό τραγούδι, ὅπως τό είχαμε γνωρίσει όλα τά προηγούμενα χρόνια, ἀρχισε λιγό-λιγο νά ἀτονεί. Υπάρχουσαν στό νέο κύμα στοιχεία τής μπαλάντας και τού τρόπου τής ἐμπνείας, πού θυμίζουν πού πολι τους έξει Αμερικής Joan Baez, Bob Dylan πού τότε εκείνους έπιστη.

Από τό '76 και μετά, μέ την ἀνθιστώντων μεταγλωττισμένων έξενων τραγουδιών, τήν καθηρώση τού Πάριου σε τραγούδια τέτοιου ειδούς κ.λ.π., νομίζω πώς ξαναγυρίσαμε στά παλιά χρόνια τού ταγκό και τού θάλας ἀπλώς τώρα με διαφορετικά ρούχα.

## A Century of Greek Song

G. Papastefanou

The so-called «rembetiko», that is the urban folk song, appeared together with the development of the first urban centers in the 19th century. Most original are the songs of the mainland Greece and these from Asia Minor. There exist, however, tunes that were imported by the Bavarians and combined with Greek verses were soon incorporated in the Greek song repertoire. The Athenian cantatas as well as these of the Ionian islands originate from the belcanto, which was also imported from Italy this time.

Touring theatrical groups from Europe introduced to Greece new melodies. In 1894 the Greek revue was born, while in the early 20th century the Greek operetta appeared. The year 1926 is quite significant for the history of modern Greek song: the composer Attic appeared, who returning from Paris introduced the song with «subject». Since then a number of music-and-verse composers come in the scene, whose work marks and represents their time. On the other hand, the «rembetiko» song continues to exist, although restricted to certain social segments, a situation that changed radically in 1950, when Manos Chatzidakis revealed to the bourgeoisie the magic of bouzouki. Since 1976 a new flourishing is observed: an original Greek music combined with translated verses produces a repertoire of quality songs.