

2-31 ΑΦΙΕΡΩΜΑ

● Η ελληνική δισκογραφία.

Ξεκίνησε από τις ΗΠΑ και συνεχίστηκε σε πόλεις όπου υπήρχε ελληνικός πληθυσμός.

Του Παναγιώτη Κουνιάδη

● **Από το φωνόγραφο στα 45άρια.** Πολλοί τραγουδιστές ηχογράφησαν στους μικρούς δίσκους.

Του Σωτήρη Ανκουρόπουλου

● **Από τις 33 στροφές στα CD.** Εταιρίες που εκδίδουν δίσκους από το '60 έως σήμερα.

Του Πέτρου Δραγουμάνου

● **Τα πρώτα σουξέ του αιώνα.** Ανατολίτικα, κανταδόρικα και ευρωπαϊκά.

Του Γιώργου Χατζηδάκη

● **Ταγκό και μεσοπόλεμος.** Από το Μπουένος Αϊρες στην Αθήνα.

Των Πάνου Μαυραγάνη - Κωνσταντίνου Αν. Θέμελη

● **Το τραγούδι στο ραδιόφωνο.** Συντέλεσε στην εξέλιξη και στη χειραγώγησή του.

Του Γιώργου Χατζηδάκη

● **Η «περιπέτεια» του ρεμπέτικου.**

Οι διαφορετικές αντιλήψεις είχαν επιπτώσεις στη δισκογραφία.

Του Παναγιώτη Κουνιάδη

● **Το «Χρυσό» Νέο Κύμα.**

Ονειρα, ενθουσιασμός, κέφι και μεράκι.

Του Γιώργου Παλαστεφάνου

● **Χατζηδάκις - Θεοδωράκης.** Στο σταυροδρόμι του '60.

Του Βασίλη Αγγελικόπουλου

● **Η άνθηση του λαϊκού τραγουδιού.**

Παραμένουν κλασικά.

Του Πάνου Γεραμάνη

● **Τα εξώφυλλα τραγουδιών ακόμη;**

Από τις εικαστικές και γραφιστικές προτάσεις στα lifestyle.

Του Δημήτρη Θ. Αρβανίτη

● **Στον αστερισμό του έντεχνου.** Μύθος και πραγματικότητα.

Του Γιώργου Τσάμπα

● **Τα δημοτικά του φωνόγραφου.**

Προϊόντα ανώνυμης λαϊκής δημιουργίας

Του Γιώργου Ε. Παπαδάκη

● **Το τραγούδι στο τέλος του αιώνα.**

Εικόνα της ενότητας που χάθηκε.

Του Βασίλη Αγγελικόπουλου

Εξώφυλλο: Ο Μανώλης Χιώτης καθοδηγεί τους Αντώνη Ρεζάνη, Μάιοη Λίντα, Γιώτα Λύδια, Πάνο Γαβαλά, Ρία Κούση, Στε. Διονυσίου, Γε. Μπιθιώτη, Μαν. Αγγελόπουλο και Πόλυ Πάνου σε μια ηχογράφιση που γίνεται στο στούντιο της Κολούμπια στη Ριζούπολη το 1960 (φωτ.: Αρχείο Σωτήρη Ανκουρόπουλου).

Υπεύθυνη «Επτά Ημερών»
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΡΑΪΟΥ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Το τραγούδι στην παράγκα του αιώνα

ΠΡΙΝ από εκατό περίπου χρόνια γεννήθηκε η ελληνική δισκογραφία. Από τον φωνόγραφο στις 78 στροφές, μετά στις 45 και στις 33 σχεδόν ταυτόχρονα, ενώ από τα τέλη της δεκαετίας του '80 αρχίζει η μαζική παραγωγή των εύχρηστων και λιγότερο εναισθητων στις φθορές cd. Η εγχώρια δισκογραφία αναπτύχθηκε πρώτα σε περιοχές εκτός

απελευθερωμένου εθνικού γεωγραφικού χώρου. Έτσι, σπάνιες ηχογραφήσεις έχουν γίνει στην Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη, τη Θεσσαλονίκη (πριν από το 1912), την Αίγυπτο, τις ΗΠΑ αλλά και σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις. Μετακινούμενοι συνεργάτες και συνεργεία μεγάλων εταιριών πραγματοποιούν κατά καιρούς μαζικές ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών. Οι συνθήκες αλλάζουν μετά το 1930, όταν μεγάλη ξένη εταιρία δημιουργεί στην Αθήνα τις δικές της εγκαταστάσεις κι αρχίζει συστηματικά πλέον να ηχογραφεί. Στην άνθηση του τραγουδιού συντελεί τα μέγιστα η εξάπλωση του ραδιοφώνου. Διαφορετικά είδη διεκδικούν κα-

τά περιόδους τις προτιμήσεις του κοινού, τις οποίες, βέβαια, ακολουθούν κατά πόδας οι δισκογραφικές εταιρίες. Συχνά συμβαίνει και το αντίθετο. Έτσι, αρχίζουν να υπάρχουν τα πρώτα σουξέ, οι ωραίες φωνές αποκτούν έναν τρόπο προβολής και καθιέρωσης του ονόματός τους, σημαντικοί συνθέτες

ξεχωρίζουν, στο χρηματιστήριο που δημιουργείται στο χώρο συμμετέχουν δυναμικά, αν δεν το υποκινούν κιόλας, οι δισκογραφικές εταιρίες. Μέσα στον αιώνα τα πράγματα εξελίσσονται γρήγορα: το ρεμπέτικο, το Νέο Κύμα, το έντεχνο τραγούδι εναλλάσσονται στις προτιμήσεις του κοινού. Από τη δεκαετία του '80 και μετά διαμορφώνονται -με τη συμβολή των ΜΜΕ- νέες τάσεις μερικές από τις οποίες αντιπροσωπεύουν ατήματα της εποχής. Το αφιέρωμα στην ελληνική δισκογραφία δίνει ανάγλυφο το κλίμα που επικράτησε στο τραγούδι στη διάρκεια του 20ού αιώνα, είτε από την πλευρά των δημιουργών είτε από εκείνη της δισκογραφίας.

Επιμέλεια αφιερώματος:
ΠΕΓΚΥ ΚΟΥΝΕΝΑΚΗ

ρα: το ρεμπέτικο, το Νέο Κύμα, το έντεχνο τραγούδι εναλλάσσονται στις προτιμήσεις του κοινού. Από τη δεκαετία του '80 και μετά διαμορφώνονται -με τη συμβολή των ΜΜΕ- νέες τάσεις μερικές από τις οποίες αντιπροσωπεύουν ατήματα της εποχής. Το αφιέρωμα στην ελληνική δισκογραφία δίνει ανάγλυφο το κλίμα που επικράτησε στο τραγούδι στη διάρκεια του 20ού αιώνα, είτε από την πλευρά των δημιουργών είτε από εκείνη της δισκογραφίας.

Η ελληνική δισκογραφία

Ξεκίνησε από τις ΗΠΑ και συνεχίστηκε σε πόλεις όπου υπήρχε ελληνικός πληθυσμός

Του Παναγιώτη Κουνιάδη

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ δισκογραφία, ή καλύτερα η δισκογραφία ελληνικών τραγουδιών και μουσικής, έκλεισε ήδη έναν αιώνα ζωής, αφού, σύμφωνα με τα στοιχεία που έχουμε μέχρι σήμερα, οι πρώτες ηχογραφήσεις σε επίπεδους δίσκους, πραγματοποιήθηκαν το 1896 στις ΗΠΑ.

Το ιδιαίτερο -ίσως και μοναδικό σε παγκόσμια κλίμακα- χαρακτηριστικό της δισκογραφίας των ελληνικών τραγουδιών, έγκειται στο γεγονός ότι η δισκογραφία αυτή εμφανίστηκε και αναπτύχθηκε πρώτα σε περιοχές εκτός του απελευθερωμένου εθνικού γεωγραφικού χώρου, όπου υπήρχε έντονη παρουσία ελληνικών πληθυσμών. Πιο συγκεκριμένα, ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν:

α. Σε πόλεις με ελληνικούς πληθυσμούς της πρώην οθωμανικής αυτοκρατορίας, όπως η Κωνσταντινούπολη και η Σμύρνη για την περίοδο μετά το 1922 και η Θεσσαλονίκη, μέχρι το 1912, που απελευθερώθηκε.

β. Στην Αίγυπτο (Κάιρο και Αλεξάνδρεια), στις τέσσερις πρώτες δεκαετίες του αιώνα.

γ. Στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής από το 1896 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50 (για τη δισκογραφία των 78 στροφών).

δ. Σε ευρωπαϊκές πόλεις -σποραδικά από περιοδεύοντα μουσικά συγκροτήματα- όπως το Μιλάνο (Ιταλία), το Βερολίνο (Γερμανία), το Λονδίνο (Μεγ. Βρετανία) και το Παρίσι (Γαλλία).



Διαφήμιση στην «Ατλαντίδα», το 1914, η οποία ανακινώνει την παραλαβή δέκα διπλών δίσκων φωνογράφου, οι οποίοι αποστέλλονται με την καταβολή 75 σεντς έκαστος...

ε. Σε διάφορες χώρες -κυρίως μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο- όπου βρέθηκαν -για διάφορους λόγους- Έλληνες (Αυστραλία, Σοβιετική Ένωση, Αφρική).

Μετακινούμενα συνεργεία

Στον ελλαδικό χώρο και για την περίοδο 1900 - 1924, έχουμε σποραδικές ηχογραφήσεις από Ευρωπαϊκές και Οθωμανικές εταιρίες δι-

σκων, στο πλαίσιο περιοδίων μετακινούμενων συνεργατών και αντιστοίχων εταιριών. Μόλις το 1924 αρχίζει η σε μόνιμη βάση παρουσία παραρτημάτων των μεγάλων και γνωστών ευρωπαϊκών εταιριών, που πραγματοποιούν μαζικές ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών. Για την πρώτη αυτή φάση της ελληνικής -πλέον- δισκογραφίας, μεταξύ 1924 και 1930, οι ηχογραφήσεις -ή γραμοφωνήσεις όπως τις λέγανε τότε- πραγματοποιούνται και πάλι με τη μέθοδο των μετακινούμενων συνεργείων.

Οι συνθήκες αλλάζουν το 1930-31 με την κατασκευή και λειτουργία του εργοστασίου της Columbia στον Περισσό, οπότε έχουμε για πρώτη φορά στην Ελλάδα μια πλήρη βιομηχανική μονάδα παραγωγής δίσκων. Για τρεις και πλέον δεκαετίες -όσο περίπου διατηρείται η δισκογραφία των 78 στροφών- το εργοστάσιο της Columbia παραμένει ο μόνος χώρος παραγωγής, αφού το κόστος επενδύσεως είναι πολύ μεγάλο. Μόνο το 1960, με την κατάργηση των 78 στροφών, εμφανίζονται και άλλες -μικρές- μονάδες παραγωγής δίσκων 45 στροφών.

Η άλλη μορφή ταξινόμησης των περιόδων της ελληνικής δισκογραφίας σχετίζεται με αυτήν ακριβώς τη μορφή του παραγόμενου προϊόντος, αλλά και με τις μεθόδους ηχογράφησης.

Παραλείπουμε από την έρευνα την περίοδο των ηχογραφήσεων σε κυλίνδρους, όχι μόνο γιατί στην Ελλάδα ήταν σποραδικές και ελάχι-

στα στοιχεία υπάρχουν, αλλά γιατί ήταν αδύνατη η βιομηχανοποίησή τους, αφού για την παραγωγή του κάθε κυλίνδρου έπρεπε οι εκτελεστές να επαναλαμβάνουν κάθε φορά την ηχογράφιση. Περάσαμε έτσι γρήγορα στους επίπεδους δίσκους, πρώτα από τη μία όψη και ύστερα και από τις δύο, σε τρεις διαφορετικές διαμέτρους στην αρχή (1η δεκαετία του αιώνα), δηλαδή 19, 27 και 35 εκατοστά και ταχύτητα περιστροφής 78 στρ.

Η εποχή του βινυλλίου

Στις επόμενες δεκαετίες οι διάμετροι καθορίστηκαν στις 10 (25 εκ.) και στις 12 ίντσες (30 εκ.) (κυρίως για την κλασική μουσική), με αντίστοιχη διάρκεια γύρω στα 3 και τα 4,5 λεπτά. Η περίοδος των 78 στρ. διατηρήθηκε στην Ελλάδα περίπου μέχρι το 1960, ενώ με μια μικρή χρονική διαφορά φάσεως, δύο τριών χρόνων, ακολούθησε η περίοδος των 45 και 33 στροφών. Βέβαια, η δισκογραφία ελληνικού ρεπερτορίου στις 45 ή τις 33 στροφές εκτός Ελλάδος (Ευρώπη - Αμερική), άρχισε λίγα χρόνια πριν, μεταξύ 1952 και 1955. Η περίοδος αυτή, που μπορεί να χαρακτηριστεί και «εποχή του βινυλλίου», μπορεί να μην τελείωσε ακόμη, αλλά οι 75 στροφές έχουν εγκαταλειφθεί από τα μέσα της δεκαετίας του '80, ενώ οι παραγωγές δίσκων 33 στροφών έχουν περιοριστεί σημαντικά. Από τα μέσα της δεκαετίας του '80 μπήκαμε στην επχή των ψηφιακών ηχογραφήσεων και των «συμπαγών δίσκων» (CDs), που τεχνολογικά επέφεραν σημαντικές ανατροπές, στις προϋπάρχουσες μεθόδους και αντιλήψεις.

Φορείς παραγωγής

Η εμπορική εκμετάλλευση του νέου προϊόντος ήταν αιτία να δημιουργηθούν μια σειρά από δισκογραφικές εταιρίες. Αυτές μπορούν να καταταγούν, όπως και τα ηχογραφήματα, ανά περιοχές και ανά χρονικές περιόδους.

Στις ΗΠΑ: Επισημαίνοντας ότι η πρώτη ηχογράφιση ελληνικού ρεπερτορίου πραγματοποιήθηκε από τη Berliner στις 4 Μαΐου 1896 στη Νέα Υόρκη (8 τραγούδια με τον «άγνωστο» Μιχαήλ Αραχλιντζή), παρατηρούμε ότι, μέχρι το 1915 οπότε αρχίζουν μαζικά ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών, υπάρχουν μόνο σποραδικές ηχογραφήσεις το 1907 και το 1911-12. Μεταξύ 1915 και 1941, την πρωτοβουλία στις παραγωγές με ελληνικά τραγούδια έχουν οι δύο μεγάλες αμερικανικές εταιρίες Columbia και Victor. Παράλληλα δημιουργούνται, με πρωτοβουλία Ελλήνων καλλιτεχνών, και μια σειρά εταιριών αποκλειστικά ελληνικού ρεπερτορίου, όπως η Panellenion Record Company (από την τραγουδίστρια Κυρία Κούλα), η Grec Record Company (από τον βιολιστή Γεώργιο Γκρέτση), η Pharos (M.G.P.) από τον τραγουδιστή Χαρίλαο Πιπεράκη (Κρητικό).

Άλλες εταιρίες με Έλληνες, αυτής



Ετικέτες από τους πρώτους δίσκους που εκδόθηκαν στην Ελλάδα από διάφορες δισκογραφικές εταιρίες, μικρές και μεγάλες που δημιουργήθηκαν εντός και εκτός.



της περιόδου, είναι: η Acropolis Record, η Olympus, η Hermes, η Venus και η Electrophone Record. Επίσης, παράγουν ελληνικούς δίσκους και άλλες αμερικανικές εταιρίες, όπως η Edison Bell, η Okeh (θυγατρική της Columbia), η Orthophonic (θυγατρική της R.C.A. Victor), η National, η Br(:) κ.ά. Αναπαραγωγές ελληνικού ρεπερτορίου από τη Μικρά Ασία (μέχρι το 1922) και από την Ελλάδα (μετά το 1925), πραγματοποιούν οι εταιρίες Orion, Decca, Victor και Odeon (U.S.A.) καθώς και η Columbia.

Το γεγονός ότι μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, σταμάτησε η «ενασχόληση» της Columbia (CBS από τα μέσα της δεκαετίας του '30) και της Victor (ή R.C.A Victor) με το ελληνικό ρεπερτόριο, οδήγησε μια σειρά Ελλήνων της Αμερικής να ιδρύσουν πληθώρα εταιριών, για να καλύψουν το κενό. Ετσι, μέχρι σήμερα έχουν εκτοπιστεί δεκάδες τέτοιες εταιρίες, συνήθως μικρής διάρκειας και ρεπερτορίου, μεταξύ των οποίων και οι Alektor, Apostolou Records, Aristophone, Artemis Records, Balkan Phonograph Records, Hellas Records Greophon, Kaliphon, «Καλός Δίσκος», Liberty Records, Markis Records, Metropolitan Records, Nina, Parnassos Records, Standard International, Victory Records κ.ά.

Από την πληθώρα των εταιριών αυτών, μόνο η Nina (με παράρτημα και στην Ελλάδα) και η Liberty συνέχισαν και στην περίοδο της δισκογραφίας των 33 στροφών (μέχρι τη 10ετία του '70). Ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών στις ΗΠΑ, εκτός από τη Νέα Υόρκη πραγματοποιήθηκαν και στο Σικάγο, στο Camden της Νέας Υερσέης, στο Τάρπον Σπίνγς, στο Σαν Φρανσίσκο, στην Τζάκσονβιλ κ.α.

Στη Μικρά Ασία και τη Θεσσαλονίκη πριν από το 1912: Τα κύρια σημεία ηχογράφησης, στην πρώην Οθωμανική Αυτοκρατορία, ήταν η Κωνσταντινούπολη και η Σμύρνη



(μέχρι το 1922) και η Θεσσαλονίκη (μέχρι το 1912).

Οι πρώτες εταιρίες που ηχογραφούν ελληνικό ρεπερτόριο είναι η Orfeon Record των αδελφών Blumental, που ίδρυσαν και την πρώτη μονάδα παραγωγής στην Κωνσταντινούπολη, και οι γερμανικές Odeon Record, Favorite Record.

Παράλληλα, ηχογραφήσεις στις αρχές του αιώνα πραγματοποιεί και η Zonophon Record (θυγατρική της αμερικανικής Victor για την Ευρώπη). Σημαντική επίσης παρουσία έχει και η αγγλική Gramophone Company (η κατοπινή EMI της δεκαετίας του '30). Μικρότερη παρουσία έχουν και οι εταιρίες Perfectaphone, Lyrophon και Polyphon.

Η παραγωγή δίσκων με ελληνικό ρεπερτόριο σταματά οριστικά από τις εταιρίες αυτές, για μεν τη Θεσσαλονίκη το 1912, για δε τη Σμύρνη και την Πόλη το 1922. Ιδιαίτερη έξαρση ελληνικών ηχογραφήσεων είχαμε κατά την τριετία 1912-22 στη Σμύρνη, ενώ στην Κωνσταντινούπολη πραγματοποιούνται σποραδικές ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών μέχρι το 1940.

Στα υπόλοιπα μέρη: Εκτός από τις προαναφερόμενες μεγάλες εταιρίες που πραγματοποίησαν τις πρώτες ηχογραφήσεις σε Σμύρνη, Πόλη και Θεσσαλονίκη και που είχαν ανάλογη παρουσία και στην Αίγυπτο, μια σειρά μικρών εταιριών κάλυψε και τις τοπικές ανάγκες των Ελλήνων, στο Κάιρο και την Αλεξάνδρεια. Ανάμεσα σ' αυτές που μέχρι τώρα έχουν επισημανθεί, αναφέρουμε την Discorfeon, την Lion Record, την Setrak Mechian, ενώ είναι πιθανόν να έχουν ηχογραφήσει ελληνικά τραγούδια και οι μεγάλες αιγυπτιακές εταιρίες Baïdarphon και Kairorphon.

Στην Αφρική, και συγκεκριμένα στο Κογκό-Κινσάσα, έχει εντοπιστεί μεταπολεμικά μια εταιρία ελληνικού ρεπερτορίου με τίτλο Discobole.

Στην Αυστραλία, η εταιρία Apollo, ελληνικής ιδιοκτησίας, ηχογράφησε στη δεκαετία του '50 ελληνικό ρε-

περτόριο, με τους Έλληνες καλλιτέχνες που πραγματοποιούσαν περιοδείες.

Στη Σοβιετική Ένωση πραγματοποιήθηκαν σποραδικές ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών στις δεκαετίες του '50 ή και του '60 από τη γνωστή εταιρία Μελωδία.

Σποραδικές επίσης ηχογραφήσεις στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα έχουμε στο Μιλάνο (από την ιταλική εταιρία Fonotytoria), στο Λονδίνο (από την Gramophone), στο Παρίσι (από την Pathe) και στο Βερολίνο από την Odeon.

Στην Ελλάδα

Αφήσαμε για το τέλος τη δισκογραφία στην Ελλάδα και τις εταιρίες που πήραν την πρωτοβουλία να ηχογραφήσουν ελληνικά τραγούδια.

Πρώτη εγκαθίσταται στη Θεσσαλονίκη η γερμανική Odeon με παράρτημα, που μετεξελιχθη σε αυτόνομη εταιρία από τους Αμπραβανέλ και Μπεβενίστε. Την επόμενη χρονιά εγκαθίσταται στην Αθήνα παράρτημα της αγγλικής Gramophone, που το σήμα της Columbia διαχειρίζονται οι αδελφοί Λαμπρόπουλοι. Το 1926 ή 27, ο Κισσόπουλος παίρνει την εκπροσώπηση του άλλου σήματος της Gramophone, δηλαδή της His Master's Voice. Ακολουθεί το 1927 η γαλλική Pathe, η γερμανική Polydor και η επίσης γερμανική Homokord - Electro. Τέλος, λίγο πριν από το 1930, ο Μ. Μάτσας ο οποίος έχει ήδη μπει στην Odeon, παίρνει την εκπροσώπηση της γερμανικής Parlophone, την οποία μετεξελίσσει σε ελληνική εταιρία.

Αυτή είναι η κατάσταση που διαμορφώνεται στα χρόνια ανάμεσα στο 1924 και '30, οπότε η απόφαση για την ίδρυση από την αγγλική Gramophone του εργοστασίου στον Περισσό, διαφοροποιεί την κατάσταση.

Οι αδελφοί Λαμπρόπουλοι αναλαμβάνουν την ευθύνη των εταιριών Columbia & His Master's Voice, ο Μ. Μάτσας με μια ομάδα συνεταιριών το γκρουπ Odeon - Parlophone, ενώ παύουν να υφίστανται οι υπόλοιπες εταιρίες (η Pathe ηχογραφεί μέχρι το 1932 και κλείνει οριστικά).

Με τα δύο αυτά γκρουπ των εταιριών διαμορφώνεται η ελληνική δισκογραφία μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50.

Λίγο πριν από το 1960 και ενώ ετοιμάζεται η αλλαγή από τις 78 στις 45 στροφές και μετά στις 33, εμφανίζονται μερικές ακόμη εταιρίες που παράγουν για 2-3 χρόνια δίσκους 78 στροφών με ελληνικό ρεπερτόριο. Ανάμεσα στις σημαντικότερες είναι η Fidelity (θυγατρική της ολλανδικής Philips), η Μόντε Κάρλο και η Melody με έδρα την Αίγυπτο.

Κλείνουμε αυτό το κεφάλαιο συμπληρώνοντας ότι, στην πρώτη εικοσαετία του αιώνα, σποραδικές ηχογραφήσεις στην Αθήνα πραγματοποίησαν η γερμανική Odeon, η οθωμανική Orfeon και η μικρή εταιρία Απόλλων, πιθανόν αγγλικής προέλευσης.

Από τον φωνόγραφο στα 45άρια

Πολλοί μεγάλοι τραγουδιστές πρωτοηχογράφησαν στους πρώτους μικρούς αλλά «δημοφιλείς» δίσκους

Του Σωτήρη Λυκουρόπουλου

ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ δίσκοι 45 στροφών –extended play– παρήχθησαν στην Ελλάδα στις 16 Ιουλίου 1955 στο εργοστάσιο κατασκευής δίσκων της Columbia, στη Ριζούπολη.

Στους δίσκους αυτούς υπήρχαν τέσσερα τραγούδια που ήδη είχαν κυκλοφορήσει σε δίσκους των 78 στροφών. Οι δίσκοι αυτοί δεν «έπιασαν» μολονότι για πρώτη φορά το κοινό είχε τη δυνατότητα να ακούσει τέσσερα τραγούδια αγοράζοντας ένα μόνο δίσκο. Πιθανοί λόγοι της εμπορικής αποτυχίας των δίσκων αυτών –extended play– είναι οι εξής: α) Οι δίσκοι αυτοί δεν «έπαιζαν» στα γραμμόφωνα που είχε ο κόσμος, άρα έπρεπε να αγοράσουν «νέα ηχητικά μηχανήματα» (πικάπ) (που ήταν εξαιρετικά ακριβά εκείνη την εποχή), προκειμένου να ακούσουν τους δίσκους αυτούς. β) Τα τραγούδια αυτά μπορούσαν να τα «βρουν» και στους δίσκους των 78 στροφών. γ) Απ' την άλλη ο δίσκος των 78 στροφών σαν «παλιό μέσο» «αντιστάθηκε» διότι –όπως συμβαίνει πάντα– οι αγοραστές των δίσκων χρειάστηκαν κάποιο χρόνο προκειμένου να συνηθίσουν τους νέους φορείς ήχου. Κάτι παρόμοιο συνέβη και κατά τη μετάβαση απ' τους δίσκους των 45 στροφών στους δίσκους 33 στροφών και κατά τη μετάβαση από το LP στο CD. Η αυξημένη «προσηλωση» των αγοραστών στους δίσκους γραμμοφώνου ίσως να οφείλεται και στο γεγονός ότι οι δίσκοι αυτοί ήταν το πρώτο μέσο καταγραφής των τραγουδιών.

Ανατυπώσεις

Απ' το 1955 μέχρι το 1957 κυκλοφόρησαν σχετικά λίγοι δίσκοι 45 στροφών extended play. Στις 27 Ιανουαρίου 1958 παρήχθησαν –στο εργοστάσιο της Columbia– οι πρώτοι δίσκοι 45 στροφών (standard). Αυτοί οι πρώτοι δίσκοι περιλάμβαναν κυρίως ανατυπώσεις παλαιών τραγουδιών που είχαν γίνει επιτυχίες στις 78 στροφές. Οι δισκογραφικές εταιρίες που έκαναν έντονη την παρουσία τους αυτή τη χρονιά ήταν η Columbia – His Master's Voice με διευθυντή τον Τάκη Λαμπρόπουλο, η Odeon – Parlophone με διευθυντή τον Μίνω Μάτσα και η «ΙΚΑΡΟΣ» –Εκδοτική και γραμμοφωνική εταιρία– με διευθυντή τον Αλέκο Πατσιφά –κυκλοφορώντας δίσκους με τα σήματα Fidelity και Polydisc. Το 1959 οι εταιρίες άρχισαν να κυκλοφορούν τα νέα τους τραγούδια ταυτόχρονα στις 45 και στις 78 στροφές. Ο νέος δίσκος των 45 στροφών κατάφερε να κερδίσει τη «μάχη» και να εκποί-



«Επιτάφιος» του Μίκη Θεοδωράκη, σε πρώτη εκτέλεση από τη Νάνα Μούσχουρη.

σει τους παλαιούς δίσκους των 78 στροφών. Η καθυστέρηση με την οποία η ελληνική αγορά δέχτηκε τους δίσκους των 45 στροφών και αργότερα τους δίσκους 33 στροφών είναι μεγάλη και για να γίνει αυτό αντιληπτό αναφέρουμε χαρακτηριστικά ότι στην Αγγλία η Decca κυκλοφόρησε τα πρώτα LP τον Ιούνιο του 1950 και η His Master's Voice τους πρώτους δίσκους 45 στροφών τον Οκτώβριο του 1952.

Οι εταιρίες έφτιαξαν εξώφυλλα για να ντύσουν το νέο τους προϊόν και να στείλουν το μήνυμα στους αγοραστές ότι μια νέα εποχή αρχίζει με το δίσκο. Αυτά τα εξώφυλλα είχαν φωτογραφίες των συνθετών και των τραγουδιών αλλά και έργα ζωγράφων. Οι «νέοι» δίσκοι ήταν ανθεκτικότεροι από τους παλιούς, ελαφρύτεροι, μικρότεροι, εύκολοι στη μεταφορά και είχαν καθαρότερο ήχο. Οι εταιρίες διαφήμιζαν αυτά τα προτερήματα –του νέου «προϊόντος»– και ζητούσαν απ' το κοινό να ανανεώσει τους παλιούς του δίσκους αγοράζοντας δίσκους 45 στροφών.

Το 1959 εμφανίστηκε στη δισκογραφία και μια μικρή εταιρία, η «Monde Carlo» του Ουζούνη, που το ρεπερτόριό της παρουσιάζει ενδιαφέρον. Επίσης, κυκλοφόρησαν κάποιοι δίσκοι με την ετικέτα «Decca». Το πρώτο φεστιβάλ του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας –το 1959– θα δώσει νέα ώθηση στο τραγούδι και κατ' επέκταση και στην ελληνική δισκογραφία. Ο Μάνος Χατζιδάκις και στη συνέχεια ο Μίκης Θεοδωράκης ανανέωσαν το «κουρασμένο» ελαφρό τραγούδι και έκαναν μεγάλες επι-

τυχίες «χρησιμοποιώντας» ερμηνευτές και μουσικούς και απ' το λαϊκό τραγούδι που ήταν αναμφισβήτητα το δημοφιλέστερο και το εμπορικότερο μουσικό είδος. Η βιομηχανία των ηχογραφήσεων άρχισε να σημειώνει πωλήσεις αδιανόητες για την περίοδο που κυριαρχούσαν οι δίσκοι των 78 στροφών.

Σταθμός ο «Επιτάφιος»

Το 1960 ο νεαρός Μάκης Μάτσας αποφάσισε να «μπει» στη δισκογραφία. Σε συνέντευξή του είχε πει: ... Εκείνη την εποχή τελείωναν τις σπουδές μου... και ο μόνος μου στόχος για επιχειρήσεις ήταν αυτή η εταιρία που λίγο πολύ όλοι την είχαν καταδικάσει σε εμπορικό θάνατο. Ο πατέρας μου φοβόταν ότι θα αποτύχω. Θυμάμαι ένα βράδυ: ήταν Οκτώβρης–Νοέμβρης του '60, του ζήτησα να φάμε μαζί... Σκοπός μου ήταν να προσπαθήσω να τον πείσω να μ' αφήσει να δοκιμάσω την τύχη μου σ' αυτό το καράβι που βουλιάζε... Ήταν η πρώτη επαγγελματική μου μάχη για να τον πείσω να μου δανείσει 150.000 δραχμές και να μ' αφήσει να δοκιμάσω. Φαντάζομαι ότι το πάθος μου γι' αυτό που του ζητούσα τελικά τον έπεισε». Έτσι, η εταιρία του Μίνω Μάτσα μετονομάζεται σε «Μίνως Μάτσας και Υιός» και συνεχίζει να κυκλοφορεί τους δίσκους της με τα σήματα Odeon και Parlophone. Αυτή τη χρονιά κυκλοφορεί ο «Επιτάφιος» του Μίκη Θεοδωράκη και του Γιάννη Ρίτσου με τη Νάνα Μούσχουρη στη Fidelity του Αλέκου Πατσιφά και με τον Γρηγόρη Μπιθικώτση στην Columbia του Τάκη Λαμπρόπουλου. Τα τραγούδια αυτά δημιούρ-



«Τα κόκκινα φανάρια» του Σταύρου Ξαρχάκου από την ομώνυμη κινηματογραφική ταινία.

γησαν ένα νέο μουσικό είδος, το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι». Ο Τάκης Λαμπρόπουλος σε συνέντευξή του είχε πει: «...Ειδικότερα ο «Επιτάφιος» ήταν μια πολύ ευτυχής στιγμή συμπτώσεως απόψεων και συνεργασίας δικής μου και του Θεοδωράκη. Τολμώ μάλιστα να πω, ερήμην –κατ' αρχήν– του Ρίτσου. Αλλά γενικότερα η μελοποίηση της ποιήσεως ήταν προϊόν πάρα πολύ ωρίμου σκέψεως. Δεν ξέρω αν θα πικράνω μερικούς που θεωρούν ότι προήγαγα πάνω απ' όλα την καλλιτεχνία, όμως η αλήθεια είναι πως σκέφθηκα κατ' αρχήν επιχειρηματικά». Την ίδια χρονιά ο Γιώργος Ορφανίδης ίδρυσε την RCA και άρχισε να κυκλοφορεί δίσκους χρησιμοποιώντας κυρίως τους λαϊκούς τραγουδιστές που δεν τους ήθελαν οι μεγάλες εταιρίες, όπως το Στράτο Παγιουμτζή, τον Πρόδρομο Τσαουσάκη, τον Δημήτρη Ευσταθίου κ.ά.

Νέες εταιρίες

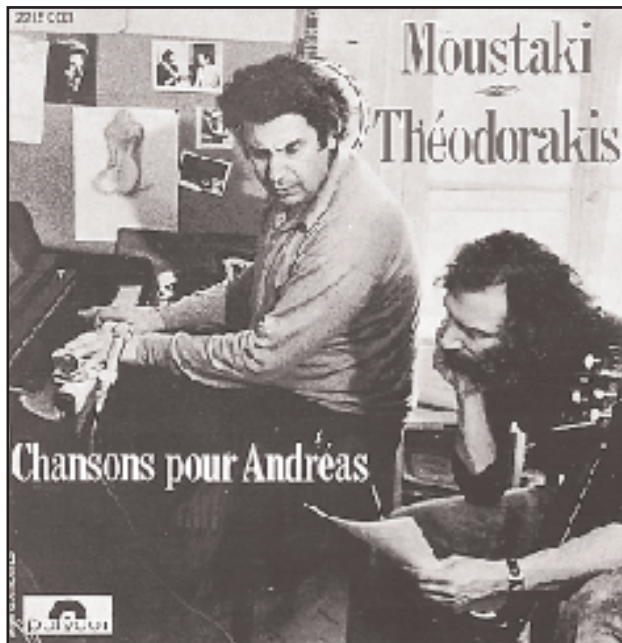
Το 1961 η εταιρία «NINA» άρχισε να κυκλοφορεί δίσκους και στην Ελλάδα χρησιμοποιώντας στην αρχή ηχογραφήσεις του Γιάννη Τατασόπουλου, του Γιάννη Παπαϊωάννου, της Πόλυς Πάνου, της Ρένας Ντάλλια... που είχαν γίνει στην Αμερική. Αυτή τη χρονιά εμφανίστηκε και η Music Box των Γκεσάρ. Το 1962 η «ΑΤΤΙΚΑ» του Ανδρέα Καραμπέλα που κυκλοφόρησε τραγούδια του Χρήστου Κολοκοτρώνη, του Κώστα Μάνεση, του Χρήστου Χαϊρόπουλου με τραγουδιστές τη Ρένα Ντάλλια, το Δημήτρη Ρουμελιώτη, το Σωτήρη Καλυμνάκη, το Τρίο Μάμπο, κ.ά.

Το 1964 ο Αλέκος Πατσιφάς – που είχε αποχωρήσει από την

«Ελαδίσκ»- δημιούργησε μια νέα δισκογραφική εταιρία, τη «ΛΥΡΑ». Η «Λύρα» κυκλοφόρησε τον πρώτο της δίσκο -45 στροφών- στις 18 Ιουλίου 1964 με τα τραγούδια «Κραυγή» και «Χωρίσαμε, χωρίσαμε» του Γιώργου Κατσαρού και του Νίκου Φώσκολου με ερμηνευτή τον Φώτη Δήμα. Ο Αλέκος Πατσιφάς συγκέντρωσε όλους τους διανοούμενους της εποχής και υποστήριξε ένα νέο μουσικό είδος που αργότερα ονομάστηκε «Νέο κύμα».

Οι συνθήκες αλλάζουν

Στη δεκαετία του '60 η ανάπτυξη των μέσων διάδοσης του δίσκου (ραδιόφωνο και τηλεόραση) και η οικονομική ευημερία του κόσμου που συνέπεσε με τη μείωση της τιμής των ηχητικών μηχανημάτων είχε σαν αποτέλεσμα οι πωλήσεις των δίσκων 45 στροφών να σημειώσουν εντυπωσιακή αύξηση. Η εμπορική επιτυχία των δίσκων επέδρασε κυρίως αρνητικά στην «πορεία» του τραγουδιού. Ο Τάκης Λαμπρόπουλος -διευθυντής της Columbia- σε συνέντευξή του το 1974 αναφέρει χαρακτηριστικά: «Νομίζω ότι φταίμε για τη μεγάλη παραγωγή. Αφήσαμε να περάσουνε πράγματα που ίσως δεν θα έπρεπε. Η μεγάλη εμπορική επιτυχία έκανε το επάγγελμα εύκολο και μείωσε την εργατικότητα πολλών καλλιτεχνών... Ένα μεγάλο κακό που δημιουργήθηκε από τους καλλιτέχνες που έγιναν είδωλα του κοινού, αλλά και θύματά του, είναι τα μεγάλα μεροκάματα που δόθηκαν από τα νυχτερινά κέντρα. Τα μεγάλα μεροκάματα τα κάλυπταν άνθρωποι με κάποια οικονομική επιφάνεια περιορισμένοι σε αριθμό. Έτσι, οι μεγάλοι μας τραγουδιστές έρχονταν καθημερινά σε επικοινωνία με 500 ανθρώπους, αντί με 20.000 που ήταν το αληθινό τους κοινό. Η μεγάλη εμπορική επιτυχία των δίσκων είχε σαν αποτέλεσμα να δημιουργηθούν πολλές μικρές δι-



Θεοδωράκης - Μουστακί: «Τα τραγούδια του Ανδρέα». Έργο που γράφτηκε για τον Ανδρέα Λεντάκη.



Η θρυλική Αλίκη στην κινηματογραφική επιτυχία «Χτυποκάρδια στο θρανίο».

σκογραφικές εταιρίες. Έχουν καταγραφεί μέχρι αυτή τη στιγμή γύρω στις 300 «ετικέτες» δίσκων 45 στροφών που στις περισσότερες περιπτώσεις αντιπροσώπευαν και κάποια μικρή δισκογραφική εταιρία. Πολλοί δημιουργοί επιχειρήσαν να εμπλακούν στη δισκογραφία είτε γιατί ήθελαν να κερδίσουν χρήματα είτε γιατί ήθελαν να μπορούν να εκδίδουν τα τραγούδια που εκείνοι πίστευαν. Να αναφέρουμε σαν παράδειγμα τη «βεντέτα» της Πόλυς Πάνου, τη «Sonata» του Πάνου Γαβαλά, την «Αστρον» του στιχουργού Μιχάλη Αλεξάκη, τη «Lilly» του στιχουργού Κώστα Δ. Νικολαΐδη κ.ά. Στην πράξη η παραγωγή αυτών των δίσκων, από τις μικρές εταιρίες, αποδείχθηκε εφικτή αλλά η διανομή στα δισκοπωλεία είχε τεράστιες δυσκολίες. Επίσης, αυτές οι εταιρίες δεν μπορούσαν να έχουν στο δυναμικό τους πολλούς απ' τους γνωστούς ερμηνευτές και συνθέτες διότι ήταν δεσμευμένοι με συμβόλαια απ' τις μεγαλύτερες

δισκογραφικές εταιρίες. Απ' αυτές τις μικρές εταιρίες ξεκίνησαν πολλοί γνωστοί καλλιτέχνες όπως ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου που πρωτοεμφανίστηκε στη δισκογραφία με τα τραγούδια «Φίλοι καλοί μου κι αδελφοί» και «Οι δύο φίλοι» των Β. Αρχιτεκτονίδη και Κ. Ασημακόπουλου (κυκλοφόρησαν στην εταιρία «Lindos» που είχαν δημιουργήσει οι δισκοπώλες απ' όλη την Ελλάδα), ο Γιώργος Νταλάρας που πρωτοτραγούδησε -το 1967- στην εταιρία «Αυλός» του Βασίλη Αρχιτεκτονίδη και Γ. Περγαντή -το τραγούδι «Προσμονή» του Β. Αρχιτεκτονίδη και του Β. Καλαποθαράκου.

Όπως είναι φυσικό, οι τραγουδιστές αυτοί, όταν γίνονταν γνωστοί, μεταπηδούσαν σε κάποια «μεγάλη» δισκογραφική εταιρία.

Εντυπωσιακοί αριθμοί

Μετά το 1970 οι δίσκοι των 33 στροφών κέρδισαν το κοινό και οι πωλήσεις των δίσκων 45 στροφών

έπεσαν εντυπωσιακά. Παρ' όλα αυτά, τα «σαρανταπενταράκια» κυκλοφορούσαν ευρέως μέχρι το 1975. Σ' αυτή τη δεκαετία οι εταιρίες έπαιρναν απ' τους μεγάλους δίσκους τα τραγούδια που θεωρούσαν ότι μπορούσαν να γίνουν εμπορικές επιτυχίες και τα έβγαζαν σε δίσκους 45 στροφών. Μετά το 1975 συνέχισαν να κυκλοφορούν δίσκοι 45 στροφών μέχρι το 1980, που η παραγωγή τους σταμάτησε οριστικά.

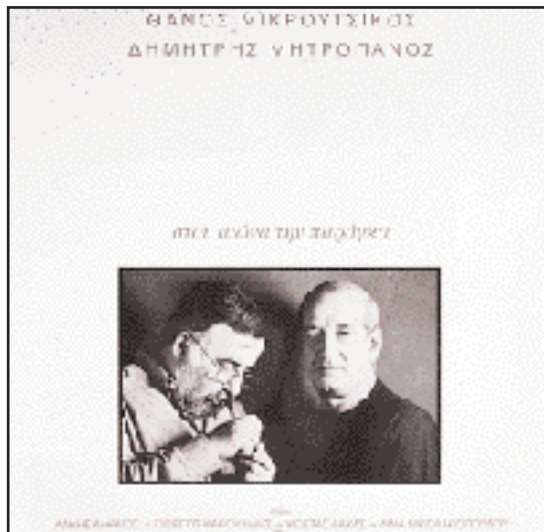
Οι δίσκοι των 45 στροφών «έβγαιναν» στην αρχή απ' το μοναδικό εργοστάσιο παραγωγής δίσκων της «Columbia» και απ' το 1967 και μετά και απ' το εργοστάσιο παραγωγής δίσκων «Greek Phonographic industries ή G.P.I.». Εκτός όμως απ' αυτά τα δύο μεγάλα εργοστάσια κοπής δίσκων 45 στροφών, υπήρξαν προσαρτήσεις δημιουργίας κάποιων βιοτεχνιών που έδιναν τη δυνατότητα στις μικρές εταιρίες να τυπώνουν ένα μικρό αριθμό δίσκων και έτσι να έχουν μικρότερο κόστος. Η εταιρία «NINA» είχε φέρει μια τέτοια πρέσα εκτυπώσεως δίσκων 45 στροφών, ο Σπύρος Πιπεράκης είχε δημιουργήσει μια μικρή βιοτεχνία, ο Στέλιος Καζαντζίδης, κ.ά.

Με τις ετικέτες Columbia και His Master's Voice κυκλοφόρησαν περίπου 4.100 δίσκοι 45 στροφών. Με τα σήματα Odeon, Parlophone και Minos περίπου 2.800 δίσκοι. Με τα σήματα Lyra και Zodiac περίπου 1.000 δίσκοι. Με τα σήματα της σημερινής Polygram (Philips, Polydor, Polydisc, Philips, Olympic) περίπου 2.700 δίσκοι 45 στροφών. Με τα σήματα «Music Box», «Pan Vox» και «Decca» περίπου 1.800 δίσκοι. Απ' την «RCA» περίπου 850 δίσκοι. Η «Sonata» περίπου 250. Η «NINA» περίπου 400 δίσκους. Συνυπολογίζοντας και τους δίσκους που κυκλοφόρησαν οι μικρές εταιρίες πρέπει να ξεπερνάνε τους 20.000 δίσκους 45 στροφών, αριθμός πραγματικά εντυπωσιακός αν λάβουμε υπ' όψιν μας ότι κάθε δίσκος είχε δύο τραγούδια.



Αριστερά: Παράσταση Καραγκιόζη σε 45άρι. «Ο Καραγκιόζης πλοίαρχος», από τον Ευγένιο Σπαθάρη. Δεξιά: Δεκατέσσερις επιτυχίες του Χρήστου Κολοκοτρώνη με τους: Γρηγ. Μπιθικώτση, Μ. Χιώτη, Μ. Λίντα, Μ. Αγγελόπουλο, Ρία Κούρτη, Παν. Γαβαλά, Π. Πάνου, Γιώτα Λύδια, Α. Ρεπάνη και Στρ. Διονυσίου.





Εξώφυλλα σύγχρονων CD των Θ. Μικρούτσικου - Λ. Λαζόπουλου «Ψάξε στ' όνειρό μας», Θ. Μικρούτσικου - Δημ. Μητροπάνου «Στου αιώνα την παράγκα» και Μ. Τόκα - Στ. Διονυσίου «Με όνομα βαρύ σαν ιστορία».

Από τις 33 στροφές στα CD

Πλήρης καταγραφή των εταιριών που εκδίδουν δίσκους από τη δεκαετία του '60 έως και σήμερα

Του Πέτρου Δραγουμάνου

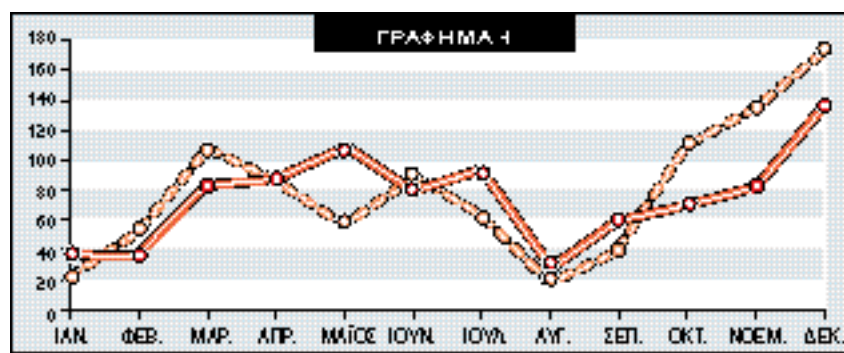
«Οι ΔΙΣΚΟΙ που αναλάβαμε να καταγράψουμε από εφέτος, αρχίζουν από τον Ιούλιο του 1967 και περιλαμβάνουν τους εκδοθέντες από όλες τις εταιρίες δίσκων στην Ελλάδα, των 25 και 30 εκατοστών (33^{1/3} στροφών)». Αυτά γράφει μεταξύ άλλων, ο Αντώνης Κουντάκης στην ετήσια έκδοση «Θέατρο 68».

Ποιες είναι οι ελληνικές δισκογραφικές εταιρίες στα τέλη της δεκαετίας του '60 και ποια η παραγωγή τους.

Σύμφωνα πάντα με τον Α. Κουντάκη, πρώτη σε κυκλοφορίες στο 16μηνο Ιουλίου 1967 - Οκτωβρίου 1968 έρχεται η **Γ. Ορφανίδης** με 34 δίσκους RCA Victor, Dot και Olympic. Στην δεύτερη θέση βρίσκονται η **Ελλαδίσκ** με 18 δίσκους Polydor, Fidelity, Phillips και Fontana μαζί με την **Εταιρεία Γενικών Εκδόσεων** επίσης με 18 δίσκους Lyra και Zodiac. Τρίτη η **Μίνως Μάτσας και Υιός** με 17 δίσκους Odeon. Τέταρτη η **Αφοι Λαμπρόπουλοι** με 14 δίσκους Columbia, His Master's Voice και Regal. Πέμπτη η **Music Box** με 12 δίσκους Decca, CBS, Pan Vox και Palette. Ακολουθούν η **Νίνα**, με 5, η **Βεντέττα** με 3 και η **Αποστολική Διακονία** επίσης με 3 δίσκους βινυλίου 33 στροφών. Αυτούς που τότε τους λέγαμε LP και σήμερα στο Μοναστηράκι με ένα χιλιάριο αγοράζει πέντε. Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι εννέα δισκογραφικές εταιρίες της εποχής χρειάστηκαν 18 μήνες για να ηχογραφήσουν και να τυπώσουν 124 δίσκους, 12 λιγότερους απ' όσους κυκλοφόρησαν τον Δεκέμβριο του 1997.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή.

1948: Ο Peter Carl Goldmark, αμερικανός φυσικός γεννημένος στην Ουγγαρία, κατασκεύασε ένα δίσκο που περιστρεφόταν με 33 1/3 στροφές το λεπτό, είχε μειωμένο το πλά-



Στο γράφημα απεικονίζεται η μηνιαία κυκλοφορία των ελληνικών δίσκων τα έτη 1996 και 1997. Οι εταιρίες θεωρούν καλές εμπορικά περιόδους το τρίμηνο Οκτωβρίου - Δεκεμβρίου όταν εφοδιάζουν τα δισκάδικα με πολλές συλλογές «επιτυχιών» που στοχεύουν στην αγοραστική άνοδο των Χριστουγέννων, το δίμηνο Μαρτίου - Απριλίου που προηγείται του Πάσχα και δίνουν βάρους στα λαϊκά, νησιώτικα και δημοτικά τραγούδια και το τέλος Ιουνίου με αρχές Ιουλίου, όταν θεωρούν ότι το μαθητικό κοινό αγοράζει τους δίσκους των διακοπών. Η κόκκινη γραμμή αφορά το 1997 και η διακεκομμένη το 1996.

τος του ίχνους, δηλαδή της χαραγής μέσα στην οποία εκινείτο η βελόνα, και η χωρητικότητα με μουσική αυξηθήκε κατά έξι φορές. Ολα αυτά σε σύγκριση με τον μέχρι τότε υπάρχοντα δίσκο 78 στροφών. Οι δίσκοι αυτοί εμφανίστηκαν στο εμπόριο ένα χρόνο μετά.

1951: Τυπώνεται στην Αγγλία ο πρώτος δίσκος 33 στροφών με ελληνικό κλασικό έργο. Πρόκειται για την «Συμφωνία Αρ. 1 για μεσόφωνο και ορχήστρα» του Γιάννη Χρήστου.

1954: Κατασκευάζεται στην Ολλανδία το LP «Modern Greek Chamber Music» από την Phillips, κατόπιν παραγγελίας του ελληνικού παραρτήματος της εταιρίας. Περιέχει έργα Μανώλη Καλομοίρη, Νίκου Σκαλκώτα και Μάριου Βάρβογλη ηχογραφημένα στην Αθήνα.

Συνολικά τη δεκαετία του '50 κυκλοφόρησαν 216 δίσκοι 33 στροφών (10 ή 12 ιντσών) με ελληνική μουσική και τραγούδια. Ολοι κατασκευασμένοι στο εξωτερικό.

1958: Το μοναδικό ελληνικό εργοστάσιο παραγωγής δίσκων, της Columbia, στον Περισσό, που ιδρύ-

θηκε το 1929, αρχίζει να τυπώνει σε βινίλιο δίσκους 45 στροφών. Ένα χρόνο μετά σταματούν οι πρέσες των 78 στροφών. Η δεκαετία του '60 θα δώσει χιλιάδες τραγούδια χαραγμένα σε 45άρια.

1960: Σταματά η παραγωγή δίσκων 78 στροφών.

1961: Στην Columbia εγκαθίσταται η πρώτη στην Ελλάδα πρέσα κοπής δίσκων μακράς διάρκειας. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας, θα κυκλοφορήσουν στην αγορά 851 ελληνικοί δίσκοι 33 στροφών (LP). Σύμφωνα με την ορολογία της εποχής, τα τραγούδια διακρίνονται σε λαϊκά, ελαφρά, δημοτικά, νέου κύματος, παλαιά και σοβαρής μουσικής. Η σειρά με την οποία αναφέρθηκαν τα είδη μουσικής δεν είναι τυχαία, αλλά ακολούθησε την ποσοτική παραγωγική των αντίστοιχων δίσκων.

1962: Δημιουργείται η Μίνως Μάτσας & Υιός από τον Μ. Μάτσα (1906-1970) και τον γιο του Μάκη, που αντιπροσωπεύει τις Odeon και Parlophone στην Ελλάδα. Το 1968 αποφασίζεται η δημιουργία ελληνικής εταιρίας και κυκλοφορεί ο πρώτος δίσ-

κος Μίνος με αύξοντα αριθμό MSM101. Πρόκειται για το LP «Ο Σταθμός» των Μάνου Λοΐζου - Λευτέρη Παπαδόπουλου με ερμηνευτές τους Γιάννη Καλατζή, Λίτσα Διαμάντη, Γιώργο Νταλάρα και Δημήτρη Ευσταθίου.

1964: Ο Αλέκος Πατσιφάς ιδρύει την Εταιρία Γενικών Εκδόσεων,τη γνωστή Lyra. Από αυτήν αρχίζει το 1965 το νέο κύμα του ελληνικού τραγουδιού. Δικός της είναι και ο πρώτος ελληνικός χρυσός δίσκος «Ο Δρόμος» των Μίμη Πλέσσα - Λευτέρη Παπαδόπουλου με τους Γιάννη Πουλόπουλο, Ρένα Κουμιώτη και Πόπη Ασπεριάδη που κυκλοφόρησε το 1969.

1966: Εμφανίζονται στην ελληνική αγορά οι πρώτοι στερεοφωνικοί δίσκοι (stereo). Ο Πάνος Γαβαλάς και η Πόλυ Πάνου ιδρύουν την Βεντέττα μετά την οικονομική διαφωνία τους με την εταιρία Αφοί Λαμπρόπουλοι στην οποία δισκογραφούσαν. Δύο χρόνια μετά, η Βεντέττα αγοράζεται από την Paninar, που ίδρυσε το 1967 ο Παναγιώτης Βαρδουλάκης. Ο Πάνος Γαβαλάς συνεχίζει μόνος του την επιχειρηματική δραστηριότητα ιδρύοντας την Sonata, την οποία κλείνει το '71.

1968: Εμφανίζονται στην ελληνική αγορά οι κασέτες. Η πρώτη παρτίδα κατασκευάζεται στις ΗΠΑ από την Peters International του Χριστόφορου Πετροπουλέα. Μετά οκτώ μήνες άρχισε τη λειτουργία του και το πρώτο ελληνικό εργοστάσιο παραγωγής κασετών.

1969: Οι αφοι Λαμπρόπουλοι μαζί με την EMI Αγγλίας ιδρύουν την EMIΑΑ. Ο Βασίλης Παπαδόπουλος ιδρύει την Vasipar στη Θεσσαλονίκη.

1970: Ο Γιώργος Μιχελάκης ιδρύει την Sonora.

1971: Ο Δημήτρης Πολίτης ιδρύει την Polyphone. Ιδρύεται ως σωματείο η ΕΜΣΕ (Ενωση Μουσικοσυνθετών Ελλάδος).

1972: Η ολλανδική Philips ανοίγει ελληνικό παράρτημα και έτσι η Ελλάδα αποκτά τον πρώτο εργοστάσιο που βγήκε από την Phonogram, η οποία το 1974 είναι η πρώτη δισκογραφική εταιρία που εγκαθίσταται στη Λεωφόρο Μεσογείων. Το 1978 μετονομάζεται σε Polygram, επωνυμία που διατηρεί έως σήμερα. Ο Ανδρέας Σταματελάτος ιδρύει την Symban Sound. Ο Βασίλης Κουτσοθανάσης αγοράζει την ελληνοαμερικανική εταιρία Nina Records των Βαλαβάνη - Νικολάου και ταυτόχρονα ιδρύει την Recor. Κατασκευάζεται ο πρώτος δίσκος λέιζερ που θα εμφανιστεί στο εμπόριο μια δεκαετία μετά, με την εμπορική επωνυμία CD.

1973: Ο Νίκος Μωραΐτης ιδρύει την Motivo που ειδικεύεται σε δίσκους ελληνικής λόγιας μουσικής.

1974: Ανοίγει το δεύτερο εργοστάσιο κοπής δίσκων βινυλλίου στην Ελλάδα από την Fabelsound. Η αποκατάσταση της δημοκρατίας στην Ελλάδα δίνει ώθηση στη δισκογραφία. Για πρώτη φορά η ετήσια παραγωγή ελληνικών δίσκων ξεπερνά τους 400 τίτλους.

1975: Η αμερικανική CBS ανοίγει θυγατρική εταιρία στην Ελλάδα. Μέχρι τότε την αντιπροσωπεία των δίσκων της είχε η Music Box. Ανοίγει το τρίτο εργοστάσιο κοπής δίσκων βινυλλίου στην Ελλάδα από την GPI.

1976: Ο Ελευθέριος Μάκος ιδρύει την General Gramophone.

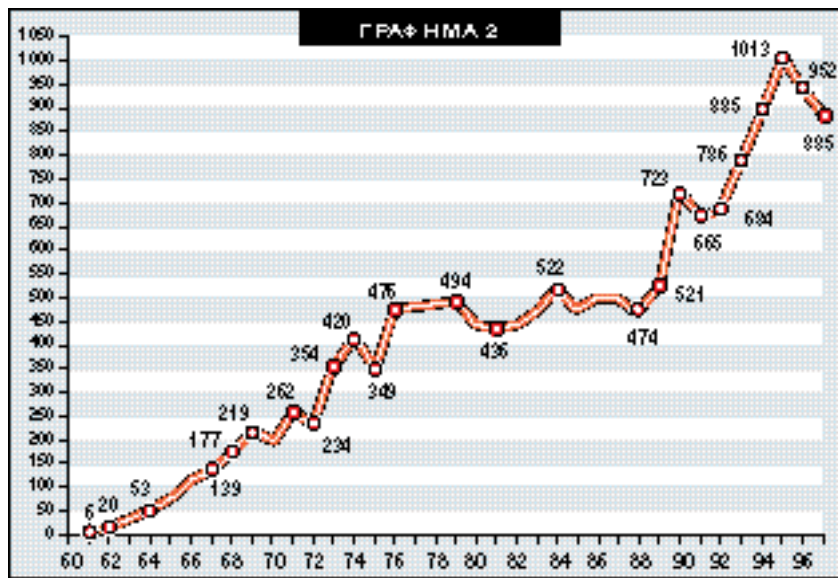
1977: Ο Γιώργος Σαμουρίδης ιδρύει την Sosaphone GSF Records.

1978: Η Polygram κυκλοφορεί το πρώτο ελληνικό maxi single, δηλαδή δίσκο 33 στροφών και 12 ιντσών, με ένα τραγούδι σε κάθε πλευρά. Πρόκειται για το Dance On του Κώστα Τουρνά. Ιδρύεται η εισπρακτική υπηρεσία της EMΣΕ με πρώτο πρόεδρο τον Μάνο Λοΐζο. Η ελληνική ομάδα της ίφρι ξεκινά δικαστικό αγώνα κατά της κασετοπειρατείας.

1979: Οι Τσαμπούρης - Κλάφας ιδρύουν την Intersound που εξαγοράζει το 1985 ο Γιάννης Τζαμαλής. Η Μίνος μεταφέρει τα γραφεία της στη Λεωφόρο Μεσογείων.

1980: Τυπώνεται ο τελευταίος δίσκος 45 στροφών. Ιδρύεται η Ένωση Τραγουδιστών Ελλάδας με πρώτο πρόεδρο τον Γιώργο Νταλάρα.

1981: Η CBS μεταφέρεται στα ιδιό-



Η παραγωγή της ελληνικής δισκογραφίας σε ετήσια βάση, από το 1960 έως το 1997.

κτητα γραφεία της, στη Λεωφόρο Μεσογείων. Ο Κώστας Σάκκαρης ιδρύει την Sakkaris Records που τέσσερα χρόνια μετά ξεκινά και ελληνικές παραγωγές δίσκων. Ο Μπάμπης Δαλιδής ιδρύει την Creep Records.

1982: Η αμερικανική WEA (Warner - Electra - Atlantic) ανοίγει θυγατρική εταιρία στην Ελλάδα. Μέχρι τότε την αντιπροσωπεία των δίσκων της είχε η Lyra. Οι Τάσος και Γρηγόρης Φαληρέας ιδρύουν την Αφοί Φαληρέα - Ανεξάρτητες Παραγωγές.

1983: Πεθαίνει ο ιδρυτής της Lyra, Αλέκος Πασιφάς. Την εταιρία αναλαμβάνει ο Κυριάκος Μαραβέλιας. Ανοίγει το ελληνικό παράρτημα της Virgin. Δυο χρόνια μετά ξεκινά να κάνει και ελληνικές δισκογραφικές παραγωγές.

1984: Αποχωρεί ο Τάκης Λαμπρόπουλος από την EMIAA, η οποία πλέον ανήκει στην πολυεθνική EMI. Ο Γιώργος Τσακαλιδής ιδρύει στη Θεσσαλονίκη την Ano Kato Records. Για πρώτη φορά η ετήσια δισκογραφική παραγωγή υπερβαίνει τους 500 τίτλους.

1986: Ο Θοδωρής Κρίθαρης ιδρύει την Wipe Out Records και ο Αιμίλιος Κατσούρης την Hitch Hyke.

1987: Η πολυεθνική BMG, που δημιουργείται από την ένωση των RCA, Arista και Ariola, ανοίγει στην Ελλάδα την πρώτη παγκοσμίως θυγατρική

εταιρία της. Διευθύνων σύμβουλος αναλαμβάνει ο Μίλτος Καρατζάς. Η Άννα Μαρκόγιαννη, κόρη του Βασίλη Κουτσοθανάση ιδιοκτήτη της Nina Records, ιδρύει την Alfa Mi Records. Οι ελληνικές δισκογραφικές εταιρίες για πρώτη φορά αντιμετωπίζουν το CD σαν είδος εμπορεύσιμο. Ξεκινά τη λειτουργία του το πρώτο ελληνικό εργοστάσιο παραγωγής CD. Είναι το Digital Press Hellas των Μιχαηλίδη - Κρεζία.

1988: Ο Ανδρέας Καϊάφας αγοράζει την Music Box από τον Μαρτέν Γκεσάρ. Ο Γιώργος Κούρτης, έμπορος δίσκων, ιδρύει την FM Records. Ο Γιάννης Τζαμαλής ιδρύει την Musica Viva που ειδικεύεται στις εκδόσεις δίσκων ελληνικής κλασικής μουσικής. Ο Αν. Σταματελάτος, ιδιοκτήτης της Symban Sound, αγοράζει την General Music μετά τον θάνατο του ιδρυτή της Ελ. Νάκου.

1989: Ο Μίλος Λαζογιώργος, παραγωγός στις CBS και MBI, ιδρύει την Spot Music.

1990: Η ελληνική ομάδα των δισκογραφικών εταιριών της ίφρι, μειώνει τα όρια των χρυσών και πλατινένιων δίσκων. Χρυσός ανακηρύσσεται ο δίσκος που οι πωλήσεις του ξεπερνούν τα 30.000 αντίτυπα (από 50.000) και πλατινένιος αυτός που ξεπερνά τα 60.000 (από 100.000). Σταματά τη λειτουργία του το ερ-

γοστάσιο κοπής δίσκων της Columbia στον Περισσό. Ο τελευταίος δίσκος που βγήκε από την πρέσα του εργοστασίου είναι το «Πάμε Βόρεια» με τον Νίκο Νομικό. Για πρώτη φορά η ετήσια δισκογραφική παραγωγή υπερβαίνει τους 700 τίτλους.

1991: Η Μίνος και η EMI συγχωνεύονται. Ο Πάνος Μαραβέλιας, μετά τον θάνατο του πατέρα του, αναλαμβάνει την διεύθυνση της Lyra.

1992: Ο Μάκης Αναγνώπουλος ιδρύει την Artistic Music Productions, που στα τέλη του 1994 εξαγοράζεται από την MBI. Το εργοστάσιο της Fabelsound αρχίζει να κατασκευάζει CD στην Ελλάδα.

1993: Ο συνθέτης Στέλιος Φωτιάδης ιδρύει την Eros Music. Ο έμπορος δίσκων Αθανάσιος Παπαδάς ιδρύει την Παπαδάς Μουσικές Εκδόσεις. Κυκλοφορούν τα πρώτα ελληνικά CD Singles. Ο Κ. Σάκκαρης αγοράζει την Polyphone.

1994: Αρχίζει η προσφορά CD από εφημερίδες και περιοδικά.

1995: Η μοναδική χρονιά που η ετήσια δισκογραφική παραγωγή υπερβαίνει τους 1.000 τίτλους, πράγμα που οφείλεται στην υπερπαραγωγή των CD λόγω πτώσης του κόστους.

1996: 20.000.000 CD πουλήθηκαν - προσφέρθηκαν από περιοδικά και εφημερίδες. Ο Αρσένης Στεργίου ιδρύει την Θέσις.

1997: Η ελληνική ίφρι, ορίζει ότι χρυσός ανακηρύσσεται ο δίσκος που οι πωλήσεις του ξεπερνούν τα 25.000 αντίτυπα και πλατινένιος αυτός που ξεπερνά τα 50.000. Τα αντίστοιχα όρια για τα CD Singles ορίζονται σε 10.000 και 20.000 αντίτυπα. Ακόμη η ίφρι σε συνεργασία με την Coopers & Lybrand ξεκινά για πρώτη φορά στην Ελλάδα και σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα, το εβδομαδιαίο TOP-50 των πωλήσεων των ελληνικών και ξένων δίσκων. Οι δισκογραφικές εταιρίες ανοίγουν σελίδες στο Internet. Η Sakkaris Records αποκτά τα παγκόσμια δικαιώματα των «ζωντανών» ηχογραφήσεων της Μαρίας Κάλλας. Ο Θάνος Καραγρηγόρης και Νεκτάριος Κόκκινος ιδρύουν την E2, ο Κώστας Γιαννίκος τη Legend, ο Άκης Γκολφίδης τη Ria Music.



Εξώφυλλα CD άλλα με μουσική - τραγούδι, άλλα με οργανική μουσική και ένα με παραμύθια της Γαλάζιας Γραμμής για τα παιδιά, που δημιούργησε το Ελληνικό Κέντρο Βιβλίου.



Τα σύγχρονα CD περιλαμβάνουν και μικρά βιβλιαράκια με τους στίχους των τραγουδιών, γεγονός που βοηθάει άμεσα τους ακροατές. Στη φωτογραφία, ένα CD του Βασίλη Παπακωνσταντίνου «Πες μου ένα ψέμα ν' αποκοιμηθώ».

Τα πρώτα σουξέ του αιώνα

Ήταν τα ανατολίτικα, τα κανταδόρικα και τα ευρωπαϊκά που κατέλιπαν στην Αθήνα οι ξένοι θίασοι

Του Γιώργου Χατζηδάκη

ΠΟΙΑ ΉΤΑΝ η τραγουδιστική πραγματικότητα τα πρώτα χρόνια του αιώνα μας; Για να δώσουμε σ' αυτό το ερώτημα απάντηση υπεύθυνη και όχι επιπόλαια, χρειάζεται μια σχολαστική αναζήτηση. Χωρίς, ωστόσο, να διακινδυνεύσουμε μπορούμε να απαντήσουμε πως μπαίνοντας ο τελευταίος αιώνας της χιλιετίας βρήκε μια μουσική πραγματικότητα πλούσια και ποικίλη. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό πως ανάλογο πλούτο και ποικιλία παραδίδει ο αιώνας μας στον ερχόμενο. Τα βασικά είδη της τραγουδιστικής ποικιλίας του 1900 ήταν τα ανατολίτικα, τα κανταδόρικα και τα ευρωπαϊκά που κατέλειπαν στην ελληνική πρωτεύουσα οι ξένοι περαστικοί μουσικοί θίασοι. Στις λαϊκές τάξεις με τις ελευθεριότερες παρορμήσεις, τις ατιθάσεντες προτιμήσεις προς το λάγνο και το αισθησιακό και την ελάχιστη δυτική επίδραση, τα ανατολίτικα τραγούδια είχαν μεγάλη διάδοση. Στην κατηγορία των ανατολίτικων συγκαταλέγονταν μια μεγάλη γκάμα τραγουδιών, την ταυτότητα των οποίων μας διευκρινίζει ένα δημοσίευμα της «Νέας Εφημερίδος» στις 29 Ιουλίου 1898. «ΤΑ ΑΝΑΤΟΛΙΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Εις την σκηνήν των "Μουσών" εν πευκακίσις τη παρά του Αγίου Νικόλαου μάνδρα η περίφημος τραγουδίστρια των αμανέδων, αρμενικών, τουρκικών και αραβικών μελών με την γλυκύτατον φωνήν της Ρόζας Παντελιάδου μετά του συζύγου της και του Αλεξάνδρου Πανδόλφου συνάγει κόσμον και κόσμον όλον τον μερακλίδικον και ερωτοκτυπημένον». Στην ίδια εφημερίδα δύο χρόνια νωρίτερα, «Σμυρναϊκός μουσικός θίασος. Η καλλιθέλαδος εις το ανατολικόν άσμα Κατίνα, η περίφημος Ελένη και το βιολί το πεφημισμένον του Γιουβανίκα θα τέρπη το κοινόν εις το καφενείον παρά τον Ιλισσόν κήπον του Χατζηδημητρίου...».

Το Θησείο, το Μεταξουργείο, λιγότερο η Νεάπολη, κάποια απ' τα παλιόσσια καφενεία ήταν οι τόποι των λαϊκών θεαμάτων και οι εστίες απ' όπου διοχετεύονταν τα άσματα των λαϊκών προτιμήσεων. Στα στέκια αυτά αναδεικνύονταν και τα τραγουδιστικά ινδάλματα που συγκέντρωναν θαυμαστές των γοητευτικών τραγουδιστριών και που συχνά ήταν και οι ιέρειες της Τερψιχόρης. Στο Κολωνάκι εντοπίζουμε τον Ιούνιο του 1900 ένα καφέ σαντάν που μας περιγράφει εναργέστατα την τραγουδίστρια, την ατμόσφαιρα αλλά και το σουξέ της. Ιδού τι μας διασώζει ο Τύπος της εποχής: «Το πολυπληθέστερον λαϊκόν νυκτερινόν κέντρον κατέστη το παρά τον Αγίον Διονύσιον ωδικόν καφε-



Η Σωτηρία Ιατρίδου (σε παγκάκι του Ζαπτείου με τον Τίμο Μωραϊτίνη) τραγουδούσε τη μεγάλη επιτυχία της πρώτης δεκαετίας, τη «Βαρκαρόλα», από την «Γκραν Βία» για πολλά χρόνια μέσα στον αιώνα μας.

νείον. Τα ωραία μάτια της νεαρής τραγουδίστριας προσελκύουν ως μαγνήται την ευπαθή εις τον έρωτα νεότητα. Και το μάλλον ενδιαφέρον ίσως μέρος του θεάματος και του ακούσματος είναι οι ερωτευμένοι ή οι δήθεν ερωτευμένοι οίτινες εν χορώ παρακολουθούν το άσμα της Σμυρναίας: "Πάρτε κοπέλλαις μου, πάρτε λουλούδια - πάρτε τριαντάφυλλα και μυρουδιαις- πάει, πάει, πάει -πάει η νεότης πάει- και δεν γυρίζει πια!". Το τραγούδι αυτό είναι η μεγαλύτερη επιτυχία των αρχών του αιώνα, πλατειά γνωστό και σήμερα, κρατήθηκε τότε στην πρώτη θέση δημοτικότητας, ακόμα και μετά την αναχώρηση της Αλεξάνδρας -αυτό ήταν ο όνομα της τραγουδίστριας- για την Σμύρνη. Το 1903.

Ωστόσο, όσο έμεινε στην Αθήνα έκαψε καρδιές και είχαν να λένε οι

Αθηναίοι της εποχής για την ομορφιά της και την γλυκειά της φωνή. Το καφωδέιο που τραγουδούσε ήταν απάνω στα σκαλάκια της σημερινής οδού Δημοκρίτου, στο ύψος της σημερινής Φωκλιδίου. Απο την «Εστία», 21 Ιουλίου 1902, αλιεύω ένα ευφυολόγημα σχετικό «...εις το καφενείον ανέρχονται διατραπών με βαθμίδας, κάποιος δε ηκούσθη λέγων, ενώ κατέβαινε διά μιας από τα σκάλας ταύτας - Η Αλεξάνδρα ημπορεί να καυχάται ότι ετραγουδούσε εις την Σκάλαν... του Λυκαβητού».

Σουξέ με ημερομηνία λήξης

Από την «Εστία» του 1900 προέρχεται μία ακόμα μαρτυρία για άλλο ένα λαϊκό σουξέ που αποδείχθηκε

ανθεκτικό στο χρόνο. «Το νέο τραγούδι. Το άστρο του Μπάρμπα Θεοδωρή άρχισε να δύη και η δόξα του Μπάρμπα Χαραλάμπη να παρέρχεται. Άλλο τραγουδάκι, νέο, ήρχισε να τραγουδήτε τώρα εις τας συνοικίας κατ' εξοχήν ρωμέικο, αφού η βάσις του στηρίζεται επί σπασίματος ποτηριών, επί του απαραίτητου δηλαδή αυτού επιλόγου των ρωμέικων γλεντιών. Κι είναι αυτό: "Πάλι θάλασσα τα κάνεις - πάλι τα ποτήρια σπας - Βάλθηκες να με πεθάνεις - κι όλο λες πως μ' αγαπάς"».

Ωστόσο, ούτε ο Χαραλάμης, («Σήκω βρε Χαραλάμπη να σε παντρέψουμε») ούτε ο Θεοδωρής («Μπάρμπα Θεοδωρή, γιατί μας κάνεις τον βαρύ») έδυσαν, όπως σημειώνει ο συντάκτης της «Εστίας» πριν από 100 χρόνια, αφού και σήμερα τα θυμόμαστε και τα τραγουδάμε.

Υπήρχαν βέβαια και τα θνησιγενή σουξέ που μπορεί να κράτησαν λίγους μήνες, έστω το πολύ έναν χρόνο και μετά τα καταπλάκωνε η λήθη όπως τους άξιζε. Ιδού η ληξιαρχική πράξη γεννήσεως ενός απ' αυτά, ταυτόχρονα όμως και της ταφής του. «Εστία» 3 Μαΐου 1901. «Ένα νέο τραγουδάκι. Ηρχισαν να το παραλαμβάνουν οι διάφοροι λαϊκοί κανταδόροι. Αλλά είναι τόσο κρύο, τόσο ξένο για τον τόπον μας, ώστε πολύ ολίγον χρόνον θα μείνη της μόδας. Ακούσατέ το: "Βαρώνην θα σε κάμω - πλουσίαν κι ευτυχίη. Το στέμμα σου προσφέρω - για 'να γλυκό φιλί - Φύγε, φύγε, φυγ' από 'δω - είμαι κόρη πτωχή του βουνού - και δεν είναι για μένα - έδωκα λόγο αλλού"». Είναι νομίζω από τα πρώτα διαλογικά τραγούδια που δεν προέρχεται από κάποιο γνωστό επιθεωρησιακό νούμερο. Το ύφος του, ωστόσο, σε κάτι ανάλογο παραπέμπει και έχει έντονη ομοιότητα με τα πρόχειρα μεταφράσματα των ασμάτων της «Γκραν Βία». Δεν χάθηκε από το ρεπερτόριο των θιάσων το ισπανικό αυτό μουσικό έργο με τα περίφημα τραγούδια του που πρωτοπαίχθηκε στην Αθήνα την άνοιξη του 1894. Το συναντάμε συχνά για αρκετά χρόνια αργότερα και η περίφημη «Βαρκαρόλα» έμεινε στα χείλη των Αθηναίων έως το τέλος της πρώτης δεκαετίας.

Η γοητεία της «Βαρκαρόλας»

Μαρτυρία της Σωτηρίας Ιατρίδου (συνέντευξή της στον υπογράφο-ντα το 1972) πως σε έναν θίασο ποικιλιών που διατηρούσε ο πατέρας της, η μητέρα της τραγουδούσε την «Βαρκαρόλα» που ξεσήκωσε κάθε βράδυ κύματα ενθουσιασμού. Ένα τυπωμένο συναπάντημα δίνει χρονολογία στην ανάμνηση της Ιατρί-

δου. Στην «Εστία» της 28 Αυγούστου του 1906, ο θίασος Ιατρίδη παίζει σε ένα αυτοσχέδιο θεατρίδιο στην πλατεία Κουμουνδούρου και παρουσιάζει άσματα, παντομίμες, χορούς, ανδρείκελα και «την εξαετή Σάρρα Μπερνάρ» προφανώς τη Σωτηρία. Η «Βαρκαρόλα» στην υπερ-δεκαπενταετή καριέρα της γνώρισε πολλές μεταφραστικές εκδοχές. Σας παραθέτω μια εξ όλων (Από τον «Μηνύτορα» της 7 Ιουνίου 1894): «Όταν στο κύμα –είνε γαλήνη– Εις την ψυχήν μας – Ερωσ, ειρήνη – Ησυχό κύμα – κι ώμορφη μέρα – Ζητάει ο ναύτης – απ' τον αιθέρα – Με χάρη το λαμπρό – Φεγγάρι τραγουδά – που λάμπει στο γιαλό – Σαν βγαίνει από ψηλά – Τον ναύτη μου και συ – Χαίρέτισε γλυκά – και τρέξε σαν πουλί – Στα δροσερά νερά». Μεταφραστής των ανωτέρω εμπνευσμένων στίχων σημειώνεται κάποιος Ηρακλής Σταύρου και συνθέτης ο ανά την Ευρώπη γνωστός συνθέτης ελαφρών μελωδιών Valvides.

Οι μπάντες του Ζαππείου

Δεν γλύτωσαν οι Αθηναίοι μ' ένα μόνο σουξέ της «Κραν Βία». Σε ολόκληρη τη δεκαετία οι μπάντες που εγκαθίστανται τα καλοκαίρια στο Ζάππειο είχαν στην πρώτη σειρά του ρεπερτορίου τους την περίφημη Αρία απ' το ίδιο έργο. Το μουσικό αυτό «τεμάχιο» είχε ευρύτατα κυκλοφορήσει σε «πάρτες» και πολλές μουσώτροφες κόρες της πρωτεύουσας το προτιμούσαν στις «βεγγέρες». Ας σημειώσουμε τους στίχους του για την διαιώνισή τους. «Μακρυά του μένω – μακρυά του μόνη – Ξεχωρισμένο – Ερμολιόνη – Που μόνο ψάλλει – Μόνο υποφέρει – Να βρη και πάλι – Τ' αγνό του ταίρι... ναι – Βλέπω στον ουρανό – Τ' άστρο το πρωινό – Μόλις χαράζει αυγή – Να χαιρετάει τη γη – Το βλέπω ερωτικά – Και το ρωτώ γλυκά – Τ' άστρο το χαρωπό – Για κείνον π' αγαπώ... ναι». Η επικαιρότητα επανέφερε στη μνήμη των Αθηναίων μία ακόμα επιτυχία, ανεβάζοντάς την στα ύψη της δημοτικότητας. Όταν από το 1901 έως το 1904 η δράση των λωποδυτών γνωρίζει στην Αθήνα μεγάλη έξαρση και καθημερινά οι εφημερίδες αναφέρονται σε πέντε δέκα κλοπές και διαρρήξεις της προηγούμενης, οι ορχήστρες και τα καφωδεία ανέσυραν την προγενέστερη επιτυχία του «Άσματος των Λωποδυτών» από την «Κραν Βία». Ιδού οι στίχοι προσαρμοσμένοι στην τρέχουσα αθηναϊκή πραγματικότητα: «Χα, χα, χα, τι σβελτωσύνη – τι εξυπνάδα κλασική – άλλος κλέφτει, άλλος γδύνει κι άλλος πάει φυλακή – Χα, χα, χα, – χα, χα, χα – χα, χα τι λαμπρό λιμέρι είν' αυτό μωρέ παιδιά – κλέφτεις μέρα μεσημέρι – και δεν πέρνουν μυρουδιά – Αλλά μήπως μεις μονάχα ζουμ' εδώ με την κλεψιά – ποιος ρωμηός δεν κλέφτει τάχα – ποιος για ξένα δεν διψά – Με το κλιέφτω, κλιέφτεις, κλιέφτει ζούνε γέροι και παιδιά – εις τον κόσμο αυτόν τον



Τα θέατρα που ανέβαζαν μεγάλες επιθεωρησιακές επιτυχίες όπως τα «Παναθήναια», τύπωναν ειδικά τευχίδια με τα τραγούδια της παράστασης. Το εξώφυλλο με τη φωτογραφία του Σαγιώρ είναι από τα «Παναθήναια 1907».

ψεύτη – κι η αρχή μας τσιμουδιά». Η παράφραση των στίχων είναι των Λάσκαρη και Καπετανάκη και το άσμα στην ελληνική του εκδοχή είχε πρωτακουστεί στην επιθεώρηση «Υπαίθριαι Αθήναι» του 1894.

Το θεατράκι «Αίφελ»

Στο Θησείο το λαϊκό θεατράκι «Αίφελ» γνωρίζει μεγάλη επιτυχία το καλοκαίρι του 1903 και η «Εστία» στις 28 Μαΐου μας πληροφορεί πως «προσελκύει και αριστοκράτας». Πηγαίνουν, λέει, σαν εξερευνητές της Αφρικής και διηγούνται μετά τις περιπέτειές τους. Τα όσα είδαν και τα όσα άκουσαν. Το δημοσίευμα συμπληρώνει πως στο «Αίφελ» ακούγεται μεγάλη ποικιλία τραγουδιών. Από τη μεγάλη επιτυχία της εποχής «Αντριάνα» έως το ηρωικό «Σαν δεν κόβει το σπαθί μου». Από τη δεύτερη επιτυχία «Γιαρούμπι» έως το «Εις φρικώδεις μαύρας νύκτας, στη σιγή της υψηλίου». Σημειώνουμε λοιπόν και αυτή την πληροφορία που πλουτίζει τη συλλογή τίτλων.

Δυο πόλους και δυο δρόμους έχουν τα τραγούδια της εποχής εκείνης. Ο πρώτος πόλος είναι τα λαϊκά στέκια που όσο προχωρεί ο αιώνας πολλαπλασιάζονται. Παράλληλα με τις πρώτες κινηματογραφικές ταινίες, τα καφενεία και τα θεατράκια, τα πιο καλοστεκούμενα, συντηρούν και ζωντανό μουσικό πρόγραμμα. Τα κεντρικά, δηλαδή του Θησείου, της Δεξαμενής, της Νεάπολης και της Πατησίων προλαμβάνουν τραγουδίστριες, χορεύτριες και οργανοπαίκτες. Μερικοί απ' αυτούς είναι



Με την επανεμφάνιση της Επιθεώρησης μετά το 1905, οι σκηνές των θεάτρων έγιναν εστίες παραγωγής σουξέ. Και οι μουσικοί οίκοι έσπευδαν να τα διαδίδουν με αλληπάλληλες εκδόσεις «μουσικών τεμαχίων». Η παρτιτούρα που εικονίζεται είναι από τα «Παναθήναια 1910».

ντόπιοι, οι περισσότεροι όμως είναι Έλληνες της Μικράς Ασίας ή Αρμένιοι, συναντάμε όμως μουσικούς, τραγουδιστές και τραγουδίστριες Αιγύπτιους, Ιταλούς, Γάλλους και Ρουμάνους. Όλοι αυτοί φέρνουν τραγούδια και χορούς της πατρίδας τους που αρκετά αρέσουν και ο λαός τα ενστερνίζεται, τα τραγουδάει και τα κάνει επιτυχίες. Μοναδικό μέσο διάδοσης και επιβολής, τα λόγια και ο σκοπός του τραγουδιού, από χείλη σε χείλη.

Υπαίθριες ορχήστρες

Ο άλλος πόλος είναι τα καθώς πρέπει κέντρα, οι υπαίθριες ορχήστρες στην Κηφισιά, στο Φάληρο, στο Σύνταγμα, στο Ζάππειο. Επίσης, τα ευπρεπή θέατρα της Αθήνας και του Φαλήρου που φιλοξενούν θιάσους περιωπής ελληνικούς και ξένους, όπου τα δράματα διαδέχονται οπερέτες και βωντεβίλ, βασικές πηγές τραγουδιστικών επιτυχιών. Στη διάδοση των τραγουδιών βοηθούσαν οπωσδήποτε οι μουσικοί οίκοι που κυκλοφορούσαν τα «μουσικά τεμάχια», τις παρτιτούρες προς οικιακή χρήση των κλειδοκυμβαλιστριών δεσποινίδων ή των μουσικών των κέντρων. Και τις δύο πληθυσμιακές μερίδες, ωστόσο, εξυπηρετούσε στις προτιμήσεις τους η φωνογραφία. Από τα πρώτα χρόνια οι φωνογράφοι με τα χωνιά τους ήταν μια διαταξική συνθήκη. Τα γνωστά μας γραμμόφωνα με τις μανιβέλες τους τα βρίσκουμε τοποθετημένα έξω ή μέσα από φτωχά καφενεία και κέντρα εξοχικά και κεντρικά με δίσκους ανατολίτικων σκοπών ή πεταχτών καντσο-

νετίστικων μοτίβων, όπως και σε περίοπτη θέση σε σαλόνια αστικών σπιτιών. Συνηθισμένη ήταν η εικόνα του γυρολόγου γραμμοφωνιτζή που γύριζε με το «όργανο» στην πλάτη από Μαρούσι μέχρι Μεταξουργείο και Κολοκυνθού, «παίζοντας» τις «πλάκες» της συλλογής του.

Θέατρο και τραγούδι

Μετά το 1905 που η επιθεώρηση επανέρχεται στις σκηνές της Αθήνας, προστίθεται κι αυτή στα μέσα που κατασκευάζουν, διαδίδουν και επιβάλλουν επιτυχίες. Η δύναμη της επιθεώρησης σ' αυτό τον ρόλο αρχίζει να κορυφώνεται μετά το 1907 που ξεκινούν οι ετήσιες επιθεωρήσεις. Η τεκμηρίωση υπογραμμίζεται με ένα δημοσίευμα, «Εστία» 8 Σεπτ. 1907. «Πεταχτό, λαχταρισμό το νέο σικελικό τραγουδάκι "τρεις ημέρες τώρα η Νίνα" εξεδόθη υπό του μουσικού οίκου Φέξη. Επίσης, εξεδόθη και η επιτυχία των "Παναθηναίων" το "Άσμα της Δικαιοσύνης". Δεν ήταν, φυσικά, τα σουξέ της πρώτης δεκαετίας, μόνο όσα ο χώρος μας επέτρεψε να αναφέρουμε. Ολη η Αθήνα τραγουδούσε. Διακόσιοι πενήντα μουσικοί και τραγουδιστές εργάζονταν κάθε βράδυ στην Αθήνα μας πληροφορεί η «Εστία» στις 4 Ιουνίου 1901, ενώ στις 12 Μαρτίου 1902 αναγγέλεται η ίδρυση Συλλόγου Τραγουδιστών. Άλλο τεκμήριο της μεγάλης τραγουδιστικής έξαρσης είναι η κυκλοφορία ειδικού περιοδικού το 1903, με τίτλο «Φόρμινξ», που δημοσίευσε πάρτες με τραγούδια της εποχής. Ετσι, λοιπόν, είναι αναμφισβήτητο πως ο αιώνας μας μπήκε τραγουδώντας.



Εξώφυλλα εκδόσεων που διαφήμιζαν τα ελληνικά ταγκό στη δεκαετία του '30.

Ταγκό και μεσοπόλεμος

Από το Μπουένος Αϊρες στην Αθήνα του Αττίκ και της επιθεώρησης

Των Πάνου Μαυραγάνη,
Κωνσταντίνου Αν. Θέμελη

ΑΠΟ ΤΑ δωμάτια έρχεται χλιαρός αέρας και κάποια πνιγμένη μελωδία από κοφτές, βαριές ανάσες. Η μελωδία αυτή μπερδεύεται μ' εκείνη που ακούγεται από μια ορχήστρα με τρία όργανα –πιάνο, βιολί, φλάουτο– που βρίσκεται εδώ, στη σάλα. Οι μουσικοί της αυτοσχεδιάζουν ενώ παρακολουθούν τον χορό μιας πόρνης με τον νταβατζή της· είναι αγκαλιασμένοι και κινούνται σαν να αναπαριστούν στον χώρο τα στάδια του ερωτικού παιχνιδιού – από το φλερτ μέχρι την ερωτική πράξη. Ένας «πορτένιο» –ένας μετανάστης από την Ευρώπη, την Αφρική ή κάποιο άγνωστο λιμάνι– παρακολουθεί. Βρέθηκε εδώ αναζητώντας απελπισμένα κάποια διασκέδαση για να ανακουφίσει την αίσθηση του ξεριζωμένου, του μετανάστη. Αυτό που φαίνεται πρέπει να είναι αυτό που είσαι· κι αυτό που είσαι χρυσό μου, είναι ένας κικεώνας. Αλλά δεν τρέχει τίποτα. Σήκω πάνω, μην είσαι σκυφτός. Βλέπεις κανέναν άλλον εδώ να σκύβει; Στάσου ίσιος, ευθυτενής, σκληρός. Αφουγκράσου τα νεύρα σου. Δεν υπάρχει έλεος εδώ. Ούτε ανακούφιση. Είναι η ώρα μηδέν. Και την ώρα μηδέν μόνον το πάθος μπορεί να σε σώσει. Μπορεί να είναι η μαντάμ που λέει αυτά τα λόγια και τον παροτρύνει να χορέψει με κάποιο από τα κορίτσια του σπιτιού. Ενός μπορντέλου που βρίσκεται στην οδό Τέμπλε ή στην οδό Χουνίν, κάπου στις κακόφημες συνοικίες του λιμανιού του Μπουένος Αϊρες της Αργεντινής, στη δεκαετία του 1880.

Η μουσική που ακούγεται εδώ «συ-

ντίθεται» από τη συνεισφορά των μουσικών, οι οποίοι μπορεί να ανήκουν σε διαφορετικές μουσικές παραδόσεις. Συνεισφέρει η «μιλόνγκα», που είναι η λαϊκή μουσική της πεδιάδας της Αργεντινής (η οποία δημιουργήθηκε από τη σύνδεση ινδιάνικων ρυθμών με τη μουσική των πρώιμων Ισπανών αποίκων)· συνεισφέρουν οι ανηλεείς ρυθμοί από τα κρουστά των Αφρικανών σκλάβων, γνωστοί την εποχή αυτή ως «ταν-γκο»· συνεισφέρει η «Λάτιν» της εποχής.

Κομμάτια χωρίς τίτλο

Ο χορός που γεννιέται εδώ, αναπαριστάει τη σχέση της πόρνης με τον νταβατζή της. Τα μουσικά κομμάτια δεν έχουν ακόμη λόγια, μόνον τίτλους, οι οποίοι παραπέμπουν σε πρόσωπα και πράγματα του κόσμου της πορνείας. Εάν δεν αναπαρίστανται οι εντάσεις αυτής της σχέσης, αναπαρίστανται μια μονομαχία δυο αντρών για την εύνοια μιας γυναίκας, η οποία καταλήγει στο συμβολικό θάνατο του αντιπάλου. Ο καβγάς αυτός γίνεται κυρίως μεταξύ ενός φτωχού γκάουτσο ή μετανάστη με κάποιον πλούσιο Αργεντινό των προα-
στιών.

Αυτή είναι η διττή φύση της χαρακτηριστικής μουσικής και του χαρακτηριστικού χορού που γεννιέται στα μπορντέλα του λιμανιού του Μπουένος Αϊρες τις τελευταίες δεκαετίες του περασμένου αιώνα και ο οποίος θα ονομαστεί Τανγκό. (Από το διπλό ρυθμικό χτύπημα ταν-γκο, των κρουστών των Αφρικανών σκλάβων ή από το λατινικό ρήμα *tangere*

που σημαίνει να αγγίζεις – ποιος ξέρει;). «Από πολλούς αναφέρθηκε η σεξουαλική φύση του τανγκό, δεν συνέβη όμως το ίδιο με την εριστική του, την καβγατζήδικη φύση του. Είναι αλήθεια ότι και οι δυο αποτελούν εκδηλώσεις της ίδιας παρόρμησης γι' αυτό και η λέξη άντρας σε όλες τις γλώσσες που ξέρω δηλώνει σεξουαλική ικανότητα και επιθετικότητα» έγραψε ο μεγάλος Αργεντινός συγγραφέας Χόρχε Λουίς Μπόρχες.

Στη χαμέρπεια των πορνείων

Ο Χόρχε Λουίς Μπόρχες γεννήθηκε στα 1899 και στα παιδικά του χρόνια έβλεπε ζευγάρια αντρών να χορεύουν τανγκό στις γειτονιές του Μπουένος Αϊρες.

Στο δρόμο, ο κόσμος ο καλός εκδηλώνεται

με τα πιο κολακευτικά λόγια / γιατί στο τέμπο ενός τανγκό, της Λα Μορότσα,

δυο γόητες της γειτονιάς κάνουν φιγούρες σβέλτες.

(Εβαρίστο Καριέγκο, Αιρετικές Λειτουργίες)

Τι είχε συμβεί;

Το τανγκό βγήκε από τα μπορντέλα, αλλά «ο κόσμος ο καλός», οι γυναίκες του λαού δεν θέλουν να παίρνουν μέρος σε αυτόν τον ακόλαστο χορό, σε αυτήν τη χαμέρπεια που σέρνεται στα πορνεία (Λουγκόνες, Ο λαϊκός τραγουδιστής). Γι' αυτό και χορεύεται από ζευγάρια ανδρών. «Χρειάστηκε να περάσουν πολλά χρόνια για να επιβληθεί το τανγκό

στο Μπαρίο Νόρτε, στις λαϊκές συνοικίες (αφού είχε ήδη πολιτογραφηθεί στο Παρίσι) και δεν είμαι σίγουρος αν τα κατάφερε απόλυτα. Πριν ήταν μια δαιμονολατρεία με τη μορφή οργίου· σήμερα (σ.σ. 1930) είναι τρόπος περπατήματος». (Χ.Λ. Μπόρχες).

Λεγόταν Χάινριχ Μπαντ και δούλεψε στο εργαστήρι του προσπαθώντας να κατασκευάσει ένα μουσικό όργανο το οποίο θα μπορούσε να παίξει την εκκλησιαστική μουσική του Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ ή του Τέλεμαν στις εκκλησίες που δεν διέθεταν εκκλησιαστικό όργανο. Αυτός ήταν ο σκοπός του. Στη Γερμανία του 1854, ο Χ. Μπαντ δεν φανταζόταν ποτέ ότι η μελαγχολία των ήχων του οργάνου που κατασκεύαζε, του μπαντονεόν, θα αιχμαλώτιζε την ψυχή αμαρτωλών, παραστρατημένων, τλαιπωρημένων ψυχών που σύχναζαν στα μπορντέλα του Μπουένος Αϊρες.

Στα 1886 –πενήντα δύο χρόνια αργότερα– ένας Ιρλανδός ναύτης ξεμπαρκάρει στο Μπουένος Αϊρες έχοντας μαζί του ένα μπαντονεόν. Θα αναγκαστεί να το πουλήσει σ' ένα ενεχυροδανειστήριο για ένα μπουκάλι ούισκι. Αυτό ήταν. Οι Ιταλοί μετανάστες του Μπουένος Αϊρες θα το πρωτοχρησιμοποίησαν διευρύνοντας την αρχική ορχήστρα και στη συνέχεια οι αυτόχθονες Αργεντινοί του υπόκοσμου και της πάμπας (της πεδιάδας) θα αναγνωρίσουν στους ήχους του τους δρόμους της ψυχής τους όταν αγαπάνε μια γυναίκα ή ξεκινούν έναν καβγά «απλώς με το άγγιγμα των ώμων».

Στο ξεκίνημά του, το τανγκό δεν είχε λόγια όπως προείπαμε. Οι τίτλοι των πρώτων κομματιών καθώς και τα πρώτα «στιχάκια» ήταν πρόστυχα. Τα λόγια των τανγκό των πρώτων συνθετών του είχαν αγροτική θεματολογία (είμαι η πιστή συντρόφισσα του ευγενικού του γκάουτσο) ή μιλούσαν για χτυπητούς παλικαρισμούς (είμαι πρώτος στο τανγκό / κι όταν κάνω μια φιγούρα / το μαθαίνουν στο Βορρά / αν εγώ είμαι στο Νότο). Επειτα το είδος άρχισε να αφηγείται τις αναποδιές της ζωής της πόρνης (Υστερα έγινες μαιτρέσσα / ενός γέρου που 'χε φαρμακείο / και του αστυνόμου ο γιος / όλα στα μάσησε κι αυτός). Αργότερα, έγινε η λυπητερή μεταστροφή των κακόφημων και φτωχών συνοικιών σε ευπρεπισμένες (Πουέντε Αλσίνα / Τι γινήκαν όλοι οι κακούργοι; ή Πού έχουν πάει όλοι οι μάγκες και οι όμορφες κυρές;). Τα πάθη του παράνομου έρωτα απασχόλησαν από πολύ νωρίς τους στιχουργούς (θυμάσαι που μπροστά μου / έβαλες εκείνο το καπέλο / και τη δερμάτινη τη ζώνη / που τα 'χα πάρει από μίαν άλλη). «Γράφτηκαν τανγκό με κατηγορίες, τανγκό μίσους, τανγκό μνησικακίας που αντιστέκονται στη μνήμη ή στο γράψιμο. Ολος ο σφυγγμός της πόλης έμπαινε σιγά σιγά μέσα στο τανγκό». (Χ.-Λ. Μπόρχες).

Διαδικασία εκφυλισμού

Το δικαίωμα ψήφου για κάθε πολίτη τέθηκε σε ισχύ στην Αργεντινή το 1912. Αυτό επέτρεψε στις χαμηλότερες κοινωνικά τάξεις να ψηφίσουν τη νομιμοποίηση πολλών μορφών που ανήκαν στο πολιτιστικό τους υπόβαθρο – συμπεριλαμβανομένου του τανγκό.

Εν τώ μεταξύ, το τανγκό (1900-1920) είχε κυριεύσει το Παρίσι. Όταν «επέστρεψε» στην Αργεντινή με τις ευλογίες των Παριζιάνων έγινε είδος πρώτης ανάγκης αλλά για την υψηλή κοινωνία της Αργεντινής. Δέσποζε στα καμπαρέ και τα θέατρα όπου σύχναζαν οι πλούσιοι. Αρχισαν να το χορεύουν και ευρύτερα κοινωνικά στρώματα. Το τανγκό άρχισε να εκφυλίζεται.

Στην περίοδο του Μεσοπολέμου είναι ένα παγκόσμιο φαινόμενο. Στις Ηνωμένες Πολιτείες κάποιες κυρίες φορούν «προφυλακτήρες» για να προστατευτούν από τις τριβές που δημιουργεί η στενή επαφή με τον άνδρα παρτενέρ!

Χόρχε Λουίς Μπόρχες: «Θυμάμαι ότι το 1926 θεωρούσα τους Ιταλούς (και πιο συγκεκριμένα τους Γενοβέζους που κατοικούσαν τη συνοικία της Μπόκα) υπεύθυνους για τον εκφυλισμό του τανγκό. Σε αυτόν τον μύθο ή σε αυτήν τη φανταστική εικόνα ενός τανγκό κρεολού που το κακομεταχειρίστηκαν οι Ιταλοί, βλέπω τώρα ένα καθαρό σύμπτωμα ορισμένων εθνικιστών αιρέσεων που αργότερα ισοπέδωσαν τον κόσμο με την παρότρυνση βεβαίως των γκρίνγκος. Δεν είναι το ακορντεόν που κάποτε καταφέρθηκα εναντίον του ούτε οι φιλόπονοι συνθέτες ενός προαστίου κοντά στο ποτάμι, που φταίει για την τωρινή (σ.σ. 1990) κατάσταση του



Το τανγκό γεννήθηκε στην Αργεντινή, μεταφυτεύτηκε στο Παρίσι, παρέσυρε με τη γοητεία του ολόκληρη την Ευρώπη και όπως ήταν φυσικό ήρθε και στην Ελλάδα. Αυθεντικές φιγούρες του τανγκό, από δύο σπουδαστές του χορού (φωτ.: Γ. Κανελλόπουλος).

τανγκό. Υπεύθυνος είναι η αργεντινή δημοκρατία στο σύνολό της (...). Στο τανγκό που ακούγεται κάθε μέρα στο Μπουένος Αίρες, στο τανγκό των οικογενειακών συγκεντρώσεων, στα καθωσπρέπει ζαχαροπλαστεία, υπάρχει μια μαζική χυδαιότητα, μια γεύση ατιμίας που το τανγκό του μαχαιριού και του μπουρδέλου δεν μπορούσαν ούτε να την υποψιαστούν».

Στην Ελλάδα του μεσοπολέμου

Είχε χάσει όλα τα χαρακτηριστικά του μαχαιριού και του μπουρδέλου και από μια δαιμονολατρεία με τη μορφή οργίου είχε καταλήξει σε τρόπο περπατήματος. Είχε στους ώμους του την παριζιάνικη χρυσόσκονη –άφθονο μελοδραματισμό για να καλύπτει τη φθορά του– το τανγκό που έφθασε στην Ελλάδα γύρω στα 1914. Τότε χρονολογείται ένα από τα πρώτα ελληνικά τανγκό που ακούστηκε στην οπερέτα «Στα παραπήγματα» του Θ. Σακελλαρίδη. «Οι ξενύχτηδες» του Ερμή Πόγγη γράφτηκαν στα 1920, ενώ στα 1921, στην οπερέτα «Οι Απάχηδες των Αθηνών» του Χατζηπαυστόλου ακούστηκαν τα τανγκό Πόσο σ' έχω συμπαθήσει και Μόνον με σένα να ζήσω πως ποθώ. Ο Αττίκ έγραψε το «Τόσοι σου είπαν σ' αγαπώ / μα εσύ δεν το 'πες σε κανέ-

ναν» και την «Πρώτη Αγάπη» στα 1925 τα οποία τραγούδησαν οι πρώτοι τραγουδιστές του τανγκό στην Ελλάδα – η Αλίκη Βιτσιού και ο Πέτρος Επιτροπάκης. Στην επιθεώρηση «Γλυκιά Ρετζίνα» του 1926 πρωτακούστηκε το ομώνυμο τανγκό, τραγουδισμένο από τη Σωτηρία Ιατρίδου.

Στα 1928 πρωτοήλθε στην Αθήνα, από το Μπουένος Αίρες, ο Εντουάρντο Μπιάνκο, ενώ την ίδια περίπου εποχή ξεκίνησε να γράφει στίχους για τανγκό ο Πολ Μενεστρέλ, ο πολυγραφότερος Έλληνας στιχουργός του είδους. Εντεκα διαφορετικές εκδόσεις δοκίμασε το τανγκό «Κι όμως, κι όμως» που έγραψε ο Αττίκ στα 1929, ενώ η Δανάη πρωτοτραγούδησε το «Ζητάτε να σας πω» στα 1930. Την ίδια χρονιά γράφτηκε η «Ρεζεντά» της Λόλας Βώττη, την οποία τραγούδησε ο Ορέστης Μακρής και η Πάολα, ενώ το «Πες μου γιατί μωρό μου» του Γιαννίδη ακουγόταν στην επιθεώρηση «Μαζινό» που παιζόταν στο Ιντεάλ. Η Πάολα του Κ. Χαϊρόπουλου τραγουδισμένη από την Πάολα ακούστηκε στα 1930 επίσης. Και από τη σκηνή του Περοκέ το τανγκό «Μην πιστέψεις την γυναίκα, είναι ψέμα» του Κωνσταντινίδη στην επιθεώρηση «Η Τετραπέρατη» το '32. Τανγκό τραγούδησε και η Σοφία Βέμπο στην πρώτη της εμφάνιση. Ήταν η «Τσιγγάνα Μαυρομάτα» της

Λόλας Βώττη στην επιθεώρηση «Παπαγάλος». Ο Μιχάλης Σουγιούλ έγραψε το «Φεύγει ο χρόνος, κυλά» στο 1933 και το τραγούδησε ο Σούλης Καραγιώργης, ενώ η Κάκα Μένδρη τραγούδησε την «Παπαρούνα» του Αττίκ στα 1935. Στα 1937 η Βέμπο τραγούδησε την «Ζεχρά» του Σουγιούλ και στα 1938 το τανγκό «Κλαις όταν σκεφτείς ότι μπορεί» του Λεό Ραπίτη. Αυτά είναι μερικά από τα ωραιότερα και πολυτραγουδισμένα τανγκό που γράφτηκαν στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Όσο για τον τρόπο που χορεύτηκαν... – ως προσπεράσουμε!

Παραθέτω: «Πρέπει να ξεχάσουμε τη μεσοπολεμική “επεξεργασία” του τανγκό στην Ευρώπη με το αισθηματικό περιεχόμενο και τη μελοδραματική του φόρτιση στις ταινίες του ομιλούντος κινηματογράφου εκείνου του καιρού, για να ξαναβρούμε το γνήσιο αίσθημα που περιέχει το μοναδικό αυτό είδος μουσικής έκφρασης της Αργεντινής.

Πρέπει να δείτε έναν νεαρό σπουδαστή της φιλοσοφίας να σιγοψιθυρίζει ή να κινείται ρυθμικά στους ήχους ενός τραγουδιού του Κάρλος Γκαρντέλ για να αντιληφθείτε τη μοναδικότητα του ερωτισμού και αντρισμού που εκπέμπει το τανγκό στη χώρα που το γέννησε» (Μάνος Χατζιδάκις).

«Μπήκα στο café Μαρσότο: Υποθέτω ότι εσείς ξέρετε ότι ο κόσμος πάει εκεί για ν' ακούσει τανγκό- αλλά για να τ' ακούσει όπως κάποιος που πιστεύει στο Θεό ακούει τα Κατά Ματθαίον Πάθη» (Ερνέστο Σάμπατο «Το Τούνελ»).

Η αίρεση μιας ορθοδοξίας

Αstor Πιατσόλα: «Οι άνθρωποι του τανγκό έχουν μια στάση ζωής: γεννιούνται, ζουν και πεθαίνουν για το τανγκό. Κι αυτό είναι όλο. Δεν ενδιαφέρονται για τη ζωγραφική, τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία. Ζουν μόνο γι' αυτό. Λες και ανήκουν σε κάποια θρησκευτική οργάνωση. Αυτό είναι πολύ αρνητικό, είναι καταστρεπτικό. Κι αυτή είναι η αιτία που είμαι εναντίον τους κι εκείνοι εναντίον μου. Με ταλαιπώρησαν, με απείλησαν μόνο και μόνο γιατί άλλαξα τη μουσική (...) Ελάχιστοι μ' αγαπούν εκεί κάτω και πάρα πολλοί με μισούν θανάσιμα. Οι φασίστες σκότωσαν λάθος ανθρώπους, μου γράφει κάποιος. Εσένα έπρεπε να είχαν σκοτώσει!

Στην Αργεντινή μπορείς ν' αλλάξεις τα πάντα – εκτός από το τανγκό. Δεν επιτρέπεται. Είναι μια χώρα όπου οι άνθρωποι σκέφτονται προς τα πίσω. Είναι κολλημένοι στα 1940, δεν σκέφτονται το 1990. Ακόμη και ο μεγάλος Αργεντινός συγγραφέας Χόρχε Λουίς Μπόρχες πίστευε στο παρελθόν. Ο,τι έγραψε είναι ωραίο, μαγικό, θαυμάσιο, αλλά αναφέρεται πενήντα ή εξήντα χρόνια πριν. Μια φορά ήρθε σ' ένα κονσέρτο μου κι έφυγε πριν το τέλος. Όταν τον ρώτησα “γιατί;”, μου είπε: Νόμισα πως ήταν ένα κονσέρτο με τανγκό. Εγώ δεν άκουσα ούτε ένα!»

Το τραγούδι στο ραδιόφωνο

Το νέο μέσο συνετέλεσε όχι μόνο στην εξέλιξη αλλά και στη χειραγώγησή του

Του Γιώργου Χατζηδάκη

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ υπήρχε ασφαλώς πριν από το ραδιόφωνο, όταν όμως το δεύτερο ξεκίνησε τον κύκλο του, για το πρώτο άνοιξε μια καινούργια σελίδα στην ιστορία του. Σήμερα, είναι αδιανόητη η επιβίωση ενός τραγουδιού χωρίς τη συμπαράσταση του ραδιοφώνου και κατ' επέκταση της τηλεόρασης. Δεν μπορούμε να φαντασθούμε την εικόνα ενός κόσμου χωρίς τα δύο αυτά επικοινωνιακά αγαθά. Αδύνατο να συμβιβασθούμε στην ιδέα μιας τόσο στερημένης πραγματικότητας όσο μια ζωή χωρίς τον ήχο του ραδιοφώνου τουλάχιστον. Και όμως, δεν βρίσκεται πολύ μακριά μας η «ζοφερή» αυτή εποχή. Η εξηττασία της ραδιοφωνίας συμπληρώνεται αυτές τις ημέρες και η γενιά που βίωσε αυτό το σιωπηλό παρελθόν είναι ακόμη παρούσα. Απτές είναι και οι μαρτυρίες για την προ ραδιοφώνου κατάσταση του τραγουδιού. Κι έτσι, ενώ κοντεύει να κλείσει ο κύκλος των εξήντα ραδιοφωνικών χρόνων, μπορούμε να στρέψουμε το κλείστρο της έρευνάς μας στην κοσμογονική επανάσταση που σημειώθηκε για το τραγούδι με την έναρξη του Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών, τον Μάιο του 1938. Κανένας μελετητής δεν έχει αναλύσει τη σπουδαιότητα του ραδιοφωνικού μέσου στην εξέλιξη του ελαφρού τραγουδιού και στην ανάπτυξη της δισκογραφίας. Δεν είναι ο κατάλληλος τόπος, ούτως ή άλλως, το συνοπτικό παρόν αφιέρωμα για να εκτεθεί διεξοδικά το χρονικό της αμοιβαίας και ανταποδοτικής σχέσης ραδιοφώνου, τραγουδιού, σαν πολιτιστικό αλλά και εμπορεύσιμο προϊόν, και βιομηχανίας δίσκων. Τα περιθώρια μας επιτρέπουν μόνο μια απλή ψηλάφηση των πρώτων χρόνων της επαφής των τριών αυτών παραγόντων που σήμερα έχουν κατακυριεύσει τη ζωή μας.

Η διάδοση του τραγουδιού

Αποτελεί άνετη και αναμφισβήτητη εναρκτήρια διαπίστωση πως η συμβολή του ραδιοφώνου στη διάδοση και εξέλιξη του τραγουδιού υπήρξε τεράστια. Αρκεί και μόνο κα σκεφθεί κανείς ότι το γραμμόφωνο, το αρκετά διαδεδομένο στα χρόνια εκείνα, είχε τη δυνατότητα να διαδίδει ένα τραγούδι σε πολύ περιορισμένο χώρο, ενώ το ραδιόφωνο, με δυο ώρες συνολικά την ημέρα με πρόγραμμα ελαφρών τραγουδιών, με ζωντανές εκπομπές και δίσκους ήταν σε θέση να χιλιαπλασιάσει την ακροατικότητα τους. Εδώ πρέπει να προστεθεί



Ο Μίμης Πλέσσας περιστοιχισμένος από ηθοποιούς του θεάτρου, σε τραγούδια που μεταδίδονταν απ' ευθείας από τα στούντιο του ραδιομεγάρου του Ζαπτείου (φωτ.: Κ. Μεγαλοκονόμου).

πως το 1939 λειτουργούσαν σε όλη την Ελλάδα 60.150 ραδιόφωνα και πολλά απ' αυτά ήταν εγκαταστημένα σε καφενεία, ζαχαροπλαστεία και ταβέρνες. Μιλάμε για κανονική επανάσταση. Υπάρχει, ωστόσο, και ο αντίλογος. Το ραδιόφωνο συνετέλεσε στη χειραγώγηση του τραγουδιού, ευνόησε κάποια είδη και απέκλεισε κάποια άλλα και το χειρότερο διαμόρφωσε τις τραγουδιστικές προτιμήσεις του κοινού. Οσον αφορά τους δημιουργούς του, είναι βέβαιο πως ευκόλυνη την προβολή κάποιων και δυσκόλεψε μερικούς άλλους. Το ραδιόφωνο ήταν από την αρχή ένα μέσον που το διαφέντευε η εξουσία και είναι φυσικό να προωθείται το τραγουδιστικό είδος που εξέφραζε την κρατούσα κατάσταση όπως και τα πρόσωπα, τραγουδιστές και συνθέτες του ήταν αρεστοί στην πολιτική μερίδα που κυβερνούσε.

Καθώς άρχισε να ισχυροποιείται η φωνογραφική βιομηχανία, όχι μόνο μετά τον πόλεμο αλλά και στα λίγα προπολεμικά ραδιοφωνικά χρόνια οι δισκογραφικές εταιρίες είδαν τις δυνατότητες του ραδιοφώνου και επιχείρησαν να το εκμεταλλευθούν. Κι έτσι οι νομείς του

ραδιοφωνικού μέσου και διαμορφωτές του τραγουδιού αυξήθηκαν. Για να μειωθούν και πάλι στη συνέχεια. Όταν οι εταιρίες απέκτησαν ισχυρή διεθνή δικτύωση και αναπτύχθηκαν σε οικονομικούς κολοσσούς υπερίσχυαν του κράτους και έμειναν μόνοι στην εξουσιαστική τους επιρροή επί του ραδιοφώνου.

Μουσικά ρεύματα

Στο μεταξύ αναπτύχθηκαν και διάφορα τραγουδιστικά κινήματα ανεξάρτητα από επιρροές και τάσεις που υποκινήθηκαν από εναύσματα κοινωνικά, από ρεύματα πολιτικά και ιδεολογικά. Τα τραγούδια αυτά ξεπήδησαν και διαδόθηκαν χωρίς τη βοήθεια του ραδιοφωνικού σταθμού αρχικά και χωρίς το πατρώνισμα των εταιριών. Σ' αυτές τις περιπτώσεις επενεργούσαν τα φίλτρα. Η απροσημάτιστη ή διακριτική λογοκρισία του ραδιοφώνου. Τα τραγούδια έπρεπε να είναι ευπρεπή κατά την αντίληψη των κρατούντων, ευγενικών εκφράσεων και σκοπών, να είναι κατανοητά και να μη θίγουν κατά κανένα τρόπο το δημόσιο αίσθημα. Τραγούδια που εξέφραζαν οργή, κοινωνική δυ-

σαρέσκεια, αγοραίες εκφράσεις ή ανεπίτρεπτες παραινέσεις δεν περνούσαν από το μικρόφωνο του ραδιοφώνου.

Αυτή είναι χονδρικά μια περιγραφή της σχέσης που αναπτύχθηκε ανάμεσα στο τραγούδι, το ραδιόφωνο, την εξουσία και τη σκοπιμότητα των φωνογραφικών συμφερόντων. Μπορούμε να φαντασθούμε μέσα σ' αυτή την αλληλουχία των εξαρτήσεων, των επιδράσεων, των πιέσεων μια κατά περιόδους ποσοστική αυξομείωση της ισχύος ενός εκάστου. Και εδώ πρέπει να υπογραμμίσουμε πως σ' όλα τα παραπάνω, ακόμα και στην αναστολή της δράσης τους, ρυθμιστής σχεδόν απόλυτος ήταν ο εκάστοτε διευθυντής της ραδιοφωνίας.

Ο διωγμός του λαϊκού τραγουδιού

Στα εξήντα ραδιοφωνικά χρόνια, όχι μόνο στο τραγούδι, αλλά στη γενικότερη κοινωνική προσφορά του το ραδιόφωνο βαθμολογείται από την αξία του κάθε διευθυντή του. Για να το πούμε με περισσότερη σαφήνεια, η ιστορία της ραδιοφωνίας είναι η ιστορία των διευθυ-



Το 1954 το «Ραδιοπρόγραμμα» που εξέδιδε το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας είχε χρησιμοποιήσει στα εξώφυλλά του πορτρέτα δημοφιλών τραγουδιστριών της εποχής. Στόχος να τονιστεί η σχέση ραδιοφώνου – τραγουδιού. Ανάμεσά τους, η Βέμπο, η Πάολα, η Δανάη, η Στέλλα Γκρέκα, η Μαριάννα Χατζοπούλου και άλλες.

ντών του. Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για την πορεία του τραγουδιού στο ραδιόφωνο. Και σ' αυτόν τον τομέα όλα ήταν υπόθεση διευθυντών.

Ο πρώτος διευθυντής της μεταξικής ΥΡΕ, ο Γεώργιος Κυριάκης, ενόησε τις ελιτίστικες επιλογές του τότε μουσικού υπεύθυνου Γιώργου Λυκούδη και ανάμεσα στους λόγους της ανατροπής τους ήταν οι φιλολαϊκότερες διαθέσεις που ο νέος διευθυντής Σβολόπουλος τις εμπιστεύθηκε στον Σπύρο Φαραντάτο. Και στις δύο παραπάνω προπολεμικές φάσεις το λαϊκό τραγούδι βρισκόταν υπό απηνή διωγμό, και όχι μόνο από το ραδιόφωνο. Τη μεγάλη ραδιοφωνική εύνοια μονοπωλούσε το ταγκό. Στην κατοχική ΑΕΡΕ, παρότι περιορίστηκαν οι ώρες του προγράμματος, τα κριτήρια έγιναν πιο ελαστικά. Δεν επιτράπηκε βέβαια η μετάδοση λαϊκών τραγουδιών, αλλά εισχώρησαν άσματα του βαριετέ και της ταβέρνας. Στα πρώτα μετακατοχικά χρόνια '45-'50, με διευθυντές τους Πετμεζά, Δημαρά, Σιφναίο και Σβολόπουλο, άρχισε να κλιμακώνεται μια πολιορκία. Οι πολιτικές θέσεις ήταν αυστηρά συντηρητικές, τα ήθη όμως απαιτούσαν ανοίγματα. Η κοινωνική έκφραση διεκδικούσε ελευθερίες στο ραδιόφωνο που της παρέχονταν με το σταγονόμετρο. Ανάμεσα στο '50 και το '55 με διευθυντές τους Τσιγάντε, Αλεξιάδη και Κοκκόλα συνειδητοποιείται η ανάγκη αλλαγών. Εχει εξάλλου προκύψει πολύ συγκεκριμένα ο ανταγωνισμός του επίσημου κρατικού σταθμού του ΕΙΡ με τον Κεντρικό Ραδιοφωνικό Σταθμό Ενόπλων Δυνάμεων Ελλάδος (ΚΡΣ-ΕΔΕ) που ιδρύθηκε στο μεταξύ και που ανεβάζει όλο και περισσότερο τη δημοτικότητά του, έχοντας ένα πρόγραμμα πολύ πιο κοντά στις προτιμήσεις των λαϊκών τάξεων.

Όσον αφορά τα τραγούδια, διέθετε περισσότερες ώρες, συχνότερες μεταδόσεις των δημοφιλών τρα-

γουδιών, είχε πολλές εκπομπές με τραγουδιστές και ελαφρές ορχήστρες.

Αυστηρή επιλογή

Νέα κοινωνικά δεδομένα εξάλλου καθιστούσαν επιτακτική την ανάγκη ενός διαφορετικού σταθμού με προγράμματα αμεσότερης επαφής. Η αντιλήψιμη και τα ήθη, η αλλαγή σύνθεσης του πληθυσμού, οι ξένες επιρροές απαιτούσαν διαφορετικούς κώδικες ραδιοφωνικής προσέγγισης. Έτσι, δημιουργήθηκε το Δεύτερο Πρόγραμμα. Ο Γιάννης Σιάσκας που ανέλαβε τη συγκρότηση του Δεύτερου Προγράμματος σημειώνει για το στίγμα διαφοροποίησης του νέου προγράμματος: «Η διαφορά που χαρακτηρίζει τη γενικότερη ανανεωτική ραδιοφωνική ιδεολογία είναι ότι τολμήσαμε να βάλουμε και λαϊκό τραγούδι αλλά με αυστηρότατη επιλογή». Η αλήθεια είναι πως το λαϊκό τραγούδι που αναφέρεται ο κ. Σιάσκας ήταν τα γλεντζέδικα τραγούδια του κερφιού και της ταβέρνας που δεν είχαν καμιά σχέση με τα γνήσια ρεμπέτικα παρόλο που βαφτίστηκαν «αρχοντορεμπέτικα». Χαρακτηριστικό είναι πως το βασικό όργανο της ρεμπέτικης έκφρασης, το μπουζούκι, ήταν διαβολικό σκεύος απωλείας για τη νοοτροπία της ραδιοφωνικής εξουσίας. Ασφαλώς όμως είναι χαρακτηριστικές οι διαθέσεις του Δεύτερου Προγράμματος, όπως χαρακτηριστικό είναι το ύφος της αναγγελίας του από το Ραδιοπρόγραμμα της 11-17 Μαΐου του 1952. «Ένα ακόμη ελεύθερο πουλί θα ελευθερωθή αύριο. Κυριακή στις 6 το απόγευμα και πετώντας πάνω από τις κεραιές του πομπώ των Λιοσίων θα διασχίση το γαλανό μας στερέωμα και θα 'ρθη να σας βρη για να σας κλαϊδήση το αιώνιο τραγούδι της ζωής...». Ποιητικός και τραγουδιστικός οίστρος ασυνήθιστος για το αρτηριοσκληρωτικό ύφος που δέσποζε μέχρι τότε στις ραδιοφωνικές εκφράσεις. Δεν χωρά-

ει καμιά αμφιβολία πως το Δεύτερο ήταν ένα πρόγραμμα κοινωνικότερο, πολιτιστικότερο και διεισδυτικότερο στις διαδικασίες της κοινωνικής ζωής και με αυτά τα γνωρίσματα συνέτελεσε στην ανάδειξη τραγουδιών ανάλογων ποιότητων.

Ξένες επιρροές

Εδώ πρέπει να σημειωθεί πως τον τομέα της ελαφράς ελληνικής μουσικής είχε αναλάβει η Φραγκίσκη Καρόρη και τα της ξένης μουσικής είχαν ανατεθεί στην Τώνια Καράλη. Δεν πρέπει επίσης να παραγνωρισθεί ένας πολύ βασικός επηρεαστικός παράγοντας στον οποίο το ραδιόφωνο συνέτελεσε αποκλειστικά. Οι επιρροές των ξένων μελωδιών, εννορηστρώσεων, εκτελέσεων και πολλών τεχνικών και καλλιτεχνικών πρακτικών ήταν κοσμογονικής σημασίας για το ελληνικό ελαφρό τραγούδι, τους συνθέτες και τους εκτελεστές του. Οι επιρροές αυτές ξεκινούν από την αρχή της λειτουργίας της ραδιοφωνίας μας, αλλά σε αυτή την εποχή είναι ισχυρότερες και οι συνέπειές τους απολύτως αναγνωρίσιμες στα τραγούδια της εποχής.

Οι ραδιοφωνικοί σταθμοί Θεσσαλονίκης και Βόλου, που λειτουργούν από το 1947 ο πρώτος και από το 1948 ο δεύτερος, διανέμουν πλατύτερα τις επηρεαστικές εκπομπές τραγουδιών, κάνουν ευρύτερα γνωστούς τους συνθέτες, τραγουδιστές και τα τραγούδια τους και διοχετεύουν το μουσικό ήθος και τους εκφραστικούς τρόπους ως τις απώτατες άκρες του ελληνισμού, εκτοπίζοντας τις παραδοσιακές μουσικές συνήθειες. Το πόσο καλό και πόσο κακό ήταν αυτό το αποτέλεσμα, είναι καθαρά θέμα οπτικής.

Η ίδρυση του Τρίτου Προγράμματος το 1954 είχε ευνοϊκότερες επιπτώσεις και στο ελαφρό τραγούδι, παρότι το νέο κανάλι ήταν προγραμματισμένο να μεταδίδει μόνο σοβαρή μουσική. Ωστόσο, η αφαίρεση εκ-

πομπών κλασικής μουσικής από τα δύο άλλα προγράμματα εξασφάλισε μεγαλύτερη άνεση στις ποικίλες άλλες εκπομπές, μεταξύ των οποίων βέβαια και το ελαφρό τραγούδι.

Επί διευθύνσεως Πύρρου Σπυρομήλιου επιφυλάχθηκε στο ραδιόφωνο ο μεγάλος του ρόλος στην υπόθεση του τραγουδιού. Είναι ουσιαστική η αναγκαιότητα για μεταβολές και ανατροπές σε πολλούς χώρους κοινωνικών εκφράσεων. Το διάστημα που ο Σπυρομήλιος είναι διευθυντής του ΕΙΡ (2.4.59-17.4.61) είναι η καρδιά του πιέσεων, βρίσκεται ακριβώς πάνω στο γύρισμα των εποχών. Είναι ευτυχής σύμπτωση που στο πηδάλιο του ραδιοφώνου βρίσκεται ο μοιραίος αυτός άνθρωπος. Είναι ευτυχής σύμπτωση που ακριβώς σ' αυτή τη διετία ανατέλλουν στον ορίζοντα του τραγουδιού ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης. Οι παλαιότεροι συνθέτες έχουν κουραστεί και έχουν κουράσει. Λίγοι είναι ανθεκτικοί σ' αυτή την κόπωση.

Νέες τάσεις

Το ραδιόφωνο ευνοεί τις νέες τάσεις, την επαναφορά του τραγουδιού σε πηγές και ρίζες που προβάλλουν την ιθαγένεια, ενώ ταυτόχρονα είναι τραγούδια ειλικρινούς ευαισθησίας και ποιητικής έκφρασης.

Τα δύο φεστιβάλ ελαφρού τραγουδιού που διοργανώνει τότε το ΕΙΡ είναι τεράστιας σημασίας για το ελληνικό τραγούδι. Δεν είναι επειδή βραβεύονται ο Χατζιδάκις στο πρώτο και ο Θεοδωράκης στο δεύτερο, δεν είναι που ξεχωρίζουν οι αξιότεροι από τους κατεστημένους, δεν είναι πως τα νέου ήθους τραγούδια προωθήθηκαν μέσω των ραδιοφωνικών δικτύων σε όλη την Ελλάδα, είναι κυρίως που μέσα από τις μελωδίες των τραγουδιών αυτών σάλπισε και στα χαμηλότερα στρώματα του πληθυσμού η μεγάλη μεταβολή στην έμπνευση, στη σκέψη και στην έκφραση.

Η «περιπέτεια» του ρεμπέτικου

Οι διαφορετικές αντιλήψεις περί ρεμπέτικου κατά εποχές είχαν επιπτώσεις και στη δισκογραφία

Του Παναγιώτη Κουνιάδη

Η «ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ» του ρεμπέτικου ταυτίζεται χρονολογικά –σχεδόν– και με τη δική του πορεία, αλλά και με αυτή της εν γένει ελληνικής δισκογραφίας, αφού η έντονη παρουσία του στους χώρους που πρωτοδημιουργήθηκε συμπίπτει με την εφαρμογή της ελκυστικής ανακάλυψης που σχετίζεται με την αποτύπωση της ανθρώπινης φωνής και των ήχων γενικότερα.

Για να γίνουν κατανοητά τα προβλήματα τα σχετιζόμενα με τη δισκογραφία των ρεμπέτικων τραγουδιών στο ξεκίνημά τους, πρέπει να διευκρινίσουμε ότι άλλη ήταν η αντίληψη για το τι εθεωρείτο ρεμπέτικο σε κάθε χώρο και σε κάθε εποχή. Άλλη ήταν η αντίληψη στη Σύμρνη και την Πόλη των αρχών του αιώνα, άλλη στις ΗΠΑ, στους χώρους των Ελλήνων μεταναστών, άλλη στην Ελλάδα του μεσοπολέμου ή στην μετά το 1945 περίοδο. Αυτό πρέπει να θεωρηθεί φυσιολογικό, αφού το ρεμπέτικο ακολούθησε και αυτό, όπως και άλλα «πολιτιστικά προϊόντα» του ελληνικού λαού, την πορεία της κοινωνίας μας, μέσα στους ευρύτερους χώρους που κινήθηκε και έδρασε ο ελληνισμός τα τελευταία 150 χρόνια.

Αστικά τραγούδια

Τα πρώτα «ρεμπέτικου ύφους» τραγούδια πέρασαν στη δισκογραφία των αρχών του αιώνα μας στην Κωνσταντινούπολη, τη Σύμρνη, τη Θεσσαλονίκη της οθωμανικής περιόδου και στην Αίγυπτο (Κάιρο και Αλεξάνδρεια), με τη μορφή αστικών τραγουδιών που παίζονταν από τις, διαφόρων μορφών, «εστουδιαντίνες». Οι εστουδιαντίνες ήταν μικρά φωνητικά και οργανικά σύνολα –κυρίως ευρωπαϊκού μουσικού προσανατολισμού– που εμφανίστηκαν στα τέλη του προηγούμενου αιώνα στην Πόλη και τη Σύμρνη και δημιούργησαν μουσική παράδοση σε όλες τις πόλεις με ελληνικό πληθυσμό της οθωμανικής αυτοκρατορίας, μέχρι το 1922. Η πρώτη επώνυμη διάσημη εστουδιαντίνα ήταν «τα Πολιτάκια», που ιδρύθηκε το 1898 από τον Βασίλη Σιδερή και τον Αριστέδη Περιστέρη, πατέρα του γνωστού μας Σπύρου Περιστέρη, διευθυντή της Odeon – Parlophone από το 1930–1966.

Αν και υπάρχει ακόμη προβληματισμός, για το αν θα πρέπει τα τραγούδια αυτά να τα κατατάξουμε στα ρεμπέτικα, η άποψη αυτή ανατρέπεται από τις μαρτυρίες των ίδιων των ανθρώπων της εποχής εκείνης που, τότε χαρακτήριζαν ρεμπέτικα, τραγούδια όπως το «Τικ – τικ – τακ», το «Αραμπάς περνά», το «Γιαρούμπι», το «Ελενάκι», Το «Παραπονιάρικο» και άλλα πολλά από τα κλασικά



Η περίφημη ορχήστρα «Τα πολιτάκια», γύρω στα 1930. Πρώτος από αριστερά ο Σπ. Περιστέρης με μαντολίνο.

συμρνέικα και πολιτικά της πρώτης εικοσαετίας του αιώνα, ή και παλιότερα όπως το «Πάλι μεθυσμένος είσαι», την «Αντριάνα» και φυσικά όλους τους αμανέδες ή τα «αμανετζίδικου ύφους» λαϊκά τραγούδια.

Στην απελευθερωμένη Ελλάδα, μεταξύ 1900 και 1924, επειδή οι ηχογραφήσεις είναι ελάχιστες και σποραδικές, λίγα δείγματα τραγουδιών ρεμπέτικου ύφους υπάρχουν, η δε πλειοψηφία αυτών των δίσκων περιλαμβάνει τραγούδια από το μελόδραμα, την οπερέτα, την επιθεώρηση και λίγα δημοτικά ευρωπαϊκής ερμηνείας.

Αμερικανικές εκδόσεις

Η πρώτη βασική καταγραφή των παλαιών ρεμπέτικων αρχίζει στις ΗΠΑ από το 1915 μέχρι το 1941-42 που την εκδοτική πρωτοβουλία έχουν οι μεγάλες δισκογραφικές εται-

ρίες της Αμερικής (Columbia-Victor).

Στην Ελλάδα, μόνο μετά το 1924 αρχίζει η μαζική καταγραφή ρεμπέτικων, που συνδυάζεται αφ' ενός μεν με τη λειτουργία των παραρτημάτων δίσκων των μεγάλων ευρωπαϊκών εταιριών, αφ' ετέρου δε με την ανάληψη διευθυντικών θέσεων στις εταιρίες δίσκων, σημαντικών μουσικών από τον χώρο των Ελλήνων της καθ' ημάς Ανατολής. Μετά το 1930, που συνδέεται με την ίδρυση και λειτουργία του πρώτου εργοστασίου δίσκων στην Ελλάδα, όλη η μεσοπολεμική δισκογραφία στην Ελλάδα περνάει πλέον από τους θαλάμους ηχογραφήσεων του Περισσού κάτω από τα σήματα της Columbia, His Master's Voice, Odeon και Parlophone.

Η καταγραφή ρεμπέτικων τραγουδιών στη δισκογραφία πραγματοποιήθηκε ελεύθερα μέχρι το 1937, οπότε άρχισε η προληπτική λογοκριτική

παρέμβαση της μεταξικής δικτατορίας στο στίχο και τη μουσική, με κύριο στόχο να ανατραπεί η μεγάλη επίδραση των τραγουδιών αυτών σε ευρύτατα στρώματα του ελληνικού λαού, να αναπροσανατολιστούν μουσικά τα τραγούδια αυτά προς τα ευρωπαϊκά μουσικά ακούσματα και να πάψουν οι θεματολογικές αναφορές σε καυτά προβλήματα της εποχής, όπως ήταν η φτώχεια, τα ναρκωτικά, η προσφυγιά, η αυταρχική διακυβέρνηση της χώρας κ.λπ.

Ετσι εξοβελίστηκε οριστικά ο «μάνες» και τα παρόμοιοι μουσικού ύφους ρεμπέτικα που θύμιζαν τις ανατολικές ρίζες μας, μπήκαν –σχεδόν υποχρεωτικά– οι δυτικές διφωνίες, εγκαταλείφθηκαν τα όργανα και οι κλίμακες που θύμιζαν Ανατολή και το περιεχόμενο των στίχων στράφηκε, κατά το μεγαλύτερο μέρος του, σε ερωτικά θέματα.

Ελεγχόμενη δημιουργία

Μετά τον πόλεμο, στις νέες κοινωνικές συνθήκες του εμφυλίου πολέμου και του μετεμφυλιακού κλίματος που διαίρεσε την Ελλάδα για πολλά χρόνια σε δύο στρατόπεδα, δεν κατέστη δυνατόν να ανατραπεί η απαγορευτική νομοθεσία της δικτατορίας του Μεταξά, όπως «βελτιώθηκε» από τις κατοχικές κυβερνήσεις, με αποτέλεσμα να παραταθεί (μέχρι και το 1994 τυπικά) η «περίοδος της ελεγχόμενης δημιουργίας». Το ρεμπέτικο έζησε δημιουργικά μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50, χάρις στην ύπαρξη ταλαντούχων συνθετών που μέσα σ' αυτό το δυσμενές κλίμα κατόρθωσαν να παραδώσουν στον ελληνικό λαό



Σπάνια συνάντηση τεσσάρων μεγάλων δημιουργών το 1930. Από αριστερά: Κώστας Καρίνης, Κώστας Τζόβενος, Ιωάννης Δραγάσης (ή Ογδοντάκης), Μήτσος Αραπάκης.

την τελευταία «φουρνιά» εκπληκτικών τραγουδιών (Βασ. Τσιτσάνης, Γιάννης Παπαϊωάννου, Γιώργος Μητσάκης, Μαν. Χιώτης, Απ. Καλδάρας, Στ. Τζωανάκος κ.ά.).

Από τα μέσα –περίπου– της δεκαετίας του '50, δυνάμεις υπέρτερες και εξωγενείς, επέβαλαν βίαια μία νέα αναδιάρθρωση του κοινωνικού χώρου με σημεία αιχμής τη νέα μετανάστευση, προς Γερμανία, Καναδά, Αυστραλία, την αλλοίωση του φυσικού, δομημένου και κοινωνικού περιβάλλοντος των μεγάλων πόλεων με την εσωτερική «αστυφιλία», την αιμορραγία του αγροτικού ιστού της χώρας και τις προσπάθειες αλλοίωσης της κοινωνικής συνείδησης μέσα από τον έλεγχο και την ανάπτυξη των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Το ρεμπέτικο –και η δισκογραφία του– πέρασε έτσι για πρώτη φορά στο περιθώριο. Τραγούδια αλλοεθνών προελεύσεων κατέλαβαν τον χώρο του λαϊκού τραγουδιού, που μέχρι τότε καλυπτόταν από το ρεμπέτικο και φωνές υποταγής αντικατέστησαν τις επικές φωνές των τραγουδιστών της Μικράς Ασίας.

Χρειάστηκε να περάσουν τριάντα χρόνια «παγερής σιωπής», για να ξαναδούμε στον Τύπο της δεκαετίας του '70 τα ονόματα των μεγάλων δημιουργών και ερμηνευτών του ρεμπέτικου, που χάθηκαν στα χρόνια της κατοχής και να ακούσουμε τα τραγούδια τους, μέσα από τις ανατυπώσεις των παλαιών –απαγορευμένων– ηχογραφήσεων του μεσοπολέμου ή των μεταναστών της Αμερικής.

Ανώνυμες δημιουργίες

Στις τρεις πρώτες δεκαετίες του αιώνα η συντριπτική μερίδα των ηχογραφήσεων καταλαμβάνεται από τραγούδια της περιόδου της *ανώνυμης δημιουργίας*, δηλ. είτε παλαιά παραδοσιακά –θα λέγαμε ρεμπέτικα– που είναι αδύνατον, λόγω χρόνου, να προσδιοριστεί ο δημιουργός, είτε τραγούδια που γράφτηκαν από συγκεκριμένα πρόσωπα την εποχή εκείνη, αλλά δεν έγιναν γνωστά τα ονόματά τους –εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων– διότι πάντα ανεγράφησαν στην ετικέτα του παλαιού δίσκου ή στους διαφημιστικούς καταλόγους των εταιριών. Πιθανή ερμηνεία, η ανυπαρξία νομοθεσίας κατοχύρωσης των πνευματικών δικαιωμάτων, οπότε οι υπεύθυνοι των εταιριών προτιμούσαν να βάζουν τα ονόματα των ερμηνευτών που ήταν και πιο γνωστά στο κοινό, από την επαφή του με αυτούς στα ψυχαγωγικά κέντρα της εποχής.

Ηχογραφήσεις ρεμπέτικων

Σημαντικές στιγμές ηχογραφήσεων ρεμπέτικων τραγουδιών από επώνυμους δημιουργούς ή ερμηνευτές δίνονται στο παρακάτω χρονολόγιο:

- Στην Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη, μεταξύ 1905-1912 ηχογραφούνται τα πρώτα –ρεμπέτικου ύφους– τραγούδια από την Εστούδια



Η κομπάνια του Αντώνη Κάβουρα, το 1936, στο Παναθηναϊκό Στάδιο.

ντίνα του Βασ. Σιδερή, του Πέτρου Ζουναράκη, του Δ. Χριστοδουλίδη, του Κώστα Βλάχου, του Γιοβάνη Τσαούς (Γιάννη Βλάχου), τη Σμυρνέικη Εστούδιαντίνα, την Ελληνική Εστούδιαντίνα, την Αθηναϊκή Εστούδιαντίνα, το Τρίο Μήτσος, τη Χορωδία Μελιτσιάνου κ.ά. Σημαντικότερες φωνητικές παρουσίες αυτής της περιόδου είναι ο Γιάγκος Ψωματιανός (ή Ψαματιανός), ο Γιώργος Τσανάκας, ο Λεφτέρης Μενεμενλής, ο Σταμάτης Μπόγιας, οι κ. Σαλάβαρης και Αφεντάκης, ο Χρήστος «το αρπάκι», ο Αγιάσματζης και οι αγνώστον λοιπών στοιχείων δις Μαρία και κα Πιπίνα. Λίγο αργότερα, μεταξύ 1919 και '22 καταγράφονται και οι φωνές των Γιώργου Βιδάλη, Λυσιέν και Γιώργου Μπλιάρη και άλλων της Σμυρνέικης Εστούδιαντίνας «Τα πολιτάκια».

- Στις ΗΠΑ μεταξύ 1915 και 1941 ηχογραφούνται από σπουδαίους τραγουδιστές της διασποράς τα πρώτα ρεμπέτικα. Ανάμεσα στους σημαντικότερους καταγράφουμε: την κα Κούλα (Αντωνοπούλου - Βλάχου) μεταξύ 1916 και 1927. Τη Μαρία Παπαγκίκα, μεταξύ 1918 και 1929. Τον Γιώργο Κατσαρό, τον Τέτο Δημητριάδη με τα ψευδώνυμα Τάκης Νικολάου και Νώντας Σγουρός μεταξύ 1922 και 1942. Τον Κώστα Δούσα, μεταξύ 1930 και 1937. Τον Γιαννάκη Ιωαννίδη μεταξύ 1928 και 1930. Τον Χαρίλαο Πιπεράκη (Κρητικό) μεταξύ 1926 και 1939.

- Στην Ελλάδα μεταξύ 1924 και '30, η πλειοψηφία των ρεμπέτικων που ηχογραφούνται ανήκει στα τραγούδια της περιόδου της ανώνυμης δημιουργίας και μια σειρά από εκπληκτικούς ερμηνευτές –οι περισσότεροι μικρασιατικής προελεύσεως– καταγράφουν τη φωνή τους. Ανάμεσά τους, ο Αντώνης Διαμαντίδης (ή Νταλμιάς) με περίπου 500 τραγούδια, μεταξύ 1925 και 1932. Ο Κώστας Μασέλος ή Νούρος, με περίπου 100 τραγούδια, μεταξύ 1928 και 1932, ο Ευάγγελος Σωφρονίου με περίπου 100 τραγούδια μεταξύ 1927 και 1933, ο Δημήτρης Αραπάκης με περίπου 100 τραγούδια μεταξύ 1928 και 1932, ο Κώστας Καρίπης με περίπου 50 τραγούδια μεταξύ 1927 και 1931, ο Δημήτρης Ατραϊδής με 30 τραγούδια μεταξύ 1928 και 1931. Τα πρώτα ονόματα συνθετών του ρεμπέτικου που

εμφανίζονται σ' αυτή την πρώτη περίοδο είναι του Παναγιώτη Τούντα, του Κώστα Σκαρβέλη, του Γιάννη Δραγάτη (Ογδοντάκη) και του Δημ. Σέμση.

Οι τραγουδιστές της Σμύρνης

Από τους παλιούς τραγουδιστές της Σμύρνης που συνέχισαν τη δισκογραφική τους παρουσία και στην Ελλάδα ήταν ο Γιώργος Βιδάλης με 200 περίπου τραγούδια, όλων των ειδών, μεταξύ 1924 και 1932, και ο Ελευθέριος Μεχεμενλής με 50 περίπου τραγούδια για την ίδια περίοδο.

Η έναρξη της λειτουργίας του εργοστασίου της Columbia, συμπίπτει και με την εφαρμογή του νόμου περί πνευματικής ιδιοκτησίας, και έτσι γενικεύεται η αναγραφή των ονομάτων των δημιουργών στις ετικέτες των δίσκων, που είχε αρχίσει δειλά δειλά από το 1927-28. Η δεκαετία του '30 χαρακτηρίζεται από την υπερπαραγωγή δίσκων με ρεμπέτικα τραγούδια, επώνυμων δημιουργών, που κατακλύζουν την αγορά. Πέντε σημαντικά πρόσωπα –μουσικοί μεγάλης γνώσεως– αναλαμβάνουν τις διευθυντικές θέσεις στις εταιρίες δίσκων: Ο Παναγιώτης Τούντας, ο Δημήτρης Σεμής, ο Σπύρος Περιστέρης, ο Γιάννης Δραγάτης (ή Ογδοντάκης) και ο Κώστας Σκαρβέλης. Είναι αυτοί που επιλέγουν το ρεπερτόριο και «υπογράφουν» σαν μαέστροι

τις ηχογραφήσεις. Στην περίοδο αυτή περνούν στη δισκογραφία περίπου 350 τραγούδια του Π. Τούντα, 200 του Κώστα Σκαρβέλη, 100 του Γιάννη Δραγάτη, 100 του Δημ. Σέμση και 200 του Σπύρου Περιστέρη, ο οποίος θα περάσει άλλα 100 τραγούδια μεταξύ 1946-1960.

Το 1932 περνά στη δισκογραφία ο Μ. Βαμβακάρης και μέχρι το 1940 ηχογραφεί 100 περίπου τραγούδια. Με 85 ακόμα, μεταξύ 1946-52, κλείνει την παρουσία του στις 78 στροφές.

Το σύνολο των ηχογραφήσεων

Ο Γιώργος Μπάτης (16), ο Ανέστης Δελιάς (8), ο Γιοβάν Τσαούς (11), μεταξύ 1932 και 1937, δείχνουν τα σπουδαία δείγματα της δημιουργίας τους.

Ο Βασίλης Τσιτσάνης εμφανίζεται τέλη του 1936 αρχές του '37 και ηχογραφεί μέχρι το 1941 110 τραγούδια, εκ των οποίων τα 90 στο όνομά του. Θα συνεχίσει μετά τον πόλεμο με 300 περίπου τραγούδια μεταξύ 1946-1960, για να γίνει ο παραγωγικότερος συνθέτης της δισκογραφίας του ρεμπέτικου.

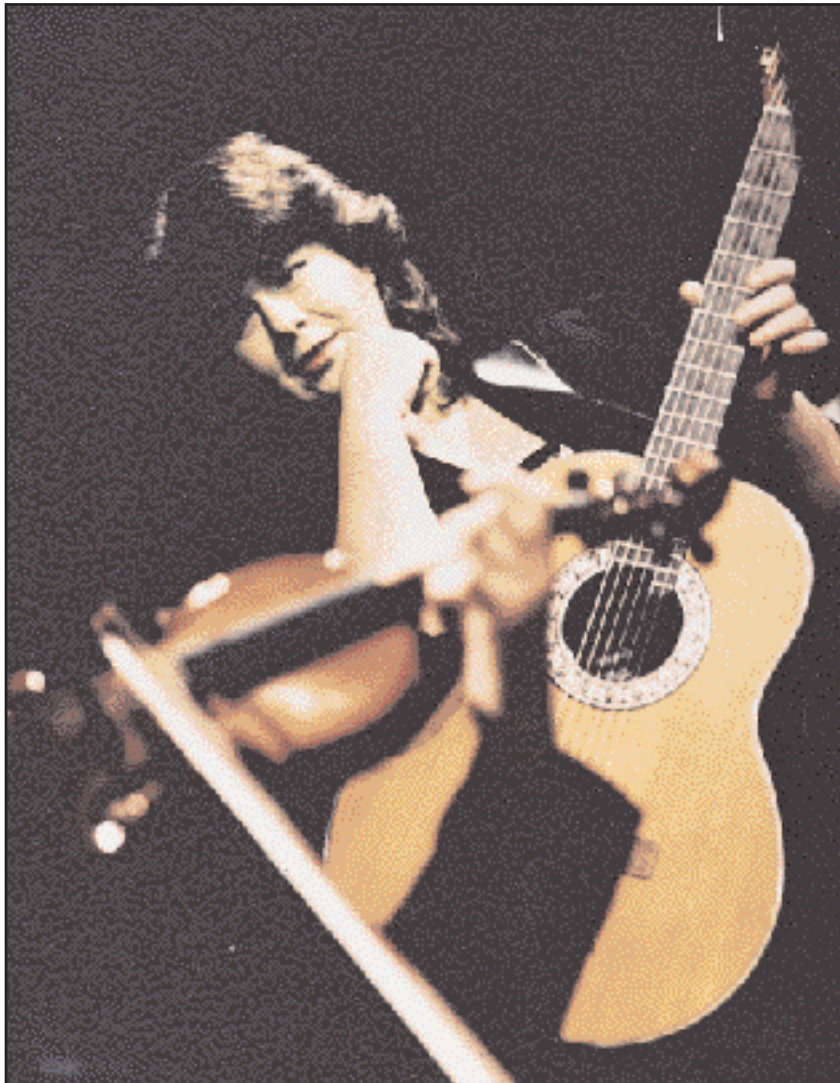
Με περίπου 250 τραγούδια σημάδεύουν την παρουσία τους στις 78 στροφές και οι Γιάννης Παπαϊωάννου (1937-1960) και Γιώργος Μητσάκης (1946-1960). Ο Απόστολος Χατζηχρήστος άφησε το δισκογραφικό του στίγμα με 80 περίπου τραγούδια μεταξύ 1938-1957. 150 περίπου τραγούδια μάς άφησε στη δισκογραφία των 78 ο Μανώλης Χιώτης.

Στη δισκογραφία των 78 στροφών μεταξύ 1905 και 1960 πέρασαν περίπου 35.000 τραγούδια, τα οποία κατανέμονται κατά το 1/3 περίπου σε δημοτικά, ρεμπέτικα και ελαφρούγενικά ρεπερτορίου. Ενα ελάχιστο ποσοστό αφορά σε τραγούδια της λεγόμενης εθνικής μουσικής σχολής.

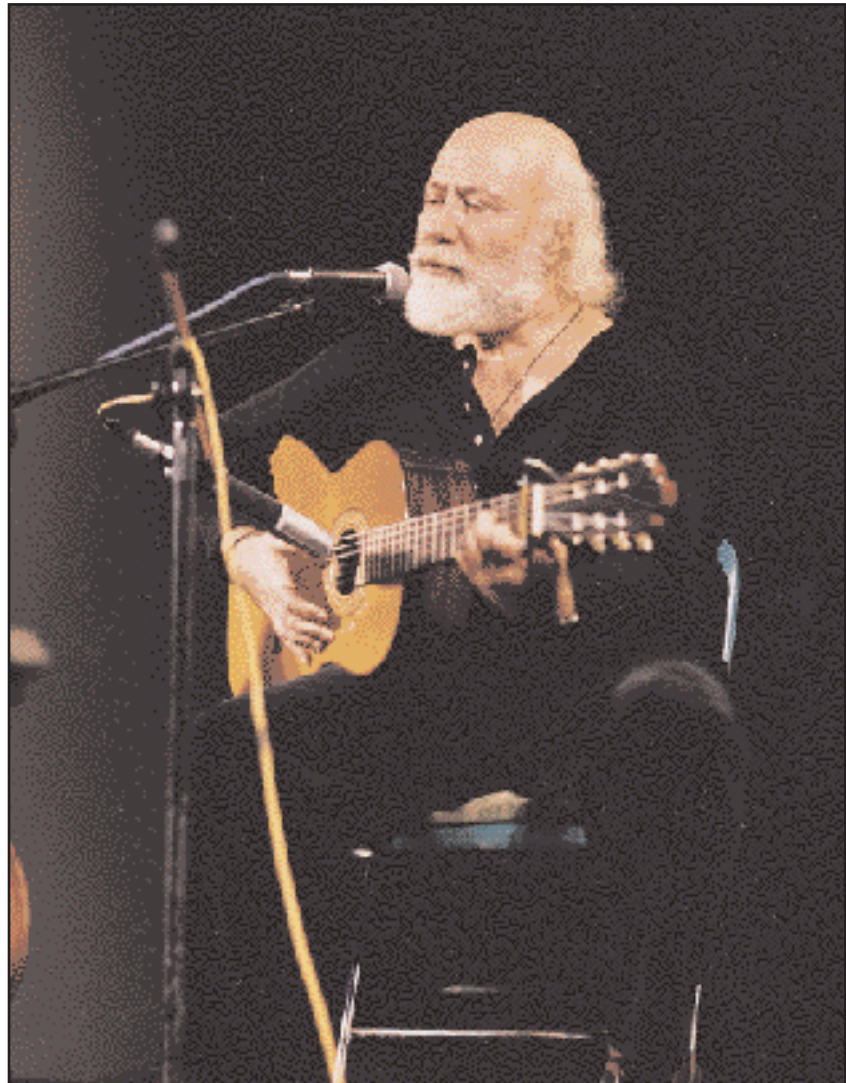
Παραμένει εντυπωσιακό το γεγονός ότι ένα νέο είδος τραγουδιού, το ρεμπέτικο, κατέλαβε τόσο γρήγορα ένα τόσο σημαντικό μέρος της δισκογραφίας, το οποίο είναι ακόμη μεγαλύτερο, αν ληφθεί υπ' όψιν ότι οι πωλήσεις ρεμπέτικων δίσκων ήταν πολύ μεγαλύτερες από τα άλλα είδη τραγουδιού.



Ο Βασίλης Τσιτσάνης (δεξιά) και ο Σπύρος Περιστέρης μετά τον πόλεμο, στις Τζιτζιφιές.



Από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, στο τραγούδι. Η Αρλέτα, μια από τις βασικές δημιουργούς του Νέου Κύματος.



Ζωγράφος, πεζογράφος, τραγουδοποιός, αλλά και εμπνευστής των τραγουδιών του, ο Νίκος Χουλιαράς.

Το «χρυσό» Νέο Κύμα

Τα όνειρα, το κέφι και το μεράκι μιας ομάδας νέων που εκφράστηκαν μέσα από το τραγούδι

Του **Γιώργου Παπαστεφάνου**

ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ του '60 συνηθίσαμε να την ονομάζουμε «χρυσή». Στο ξεκίνημά της, 1961, ο Γιούρι Γκαγκάριν θα είναι ο πρώτος άνθρωπος που θα ξεφύγει από τα όρια της γης, «πετώντας» στο διάστημα. Το 1969, καθώς η δεκαετία τελειώνει, ο Νιλ Αρμστρονγκ θα κάνει πραγματικότητα το όνειρο των ποιητών και θα πάει «για βόλτα στο φεγγάρι». Όμως στη γη η ζωή συνεχίζεται όπως και πριν. Πλούτος και φτώχεια, ειρήνη και πόλεμος, «γκλάμουρ» και μιζέρια, ελευθερία και καταπίεση συνυπάρχουν ή εναλλάσσονται σε διάφορα σημεία του χάρτη, μαζί με το όραμα ενός καλύτερου κόσμου, όραμα που μοιράζεται και η Ελλάδα. Η Ελλάδα και αυτή την εποχή ανήκει στις «υπό ανάπτυξιν» χώρες. Λέξεις που κυκλοφορούν εδώ και είναι της μόδας: αντιπαροχή, μετανάστευση, αστυφιλία, τουρισμός, εξηλεκτρισμός, εκβιομηχάνιση, αλλά και ...αστυνομικό κράτος, παρακράτος, πραξικόπημα. Ξένες λέξεις του συρμού: ντόλτσε βίτα και τζουκμποξ, τέντι μπόις και γιεγιές, μίνι, τόπλες και

στριπ τιζ, σέικ, πάρτι και μπουάτ.

Στην Αθήνα του '60 μοσχοβολούν ακόμα οι γειτονιές βασιλικό και ασβέστη και ο αττικός ουρανός δεν έχει χάσει το γαλάζιο του. Ο κόσμος δεν κλειδαμπαρώνει πόρτες και παράθυρα τις νύχτες και οι ρυθμοί είναι ακόμα χαλαροί. Γλυκιά και τρυφερή και ανθρώπινη η Αθήνα-σαν τα τραγούδια του «Νέου Κύματος».

Όνειρα και μεράκι

Το «Νέο Κύμα» ήταν τα όνειρα, ο ενθουσιασμός, το κέφι, το μεράκι μιας ομάδας νέων παιδιών, που φιλοδοξούσαν να εκφραστούν μέσα από το τραγούδι. Αυτό τους ένωνε, και ως μην προέρχονταν όλοι από τον χώρο της μουσικής. Η **Καίτη Χωματά** και η **Πόπη Αστεριάδη** μόλις είχαν αφήσει τα θρανία του σχολείου.

Ο Γιώργος Ζωγράφος και ο **Αλέξης Γεωργίου** ήταν ηθοποιοί και στο θέατρο υπολόγιζαν να μείνουν. Η **Αρλέτα** και ο **Νίκος Χουλιαράς** σπούδαζαν στη Σχολή Καλών Τεχνών. Ο **Γιώργος Κοντογιώργος**, από τους πιο τρυφερούς συνθέτες του «Νέου Κύματος», θα γινόταν -και έγινε- γιατρός.

Ο **Μιχάλης Βιολάρης** που είχε έρθει από την Κύπρο ήταν φοιτητής φιλολογίας. Και ο **Διονύσης Σαββόπουλος**, οργισμένος νεαρός από τη Θεσσαλονίκη, δήλωνε πως δεν είναι τραγουδιστής, αλλά «γράφει στίχους και μουσική, παίζει κιθάρα και τραγουδά, μέχρι να βρεθεί κάποιος άλλος να πει τα τραγούδια του καλύτερα».

Όπως καταλαβαίνετε τα παιδιά του «Νέου Κύματος» δεν είχαν στο μυαλό τη λέξη καριέρα όταν ξεκινούσαν. Και όλοι τους- συνθέτες, στιχουργοί, ερμηνευτές- συναντήθηκαν κάτω από την ετικέτα μιας καινούργιας δισκογραφικής εταιρίας που είχε το ελληνικό όνομα «Λύρα» και ταυτότητα ελληνική και που μέχρι σήμερα εξακολουθεί να πρωταγωνιστεί στον χώρο του ελληνικού τραγουδιού. Τα γραφεία της βρίσκονταν τότε σε ένα παλιό διώροφο της οδού Κριεζώτου, που η πόρτα του ήταν ανοικτή στον καθένα, αρκεί να αγαπούσε το τραγούδι.

Η «Λύρα» γεννήθηκε το 1964 και ψυχή της ήταν ο **Αλέκος Πατσιφάς**. Ενας χαρισματικός άνθρωπος, βαθύτατα καλλιεργημένος, μέλος της αθηναϊκής πνευματικής «ελίτ». Εκδό-

της βιβλίων από το 1943, άρχισε να ασχολείται με τους δίσκους στα μέσα της δεκαετίας του '50, όταν πρωτοστάτησε στην ηχογράφιση από την Philips των πρώτων ελληνικών δίσκων 33 και 45 στροφών. Αμέσως μετά, μέσα από τα «στάνταρντ» και τα «εξτέντεντ» σαρανταπεντάρια δισκάκια της Fidelity έδωσε στον **Μάνο Χατζιδάκι** και τον **Μίκη Θεοδωράκη** την ευκαιρία να αλλάξουν την πορεία του ελληνικού τραγουδιού.

Συνέχεια αυτής της «επανάστασης» υπήρξε και το «Νέο Κύμα», που δανείστηκε το όνομά του από τη γαλλική «Nouvelle Vague», δηλαδή τη νέα γενιά σκηνοθετών του γαλλικού σινεμά της εποχής του '60.

Βόλτα στα στενά της Πλάκας

Η Πλάκα στις αρχές της δεκαετίας του '60 ήταν ακόμη η γειτονιά των θεών! Γρήγορα έγινε και η γειτονιά του τραγουδιού. Το 1961 σε ένα υπόγειο της οδού Νικοδήμου, που ήταν κάθετη στη Φιλελλήνων, ο **Γιώργος Μπουκουβάλας** άνοιξε ένα «καλλιτε-

χνικό καφενείο» με το όνομα «Τιπούκειτος» όνομα παρμένο από το γνωστό βυζαντινό ευρετήριο νόμων. Εκεί τραγουδούσαν με τις κιθάρες τους δύο άγνωστοι νεαροί: ο **Λάκης Παπάς** στην αρχή, ο **Κώστας Χατζής** κατόπιν.

Κι έτσι ξεκίνησε η μόδα των μπουάτ στην Αθήνα, μια μόδα που ήρθε από το Παρίσι, από την αριστερή όχθη του Σηκουάνα. «Μπουάτ» στα γαλλικά σημαίνει «κουτί» και η λέξη υποδηλώνει ακριβώς τις μικρές διαστάσεις αυτών των μαγαζιών και την ειδική ατμόσφαιρα που υπήρχε εκεί. Χαμηλός φωτισμός, καλλιτεχνική εικονογράφηση στους τοίχους, πάγκοι, σκαμνιά, μαξιλάρια και φλοκάτες στο πάτωμα, ένα πιάνο, μια κιθάρα και πάνω απ' όλα παρείστικη διάθεση για τραγούδι- κάπως έτσι ήταν τότε.

Στο «**Στέκι του Γιάννη**» όπου τραγουδούσε ο **Πουλόπουλος** γίνονταν και μικρές εκθέσεις ζωγραφικής. Στη «**Ρουλότα**» της οδού Βουλής απ' όπου είχαν περάσει ο **Χατζής**, ο **Σαββόπουλος**, η **Χωματά**, είχε γίνει ατραξιόν ο... τραχανάς. Στα «**Ταβάνια**» με τις βαριές κόκκινες κουρτίνες του **Τσαρούχη** ο Γιώργος Μαρίνος τραγουδούσε, έκανε αστέρια, μιμήσεις, έλεγε την «Ποππαία» και το «Τέρας» και άλλα «Σημεία και τέρατα». Αλλού διάβαζαν ποίηση ανάμεσα στα τραγούδια. Κι αλλού ο **Αλέξης Γεωργίου** ξεφύλλιζε το βιβλίο με τα... μαργαριτάρια των σχολικών εκθέσεων.

«**Συμπόσιο**», «**Καρυάτις**», «**Απανεμιά**», «**Παράγκα**», «**Τετράδιο**», «**Αυλαία**», «**Σκορπιός**», η «**Κιβωτός**» του **Μίνου Αργυράκη** που αργότερα έγινε «**Νεφέλες**» και πρωτοφιλοξένησε την **Αρλέτα** με ατέλειωτες ουρές, αυτές ήταν μερικές από τις πιο γνωστές μπουάτ της δεκαετίας του '60. Και ασφαλώς και οι «**Εσπερίδες**» του ονειροπόλου **Γιάννη Αργύρη**, που διατηρούν μέχρι σήμερα το χρώμα και το κλίμα. Τότε δημιουργήθηκαν και τα πρώτα πλακώτικα μπαράκια, όπως η «**Κουκουβάγια**» στην οδό Θόλου, όπου ο ξενύχτης **Γιάννης Σπανός** «δοκίμαζε» στο πιάνο τα καινούργια του τραγούδια - το «Κι αν σ' αγαπώ δεν σ' ορίζω» για παράδειγμα.

Οι μπουάτ υπήρξαν ένα εξαιρετικό φυτώριο νέων καλλιτεχνών. Δημιουργοί και εκτελεστές μια επιθυμία είχαν μόνο: να ακουστεί η δουλειά τους. Το μεροκάματο, που έτσι κι αλλιώς ήταν μικρό, άλλοτε το 'παιρναν και άλλοτε όχι.

Στίχοι και μουσική

Συνήθως όταν λέμε «Νέο Κύμα» εννοούμε τραγούδια στο ύφος της μπαλάντας. Με λίγα όργανα, συχνά μόνο κιθάρα και με φευγάτη διάθεση. Όμως στην πραγματικότητα το «Νέο Κύμα» δεν ήταν μόνο αυτό. Δεν είχε ένα ενιαίο ύφος, αλλά μπορούσε να χωρέσει τα πάντα. Και γνήσια λαϊκά και λαϊκότροπα και παραδοσιακά δημοτικά, ακόμα και «ροκ» καταστάσεις ή και τραγούδια απλώς χορευτικά.

Και ασφαλώς το ίδιο ισχύει και για το στίχο, που πάντως τις περισσότερες φορές κρύβει μια λυρική, ρομα-



ντική διάθεση με φεγγάρια, αστέρια και ουρανοί να συναντούν δρόμους και ακρογιαλιές, μπαλκόνια και παράθυρα. Το «**Νέο Κύμα**» αγαπάει τη ζωή, τον έρωτα, το καλοκαίρι, τη θάλασσα, τη γειτονιά, τη μέρα και τη νύχτα, τη μοναξιά, τον χωρισμό, το παράπονο, το δάκρυ. Με τρόπο ποιητικό και συχνά σουρεαλιστικό παίζει με τις λέξεις.

Μην ξεχνάμε πως αυτή την εποχή ο ποιητής της «**Αμοργού**», ο **Νίκος Γκάτσος**, με τους στίχους του για τα τραγούδια του Μάνου και του Μίκη έχει αλλάξει εντελώς το σκηνικό. Πως τώρα μελοποιούνται και τραγουδιούνται ποιητές σαν τον **Σεφέρη**, τον **Ελύτη**, τον **Ρίτσο**, το **Λειβαδίτη** και τον **Βάρναλη**, τον **Χριστοδούλου** και τον **Μιχάλη Κατσάρο**. Πως ο **Λόρκα** έχει μεγάλη πέραση και επηρεάζει γενικώς. Όπως και ο δημοτικός στίχος και ο ρεμπέτικος, που αποκαθίστανται επιτέλους. Κάποιοι νέοι στιχουργοί αντλούν από τους παλιούς λογάρηδες. Και καθώς ο Μίκης Θεοδωράκης έχει ήδη επιβάλει το πολιτικοκοινωνικό τραγούδι του και από την Αμερική φτάνουν τα μηνύματα της Τζόαν Μπαπάζ και του Μπομπ Ντίλαν, το «**Νέο Κύμα**» σαν νέο που είναι δεν μπορεί να αδιαφορήσει για όσα συμβαίνουν γύρω μας. Κι όταν θυμώνει ξέρει να χρησιμοποιεί γλώσσα σκληρή, ειρωνική, επιθετική. Το «τραγούδι διαμαρτυρίας» βρήκε στέγη στοργική στο «**Νέο Κύμα**».

Οι φωνές του «Νέου Κύματος»

Εφεραν ένα καινούργιο φρέσκο αεράκι στον χώρο του τραγουδιού. Αχνές και ατμοσφαιρικές, ταξιδιάρικες και άμεσες κι άλλοτε πάλι με ένταση αλλά χωρίς δεξιοτεχνίες και κορώνες, καμιά σχέση δεν είχαν με το στυλ του τραγουδιστή της πίστας ή του μουσικού θεάτρου, που κυριαρχούσε μέχρι τότε. Αλλωστε και η εικόνα αυτών των παιδιών ήταν απλή, νεανική, όπως και το ντύσιμό τους. Και το ίδιο απλοί και καθημερινοί ήταν κι εκείνοι που έρχονταν να τις ακούσουν στις μπουάτ. Κυρίως σπουδαστές και εργαζόμενοι, που ήθελαν ν' ακούσουν τραγούδι και να τραγουδήσουν οι ίδιοι, χωρίς να πληρώσουν μια περιουσία. Να πουν μια πορτοκαλάδα ή τον καφέ τους και φεύγοντας να προλάβουν και το τελευταίο λεωφορείο.

Μούσα του «**Νέου Κύματος**» η **Καίτη Χωματά**. Την είχα ακούσει στα ραδιοφωνικά «**Νέα ταλέντα**» του Γιώργου Οικονομίδη και τη σύστησα στον Γιάννη Σπανό. Αποτέλεσμα; «**Μια αγάπη για το καλοκαίρι**» και «**Μικρό ταξίδι στο γιαλό**», δυο από τα πρώτα τραγούδια του «**Νέου Κύματος**». Τον **Γιώργο Ζωγράφο** τον πρωτοείδαμε στην «**Οδό Ονειρών**» του Μάνου Χατζιδάκι το καλοκαίρι του 1962. Το επόμενο καλοκαίρι τραγουδάει τυχαία στη Μύκονο και γίνεται χαμός. Στο «**Νέο Κύμα**» από την πρώτη στιγμή με το «**Ακρη δεν έχει ο ουρανός**» κι άλλα τραγούδια του **Νότη Μαυρουδή** και του νεα-

Συνέχεια στην 18η σελίδα

Συνέχεια από την 17η σελίδα

ρού επίσης **Γιάννη Κακουλίδη** (που είναι γιος του βουλευτή της ΕΔΑ Αλέκου Κακουλίδη και ήταν τότε φοιτητής στην Πάντειο). Μητέρα του Γιώργου η ηθοποιός και τραγουδίστρια Αλίκη Ζωγράφου.

Από τη «Γειτονιά των Αγγέλων» του Μίκη Θεοδωράκη του 1963, ο **Γιάννης Πουλόπουλος** μετακομίζει ένα χρόνο μετά στις γειτονιές του «Νέου Κύματος». Κι εκεί θα μείνει για αρκετά χρόνια ως ένα από τα λαμπρότερα αστερία. Με τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη όμως ξεκίνησε και η **Σούλα Μπριμπίλη**. Το 1965 που το «Νέο Κύμα» πρωταγωνιστεί στο Φεστιβάλ Τραγουδιού της Θεσσαλονίκης κερδίζει το Α' βραβείο με το «Ήταν μεγάλη η νύχτα». Αργότερα; Καριέρα στο Παρίσι δίπλα στον Μισέλ Λεγκράν με καινούργιο όνομα **Σούλα Μαρκίση**. Δίπλα στον Νότη Μαυρουδή έκανε τα πρώτα του βήματα σαν τραγουδίστριας και ο **Αλέξης Γεωργίου**. Αλλά έφυγε νωρίς, το 1988. Του χρωστάμε την Χάρη Αλεξίου. Της άνοιξε το δρόμο για το τραγούδι κι εκείνη πήρε το Αλεξίου από το όνομά του. Ο **Λάκης Παπάς** είναι ο αγαπημένος τροβαδούρος των μπουάτ και της μπαλάντας. Για χρόνια είχε το δικό του στέκι στην οδό Θόλου.

Με το «Φορτηγό» του το 1965 ο **Διονύσης Σαββόπουλος** έφερε ένα νέο «ρίγος» στο τραγούδι. Σοκάρισε με την επιθετικότητά του, ξάφνιασε με την τόλμη και την ωριμότητά του, συγκίνησε με την ευαισθησία του. Ήταν το πιο νέο «Νέο Κύμα». Σε ανάλογο κλίμα κινήθηκε και η **Αρλέτα**, η διανοούμενη της ομάδας. Η **Πόπη Αστεριάδη** με το αγορίστικο κούρεμα, το φωτεινό πρόσωπο και φωνή απαλή σαν χνούδι ήταν το γλυκό κορίτσι της παρέας. Ο **Μιχάλης Βιολάρης** άρχισε να γίνεται γνωστός το 1966, όταν έπαιζε πιάνο και τραγουδούσε στην «Παράγκα» της Καίτης Χωματά και του Βασίλη Μαυρομάτη. Αστέρι των μπουάτ και η **Μαρία Δουράκη**, ήταν γνωστή όχι μόνο για την επιβλητική φωνή της αλλά και για τη ζωντάνια και το χιούμορ της. Πολύπλευρος ο **Νίκος Χουλιαράς**. Εικαστικός, πεζογράφος, τραγουδοποιός, αλλά και ε-



Ο **Διονύσης Σαββόπουλος** με το «Φορτηγό» του το 1965 έφερε μια νέα πνοή στο τραγούδι.

μπνευστής των τραγουδιών του. Συντομότατο πέρασμα από το «Νέο Κύμα» έκανε και η **Μαρίζα Κωχ** πριν στραφεί στις διασκευές δημοτικών τραγουδιών με ηλεκτρικό ήχο. Καθώς τελειώνει η δεκαετία του '60 η **Ρένα Κουμιώτη** συμμετέχει με δύο τραγούδια στο «Δρόμο» του **Μίμη Πλέσσα** και του **Λευτέρη Παπαδόπουλου** και καθιερώνεται αμέσως σαν η νέα μεγάλη φωνή του «Νέου Κύματος».

Οι συνθέτες

Ο **Γιάννης Σπανός** έπαιζε πιάνο στις παριζιάνικες μπουάτ και έγρα-

φε τραγούδια για την Μπριζίτ Μπαρντό όταν τον γνώρισε και τον έφερε στη «Λύρα». Ο **Νότης Μαυρουδής**, μαθητής του Δημήτρη Φάμπα, συνόδευε με την κιθάρα του στις μπουάτ την **Ντόρα Γιαννακοπούλου** και τον **Γιώργο Ζωγράφο**, όταν ο **Γιάννης Κακουλίδης** τον έπεισε να μελοποιήσει τους στίχους του.

Από τους βασικούς συνθέτες του «Νέου Κύματος» και ο **Λίνος Κόκοτος**, που δεν έγραφε μόνο τραγούδια αλλά τα υποστήριζε ο ίδιος με το πιάνο του στις μπουάτ. Το ίδιο και ο **Ηλίας Καραγιάννης**, στενός

συνεργάτης της Πόπης Αστεριάδη.

Ο **Γιάννης Γλέζος**, γιος της αδελφής του Γιάννη Ρίτσου, ξεκίνησε στο τέλος της δεκαετίας του '60 με απανωτές επιτυχίες, αλλά προτίμησε έναν πιο μοναχικό δρόμο. Ο **Νίκος Μαμαγκάκης** προερχόταν από τον χώρο της σύγχρονης σοβαρής μουσικής, χώρο που δεν εγκατέλειψε αν και έγραψε πολλά τραγούδια. Για τον **Σταύρο Κουγιουμτζή** το «Νέο Κύμα» ήταν μια σύντομη παρένθεση ανάμεσα στα πρώτα του τραγούδια πριν από το '65 και την οριστική του καθέρωση (1969). Η **Ηλέκτρα Παπακόστα** έγραψε μια από τις μεγαλύτερες νεοκυματικές επιτυχίες, το «Να διώξω τα σύννεφα», ενώ η **Ντίνα Χατζηνικολάου** μας άφησε τη «Μαριονέτα». Ήταν μια εποχή που οι συνθέτριες ήταν ακόμη λιγότερες.

Τελευταίοι αλλά όχι έσχατοι... οι στιχουργοί αυτών των τραγουδιών. Όλοι τους πολύ νέοι τότε, πίστευαν πως ο κόσμος ήταν δικός τους. Και δεν είχαν άδικο! Σχεδόν όλοι συνέχισαν να γράφουν, όλοι διακρίθηκαν στο γράψιμο αλλά στο τραγούδι δεν έμειναν όλοι...

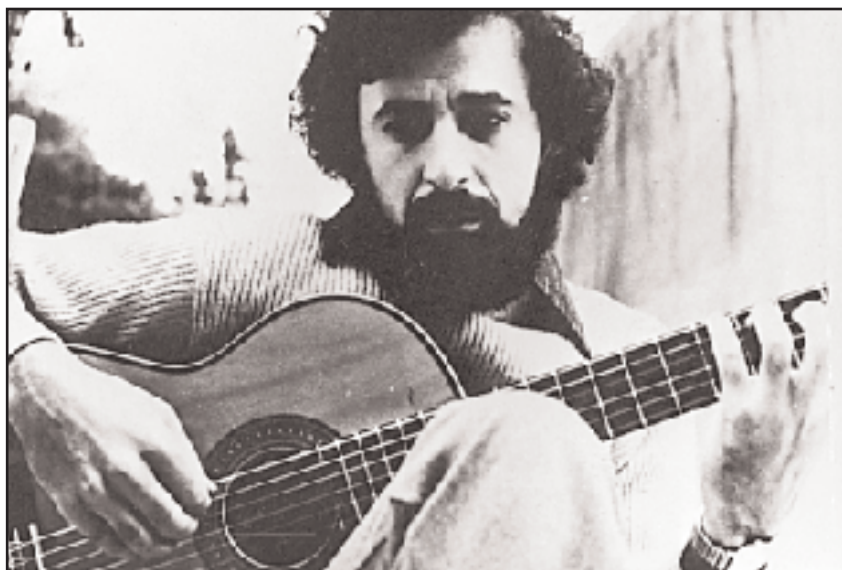
Επίλογος

Το 1965 ο εικοσάχρονος Διονύσης Σαββόπουλος μιλώντας για τους στίχους του, το τραγούδι του και ίσως και για τους άλλους έλεγε: «Πολλά πράγματα θυμίζουν Ζακ Πρεβέρ, Χριστιανόπουλο, Θεοδωράκη, Χατζιδάκι, Μπρασένς ή το Ρωμανό το Μελωδό».

Σ' όλα αυτά προστίθεται η προσωπική μου ομιλία, το μεράκι μου να πούμε. Ετσι κάπως, με χίλιους επηρεασμούς, φτιάχνεται το καινούργιο τραγούδι. Είναι ζεστό, οικείο, ολοζώντανο. Έχει ένα κόμπο χαρά κι ένα κόμπο θλίψη. Πολλή πίστη και πολλή ελπίδα. Είναι τόσο μικρό όσο να χωράει ένα φιλί και τόσο μεγάλο όσο να χωράει μια επανάσταση».

Μήπως αυτό ήταν τελικά το «Νέο Κύμα»;

Σημείωση: Απόσπασμα από κείμενο γραμμένο για την κασετίνα το «Νέο Κύμα» του Compact Disc Club.



Ο **Νότης Μαυρουδής** μαθητής του Δημήτρη Φάμπα, συνόδευε με την κιθάρα του στις μπουάτ την **Ντόρα Γιαννακοπούλου** και τον **Γιώργο Ζωγράφο**.



Η **Μαρίζα Κωχ** και ο **Γιάννης Γλέζος** ξεκίνησαν στη δεκαετία του '60 και έκαναν αλληπάλληλες επιτυχίες.

Χατζιδάκης – Θεοδωράκης

Οι δημιουργοί που άλλαξαν το πρόσωπο του ελληνικού τραγουδιού στη δεκαετία του '60

Του Βασίλη Αγγελικόπουλου

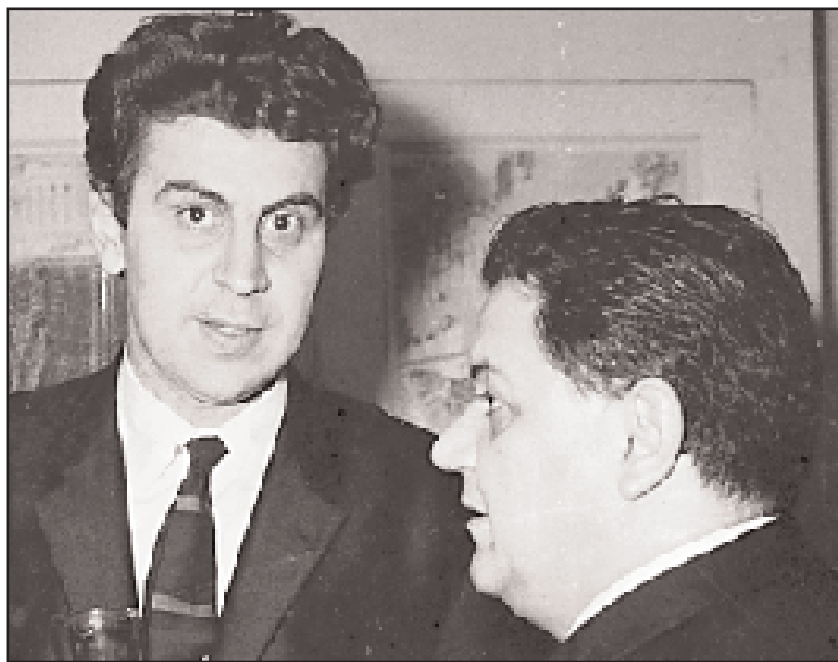
Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ του '60 επρόκειτο να αποδειχθεί η σημαντικότερη εποχή του ελληνικού τραγουδιού στον αιώνα μας κι αυτό φάνηκε από τον πρώτο κιόλας χρόνο της, το ιστορικό για το τραγούδι μας 1960. Συνέβησαν μέσα σ' εκείνη τη χρονιά πράγματα που άλλαξαν το πρόσωπο του ελληνικού τραγουδιού. Γιατί, όσο κι αν μηνύματα της επερχόμενης άνοιξης στο τραγούδι υπήρχαν ήδη πολλά από τα αμέσως προηγούμενα χρόνια, μέσα στο 1960 πήρε σαφή μορφή το τοπίο που αχνοφαινόταν και που έμελλε σύντομα να κυριαρχήσει. Μέσα στο χρόνο αυτό, λ.χ., εμφανίστηκε στο τραγούδι ο Μίκης Θεοδωράκης, με «εισήγηση» μάλιστα του, ήδη κραταιού τότε, Μάνου Χατζιδάκι. Δηλαδή, μέσα στο χρόνο αυτό σχηματίστηκε το δίπολο που άλλαξε τον ρου του ελληνικού τραγουδιού.

Κομβικό χρονικό σημείο υπήρξε ο Σεπτέμβριος του '60, οπότε εκδόθηκε ο *Επιτάφιος* των Θεοδωράκη-Ρίτσου στις περιβόητες δύο, μέσα σε λίγες μέρες, εκδόσεις: τη «λυρική» με τη Νάνα Μούσχουρη, που ενορχήστρωσε και διηύθυνε ο Χατζιδάκης, και τη «λαϊκή» με τον Γρηγόρη Μπιθικώτση, που επιμελήθηκε ο ίδιος ο συνθέτης (η «λαϊκολυρική», τρίτη εκδοχή, με τη Μαίρη Λίντα, εκδόθηκε λίγους μήνες αργότερα). Πριν φτάσουμε όμως στο σημείο αυτό, πολλά και σπουδαία είχαν ήδη συμβεί στο ελληνικό τραγούδι τα αμέσως προηγούμενα χρόνια.

Ο Μίκης προ Επιταφίου

Ο Μίκης Θεοδωράκης ήταν ως το '60 γνωστός μόνο στους κύκλους της σοβαρής μουσικής ως φέρελπις νέος συνθέτης που σπούδαζε με υποτροφία στο Παρίσι από το 1954 και του οποίου έργα συμφωνικής υφής είχαν παρουσιαστεί με επιτυχία. Τραγούδια ο νέος συνθέτης έγραφε συνεχώς, όπως ξέρουμε σήμερα –από τα δώδεκα χρόνια του μάλιστα!-, αλλά ήταν για ιδιωτική χρήση, μόνο για φίλους και δικούς. Έτσι μελοποίησε και οκτώ ποιήματα από τον *Επιτάφιο* του Ρίτσου, στις αρχές του '58.

Ο Θεοδωράκης, σύμφωνα με πολλές ενδείξεις, είχε εντυπωσιαστεί από την απήχηση που είχαν τα τελευταία χρόνια τα «απλά, λαϊκά» τραγούδια του φίλου του Μάνου, με τον οποίο συνδέονταν από τα εφηβικά τους χρόνια. Και τους δύο είχε από πολύ νωρίς απασχολήσει το λαϊκό τραγούδι και θα πρέπει με την ευκαιρία να επισημανθεί το ελάχιστο γνωστό γεγονός ότι μερι-



Μίκης Θεοδωράκης και Μάνος Χατζιδάκης, όπως ήταν στο σταυροδρόμι του '60 (φωτ.: «Ενωσις»).

κούς μήνες μετά την ιστορική διάλεξη του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο (τέλη Μαρτίου ή αρχές Απριλίου 1949) εκδηλώνεται και ο Θεοδωράκης δημόσια υπέρ του ρεμπέτικου, με ένα συγκροτημένο άρθρο του που δημοσιεύθηκε σε τρεις συνέχειες τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου στη «Σημερινή Εποχή». Δυο τρία χρόνια μετά, οι δύο φίλοι σχεδιάζουν να εκδώσουν μια συλλογή τραγουδιών τους για παιδιά – πρωτόλεια κίνηση προς το δρόμο που θα ακολουθούσαν συστηματικά αργότερα και οι δυο τους. Και που πρώτος, και μόνος, πήρε αρκετά νωρίτερα ο Μάνος Χατζιδάκης.

Χατζιδάκης σούπερ σταρ

Τραγούδια ο Χατζιδάκης είχε γράψει, ως γνωστόν, από τότε που πρωτοεμφανίστηκε, το 1944 ήδη. Και μάλιστα πολύ νωρίς έπιασε ύψη όπως αυτά των τραγουδιών του *Ματωμένου Γάμου* ή του *Χάρτινο το φεγγαράκι*. Ωστόσο, τραγούδια «λαϊκά», που να απευθύνονται αμέσως στο ευρύτερο κοινό –και να εκδίδονται και σε δίσκο–, δεν θα τον δούμε να γράφει πριν από το 1955. Τη χρονιά εκείνη, με ένα μπαράζ ταινιών –*Στέλλα*, *Λατέρνα φτώχεια και φιλότιμο*, *Κάλπικη λίρα*, *Μαγική πόλις*–, δίνει μια σειρά λαϊκά τραγούδια, που μπήκαν κατευθείαν στην καρδιά του κόσμου και καθόρισαν την πορεία που αργά ή γρήγορα θα έπαιρναν πια τα πράγματα στο ελληνικό τραγούδι.

Ήταν τα τραγούδια *Αγάπη που γίνεις δίκικο μαχαίρι*, *Ο μήνας έχει 13*, *Εφτά τραγούδια θα σου πω*, *Λα-*

τέρνα, *Γαρίφαλο στ' αφτί*, *Ιλισός*, *Μια πόλη μαγική*, *Το φεγγάρι είναι κόκκινο* κ.ά. Από το '55 ο Χατζιδάκης συνεχίζει να δίνει πολλά λαϊκού χαρακτήρα τραγούδια –διέρχεται περίοδο «λυσώδους υπερπαραγωγής», όπως έχει πει ο ίδιος–, ταυτόχρονα όμως και άλλης υφής έργα. Συγκεκριμένα, γράφει μουσική:

1956. Θέατρο: *Μήδεια*, *Εκκλησιάζουσες*, *Τριαντάφυλλο στο στήθος* κ.ά. Κινηματογράφος: *Δράκος*, *Καφετζού*, *Ζηλιαρόγατος* κ.ά.

1957. Μπαλέτο: *Ερημιά*. Θέατρο: *Λυσιστράτη*, *Πλούτος*, *Ο κύκλος με την κιμωλία*, *Βασιλιάς Ληρ*, *Ανθρωποι και παλιάνθρωποι* κ.ά. Κινηματογράφος: *Λατέρνα*, *φτώχεια και γαρίφαλο*, *Δελησταύρου και υιός* κ.ά.

1958. Θέατρο: *Θεσοφοριάζουσες*, *Οθέλλος*, *Αυλή των θαυμάτων*, *Ηλικία της νύχτας* κ.ά. Κινηματογράφος: *Το τελευταίο ψέμα*, *Η λίμνη των πόθων*, *Μια ζωή την έχουμε*, *Οι παράνομοι*, *Ενας ήρωας με παντούφλες* κ.ά.

1959. Τη χρονιά αυτή ο Χατζιδάκης γράφει μουσικές και τραγούδια που τον εκτοξεύουν στην κορυφή και στερεώνουν τη φήμη του ως ρηξικέλευθου ανανεωτή του ελληνικού τραγουδιού: Θέατρο: *Ορνιθες*, *Περλιμπλίν και Μπελίσα*, *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι*, *Βάτραχοι*, *Κύκλωπας*, *Δόνια Ροζίτα*, *Παραμύθι δίχως όνομα* κ.ά. Κινηματογράφος: *Το ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο*, *Το ποτάμι*, *Το νησί των γενναίων* κ.ά.

Τη χρονιά αυτή αρχίζει και η συστηματική πλέον ενασχόληση του Χατζιδάκι με τη δισκογραφία. Ηχογραφεί πρόσφατα αλλά και παλαιότερα τραγούδια του με τη νέα τραγουδίστρια Νάνα Μούσχουρη, η ο-

ποία κατακτά αμέσως την αγάπη του κόσμου: *Χάρτινο το φεγγαράκι* (που εκδίδεται τότε μόλις για πρώτη φορά), *Υμηττός*, *Πάμε μια βόλτα στο φεγγάρι*, *Ιλισός*, *Ελα πάρε μου τη λύπη*, *Κάθε τρελό παιδί*, *Αγάπη που γίνεις δίκικο μαχαίρι*, *Το φεγγάρι είναι κόκκινο*, *Πίσω απ' τις τριανταφυλλιές*, *Ορφέας και Ευρυδίκη* κ.ά. Ηχογραφεί όμως μερικά και με άλλους ερμηνευτές, όπως η Μαίρη Λω (*Εφτά τραγούδια θα σου πω*, *Η λατέρνα*, *Το λιμάνι*, *Μην τον ρωτάς τον ουρανό* κ.ά.) και βέβαια η Αλίκη Βουγιουκλάκη, που διασκεδάζει το πανελλήνιο με το *Γκρίζο γατί* και το *Εχω ένα μουσικό*. Πολύ τραγουδιέται και το *Κάπου υπάρχει η αγάπη μου*, με τη Μούσχουρη – Α' Βραβείο στο Φεστιβάλ Τραγουδιού που διοργάνωσε εκείνη τη χρονιά για πρώτη φορά το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας.

Την ίδια χρονιά (1959), σε κινήσεις παράλληλες, ο Χατζιδάκης παρουσιάζει για πρώτη φορά δημόσια (σε ρεσιτάλ με τον Γιώργο Μούτσιο) τον *Κύκλο του CNS* –έργο που γράφτηκε το 1954, όταν δηλαδή κλείνει η πρώτη, «αναγνωριστική», δεκαετία του στη μουσική και αρχίζει η δεύτερη, πιο παραγωγική αλλά και πιο «λαϊκή», που θα τον φέρει στο ευρύ κοινό, και μάλιστα όχι μόνο στο ελληνικό, αλλά και το διεθνές.

Στις αρχές του 1960 ηχογραφεί τα τραγούδια του *Ποτέ την Κυριακή*, για τα οποία σε λίγους μήνες επρόκειτο να μιλάει όλος ο κόσμος. Το καλοκαίρι σαρώνει τα βραβεία στο Β' Φεστιβάλ Τραγουδιού του ΕΙΡ, με την *Τιμωρία* και το *Κυπαρισσάκι*, ενώ την ίδια χρονιά προβάλλονται πολλές ταινίες, που φέρνουν μια νέα φουρνιά δημοφιλών τραγουδιών του: *Το πέλαγο είναι βαθύ*, *Αθήνα*, *Τώρα που πας στην ξενιτιά*, *Σαν σφυρίζεις τρεις φορές*, *Θάλασσα πλατιά*, *Μες σ' αυτή τη βάρκα*, *Γλάρος*, *Δεν μπορεί κανείς να ξέρει* κ.ά. Όταν τον Σεπτέμβριο του '60 κάνει την εμφάνισή του ο Μίκης Θεοδωράκης με τον *Επιτάφιο*, η Ελλάδα τραγουδά ήδη από καιρό και με-τά μανίας Χατζιδάκι.

Ο κομβικός Επιτάφιος

Ο Θεοδωράκης είχε στείλει στον Χατζιδάκι τον *Επιτάφιο* για να τον ενορχηστρώσει και να τον εκδώσει σε δίσκο. Η ηχογράφηση έγινε τον Αύγουστο του '60 και ο δίσκος εκδόθηκε, από τη Fidelity, ένα μήνα αργότερα. Λίγες μέρες μετά, βγήκε ο «μπιθικώτικος» *Επιτάφιος*, που εν τω μεταξύ ο Θεοδωράκης ηχογράφησε στην Columbia.

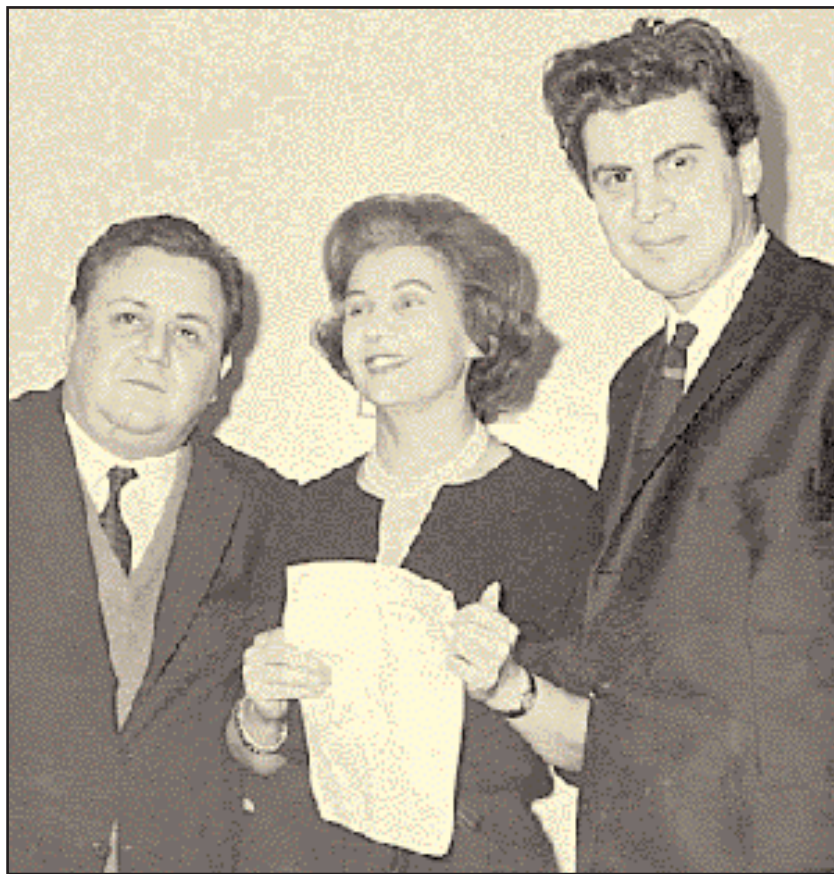
Πώς και γιατί συνέβη αυτή η διπλή **Συνέχεια στην 20η σελίδα**

Συνέχεια από την 19η σελίδα

έκδοση; Για το ζήτημα αυτό υπάρχει μια τεράστια γραπτή και άγραφη «φιλολογία»: Από το «δεν άρεσε στον Θεοδωράκη η εκδοχή Χατζιδάκι - Μούσχουρη», που διέδιδαν ψιθυριστές της λαϊκότροπης παράταξης (μεινόταν βεβαίως ο πόλεμος και μεταξύ των δισκογραφικών εταιριών, σύντομα δε και ο κομματικός...), έως την οργισμένη διεκδίκηση από τον συνθέτη και της «άποψης» Χατζιδάκι-Μούσχουρη («Ο Χατζιδάκις ακολούθησε πιστά τις δικές μου αντιλήψεις για το έργο» ή «Εγώ προσωπικά δίδαξα στη Μούσχουρη το έργο»), όταν αρθρογράφοι υποστήριζαν ότι το έργο αναδεικνύεται στη «λυρική εκδοχή», που είχε τη σφραγίδα Χατζιδάκι, ενώ «χαντακωνόταν» στη «λαϊκιστική» άλλη...

Χρειάστηκε να μιλήσει πολύ τότε ο Θεοδωράκης για να εξηγήσει το πώς και το γιατί της «λαϊκής» εκδοχής του *Επιταφίου*, υποστηρίζοντας πως δεν ήταν παρά η εφαρμογή των απόψεών του για το λαϊκό τραγούδι. Φαντάζει απίστευτο σήμερα, αλλά η διπλή έκδοση του *Επιταφίου* είχε πυροδοτήσει έναν πραγματικό πόλεμο μεταξύ (χοντρικά) υποστηρικτών και εχθρών του λαϊκού τραγουδιού, ο οποίος κράτησε πολλούς μήνες και διεξήχθη όχι μόνο στις στήλες του Τύπου, αλλά και σε αίθουσες διαλέξεων, ραδιόφωνο, συναυλίες, επιθεωρήσεις, παρέες, σπίνια!

Είναι χαρακτηριστικό ότι λίγες μόνο μέρες μετά την κυκλοφορία των δύο δίσκων, στις 5 Οκτωβρίου 1960, ο *Σύλλογος Κρητών Φοιτητών* διοργανώνει ειδική βραδιά στην αί-



Συναυλία στο Κεντρικό, με παρουσιάστρια την πρωταγωνίστρια κ. Κατερίνα.

θουσα «Ελευθέριος Βενιζέλος», Χρήστου Λαδά 2, όπου μίλησαν για το θέμα ο Φοίβος Ανωγειανάκης, ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης παρουσία πολιτικών αλλά και πλήθους κόσμου, που είχε κατακλύσει και το κλιμακοστάσιο του κτιρίου, έως έξω στο πεζοδρόμιο...

Το τραγούδι, που έως τότε αντιμετωπιζόταν ως θέμα ελαφρό μάλλον, και πάντως μη πνευματικό, είχε ανα-

χθεί εν μια νυκτί σε πρωτοσέλιδο και έδινε αφορμή για συζήτηση σοβαρών πνευματικών ζητημάτων – συχνά και πολιτικών. Δεν ήταν φυσικά ο *Επιτάφιος* που γέννησε αυτόν τον προβληματισμό, ο *Επιτάφιος* όμως ήταν που τον αποκάλυψε.

Ταυτόχρονα, ο Θεοδωράκης εκδίδει και μερικά άλλα τραγούδια του που συναρπάζουν: *Μυρτιά*, *Δραπετσώνα*, *Είχα φυτέψει μια καρδιά*,

Μάνα μου και Παναγιά, σε στίχους Γκάτσου και Λειβαδίτη. Τα τραγούδια αυτά ήταν η μαγιά δύο νέων κύκλων – *Πολιτεία Α'* και *Αρχιπέλαγος* – που θα περάσουν αμέσως στο στόμα όλων των Ελλήνων, ακόμα και αυτών που πολιτικά έχει αρχίσει να «ενοχλεί» ο νέος συνθέτης. Εκδίδει επίσης τους κύκλους *Λιποτάκτες*, σε ποίηση Γιάννη Θεοδωράκη, και, το 1961, *Επιφάνια*, σε ποίηση Σεφέρη.

Ανοιξη του '61 διοργανώνονται για πρώτη φορά στα χρονικά συναυλίες ελληνικού τραγουδιού – στον *Ορφέα* του Χατζιδάκι για το Οσκαρ και στο *Κεντρικό* του Μίκη, με λαϊκούς τραγουδιστές επί σκηνής – στις οποίες το κοινό συμμετέχει με ενθουσιασμό και συγκίνηση, μέσα σε ατμόσφαιρα παντελώς διάφορη από εκείνη των συναυλιών στα γήπεδα της μεταπολίτευσης.

Ποίηση και τραγούδι

Η εμφάνιση του Θεοδωράκη και των τραγουδιών του, πέρα από το ότι πυροδότησε ένα γενικότερο και πολυεπίπεδο προβληματισμό, προκάλεσε μεγάλες αλλαγές στο ίδιο το τραγούδι: Οι στίχοι μιλούσαν πλέον και για πολιτικοκοινωνικές καταστάσεις. Το ακόμη σπουδαιότερο είναι ότι παντρεύονται λαϊκό τραγούδι και ποίηση – όχι πια η ποίηση του λαϊκού τεχνίτη, αλλά η λόγια ποίηση, που κατεβαίνει στα χείλη του κόσμου. Δημιουργείται έτσι μια παράδοση που σφράγισε το ελληνικό τραγούδι στο β' μισό του 20ού αιώνα και συνεχίζει και σήμερα, παρά τα φαινόμενα, να αποτελεί βασικό μέτρο στην τέχνη του τραγουδιού. Ο στίχος με τον οποίο το ελληνικό τραγούδι μπαίνει στον 21ο αιώνα, ακόμα κι αν αγνοεί παντελώς την ποίηση (που συχνότατα καθόλου δεν την αγνοεί), έχει ως *συνείδηση* το στίχο που τραγουδήσαν οι Έλληνες από το '60 και εξής.

Το πάντρεμα τραγουδιού και ποίησης είχε ήδη αρχίσει με τον Χατζιδάκι, αλλά καλλιεργήθηκε συστηματικά και «νεταρίστηκε» στη συνείδηση του κόσμου από τον Θεοδωράκη. Το ίδιο συνέβη και με το μουσικό αντίστοιχο-αντίστροφο, δηλαδή τη χρήση λαϊκών ρυθμών, «δρόμων», οργάνων και φωνών από «λόγιους» συνθέτες. Ο Χατζιδάκις πρώτος είχε χρησιμοποιήσει λαϊκά μοτίβα, μπουζούκια και λαϊκούς ερμηνευτές στα τραγούδια του (ο Μπιθικώτσης, λ.χ., τέσσερα ήδη χρόνια πριν από τον *Επιτάφιο* είχε τραγουδήσει το *Γαρούφαλο στ' αφτί*, το ίδιο και η Μαρίκα Νίνου το *Αγάπη πού 'γινες δίκοπο μαχαίρι*). Αλλά με τον Θεοδωράκη το πράγμα πήρε άλλες διαστάσεις.

Είναι χαρακτηριστικό ότι από το '60 και μετά όλοι σχεδόν οι άλλοι τραγουδοποιοί, και οι πιο άξιοι, και οι πιο παλιοί ακόμα, ακολουθούν (ή μιμούνται απροσημάτιστα) τον ένα ή τον άλλο του «διπόλου» στο στίχο, τη μελωδία, το ρυθμό, την ενορχήστρωση, τον τρόπο ερμηνείας. Ακόμα και βετεράνων λαϊκών συνθετών ο στίχος και ο ήχος δεν έμεινε ανεπηρέαστος. Το ελληνικό τραγούδι ήταν άλλο μετά το 1960.



Η νεαρά Νάνα Μούσχουρη, λίγο πριν ανοίξει τα φτερά της στο διεθνή χώρο, τραγουδά υπό τη διεύθυνση του Μάνου Χατζιδάκι (φωτ.: Ηνωμένοι Φωτορεπόρτερ).

Η άνθηση του λαϊκού τραγουδιού

Χιλιάδες τραγούδια παραμένουν κλασικά και αποτελούν βασικό στοιχείο της μουσικής παράδοσης

Του Πάνου Γεραμάνη

ΖΩΝΤΑΝΟ κομμάτι της μουσικής μας παράδοσης και σε προέκταση του νεοελληνικού πολιτισμού, το λαϊκό τραγούδι αποτελεί, εδώ και 50 χρόνια, μια από τις μορφές έκφρασης της καθημερινής ζωής. Οι μεγάλες στιγμές του λαϊκού τραγουδιού, όπως δόθηκαν από τους δημιουργούς και τους ερμηνευτές του, είναι άρρηκτα δεμένες με πολλά γεγονότα και παραστάσεις, που σημάδεψαν τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα.

Η γέννηση ή ακόμη και η άνθηση του αυθεντικού λαϊκού τραγουδιού, τοποθετούνται σε μια παραγμένη, πολύ δύσκολη και σκληρή περίοδο, που υπήρξε, ασφαλώς, καθοριστική για τις πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις στις επόμενες δεκαετίες. Μετά την απελευθέρωση (1944) και μέχρι το 1955, συνέβησαν γεγονότα τα οποία δημιούργησαν εμπνεύσεις στους λαϊκούς στιχουργούς και μουσικούς αλλά και στους τραγουδιστές, ώστε να τα καταγράψουν, να τα συνθέσουν και να τα δώσουν με τρόπους απλούς στις μάζες, που τα αναζητούσαν σαν βάλαμο ψυχής.

Στην τόσο παραγμένη δεκαετία 1945 - 1955 συντελούνται οι «διεργασίες» και προχωρεί η μετεξέλιξη του ρεμπέτικου σε αυθεντικό λαϊκό τραγούδι. Οι δημιουργοί-πρωταγωνιστές σε αυτή τη νέα κατάσταση είναι κατά βάση οι ίδιοι που είχαν αρχίσει αυτή την προσπάθεια για την εδραίωση του ρεμπέτικου, από τις αρχές του 1930 έως τη γερμανική κατοχή και μέσα στη διάρκειά της. Βαμβακάρης, Γκόγκος, Χατζηχρήστος, Τσιτσάνης, Παγιουμτζής, Στελλάκος, Γεωργακοπούλου, Παπαϊωάννου, Χιώτης κι άλλοι γνωστοί δημιουργοί.

Κοντά σε αυτόν τον «ηγετικό πυρήνα» του ρεμπέτικου μπαίνουν στο χώρο και νέα πρόσωπα: Μητσάκης, Καλδάρης, Χρυσίκης, Κλουβάτος, Τζουανάκος, Βίρβος, Δερβενιώτης, Μπακάλης, Παπαγιαννοπούλου, Κολοκοτρώνη, Χαρ. Βασιλειάδης, ενώ εμφανίζονται και νέες, πολύ καλές φωνές: Μπέλλου, Τσαουσάκης, Μπίνης, Χασκίλ, Νίνου, Ντάλια, Χρυσάφη, Ευγενικός, Ρουμελιώτης και αργότερα Μπιθικώτσης, Γκρέυ, Καζαντζίδης, Γαβαλάς, Πάνου, Λύδια και πολλοί άλλοι.

Ερωτικά και κοινωνικοπολιτικά τραγούδια

Τα γεγονότα κατά τη διάρκεια του Εμφύλιου, και για πολλά χρόνια μετά τη λήξη του, είναι συγκλονιστικά. Με αφορμή λοιπόν αυτή τη



Γιάννης Τατασόπουλος - Γιάννης Σταματίου (ή Σπόρος). Δύο από τους πιο διάσημους δεξιόχειρες του μπουζουκιού, που παράλληλα διακρίθηκαν και σαν λαϊκοί συνθέτες. Σαν σολίστες πήραν μέρος σε εκατοντάδες ηχογραφήσεις δίσκων μεταξύ 1950-1955.

δύσκολη κατάσταση, οι στιχουργοί, συνθέτες, οργανοπαίκτες και τραγουδιστές, λειτουργώντας αυθόρμητα, συναισθηματικά, γράφουν και τραγουδούν τραγούδια με θέματα όχι μόνο ερωτικά και διασκεδαστικά αλλά κυρίως κοινωνικοπολιτικά. Δεν είναι υπερβολή να παραδεχτούμε ότι ο κύριος όγκος του ρεπερτορίου της δισκογραφίας της λαϊκής μας μουσικής χαρακτηριζόταν από το βαρύ κλίμα της εποχής. Στα περισσότερα τραγούδια που κυκλοφορούσαν στους δίσκους γραμμοφώνου 78 στροφών, διακρινόταν η συμπάθεια προς τον κόσμο της ηττημένης πλευράς, δηλαδή

της Αριστεράς. Το γεγονός αυτό φυσικά είχε ενοχλήσει τα στελέχη του αμερικανοκίνητου καθεστώτος στην Ελλάδα μετά τον Εμφύλιο, που εκτός από τις απαγορεύσεις κυκλοφορίας τέτοιων λαϊκών τραγουδιών, προχώρησαν σε μια χωρίς προηγούμενο δυσφήμιση των πρωταγωνιστών του είδους. Πάντως, είναι πολύ χαρακτηριστικό ότι ο λαός με τον τρόπο του αγάπησε και αγκάλιασε αυτά τα τραγούδια με πολιτικοκοινωνικό περιεχόμενο και τα έκανε επιτυχίες. Τότε γράφτηκαν τα μεγαλύτερα λαϊκά τραγούδια όλων των εποχών: η «Συννεφιασμένη Κυριακή» του Βασιλή

Τσιτσάνη με τη συνεργασία του Αλέκου Γκούβερη, «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι» του Καλδάρη, «Απόψε είναι βαριά» του Μητσάκη, «Κάποια μάνα αναστενάζει» των Τσιτσάνη-Μπακάλη, «Απόψε μελλοθάνατος» με τον Καζαντζίδη, «Κάνε κουράγιο, καρδιά μου» του Παπαϊωάννου με την Μπέλλου, «Σ' ένα βράχο φαγωμένο» του Καλδάρη, «Μην απελπίζεσαι» του Τσιτσάνη. Εκτός, όμως, από αυτά και ορισμένα άλλα τραγούδια που ακούγονταν λίγο πολύ σε λαϊκά κέντρα, ταβέρνες και καφενεία που διέθεταν, ακόμη τότε, γραμμόφωνο, είχαν κυκλοφορήσει (μεταξύ 1950-1955) δεκάδες συνθέσεις λαϊκών δημιουργών με πολιτικό περιεχόμενο, που «έκοψε» η λογοκρισία των μετεμφυλιακών κυβερνήσεων, όποιον χαρακτήρα είχαν αυτές. Για παράδειγμα, είχαν εξαφανισθεί από την αγορά τραγούδια του Μπιθικώτση, («Το καντήλι τρεμοσβήνει σε μια κάμαρα φτωχή, και μια μάνα σιγολιώνει στο κρεβάτι μοναχή»), του Καζαντζίδη, («Απ' έξω από τις φυλακές κλαίει μανούλες και αδελφές, έχουν αδέρφια και παιδιά στα σίδερα κλεισμένα, σε θάνατο τα έχουν δικάσμένα. Σήμερα της το είπανε πως χάρη δεν τους κάνουν, πάνε οι ελπίδες χάθηκαν και μαύρο δάκρυ χύνουν»).

Αυτά και άλλα πολλά είχαν αποσυρθεί από τα καταστήματα δίσκων, αλλά και από τα κέντρα διασκέδασης και απαγόρευσαν να τα τραγουδούν. Ως αντίβαρο, πάντως, εκείνη τη δύσκολη εποχή, ορισμένοι λαϊκοί δημιουργοί έγραψαν τραγούδια για την «άλλη πλευρά», τους «νικητές». Ο Τσιτσάνης τον «Τραυματία» ή «Πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι», ο Παπαϊωάννου κάποιο τραγούδι με περιεχόμενο τη

Συνέχεια στην 22η σελίδα

Στέλιος Καζαντζίδης - Μαρινέλλα και ο λαϊκός τραγουδιστής Μανώλης Γεράρδης (αριστερά) στην «Τριάνα» του Χειλά το 1967.



Συνέχεια από την 21η σελίδα
νίκη στο Βίτσι, ο Μπακάλης τον «Ανταρτόπληκτο».

Τα πρώτα ανοίγματα

Κάτω απ' αυτές τις τόσο άσχημες συνθήκες και γεγονότα, εμπνεύστηκαν και λειτούργησαν οι άνθρωποι του αυθεντικού λαϊκού τραγουδιού, από το 1945 έως το 1955. Υστερα από αυτό το βαρύ περιεχόμενο των τραγουδιών, όσο τα γεγονότα το επιτρέπουν, δημιουργούνται κάποιες νέες προϋποθέσεις που βοηθούν ασφαλώς στην εξέλιξη, την πρόοδο και την καθιέρωση του λαϊκού τραγουδιού. Παρατηρείται κάποιο άνοιγμα, κάποιος δειλός εκσυγχρονισμός στη λαϊκή ορχήστρα, που παίζει τα τραγούδια στο studio αλλά και στο λαϊκό πάλκο, όπου η παρουσία της Νίνου και άλλων γυναικών, που πλαισιώνουν τους μουσικούς και τους τραγουδιστές, συνδέεται με το πρόγραμμα πίστας. Σιγά - σιγά, οι γυναίκες που ήταν καθηλωμένες στις καρέκλες του πάλκου, ανάμεσα στους μουσικούς, σηκώνονται όρθιες και τραγουδούν κρατώντας το μικρόφωνο στην πίστα, την ώρα που χορεύουν οι πελάτες. Καινούργια εξέλιξη, γύρω στο 1956, είναι και η κυκλοφορία των πρώτων δίσκων βινυλίου 45 στροφών, που θεωρούνται πλέον πολύ πιο εύχρηστοι και κατακτούν την αγορά. Ετσι, τα «βαριά» 78άρια του γραμμοφώνου εξαντλούν την αποστολή τους στα τέλη του 1959. Ομως, στην τετραετία 1956-59, εκατοντάδες λαϊκά τραγούδια κυκλοφόρησαν ταυτόχρονα σε δίσκους 78 και 45 στροφών.

Η καινούργια πενταετία 1955-1960 σημαδεύεται και από κάποια άλλα γεγονότα. Αλλάζει σταδιακά και ο τρόπος διασκέδασης. Οι ταβέρνες, ή καλύτερα τα μεγάλα κέντρα, ενισχύουν τα σχήματα των πάλκων με περισσότερους μουσικούς και τραγουδιστές, που αλλάζει ωστόσο και το στυλ τους, γίνεται πιο «εστέτ». Συζητήσεις, σχόλια και επικρίσεις προκαλεί και ένα άλλο γεγονός: ο εκσυγχρονισμός του μπουζουκιού και η μετατροπή του



Μανώλης Χιώτης - Πόλυ Πάνου, το 1966, στο «Ακροπόλ Παλλάς» της οδού Πανεπιστημίου.

από τρίχορδο σε τετράχορδο. Αυτή η καινοτομία του βιρτουόζου του είδους και λαϊκού συνθέτη ξεσηκώνει εναντίον του όλους τους φανατικούς παίκτες και θιασώτες του βασικού οργάνου της λαϊκής ορχήστρας. Η καινοτομία αυτή, όμως, αρχίζει σιγά σιγά να περνάει στον κόσμο και στον χώρο του λαϊκού τραγουδιού, γιατί αρέσει στις μάζες και βρίσκει πολλούς μιμητές.

Η αποδοχή του μπουζουκιού

Το κοινό εξοικειώνεται με τον καινούργιο «γλυκό» ηλεκτρικό ήχο και οι σολίστες, με την προσθήκη της τέταρτης χορδής, παίζουν τα μπουζούκια τους πιο εύκολα. Είναι η εποχή, πλέον, που το μπουζούκι γίνεται αποδεκτό και σε κάποιες φάσεις είναι μόδα, αλλά και ανάγκη για τα μουσικά μας πράγματα. Ετσι, «το όργανο των καταγωγίων, των χασικλήδων και του περιθωρίου», όπως το χαρα-

κτήριζαν τα στελέχη της «άρχουσας τάξης» αλλά και εκπρόσωποι όλων των πολιτικών παρατάξεων, μη εξαιρουμένης και της Αριστεράς, γίνεται όργανο πρωτοπορίας και εξέλιξης!

Το καινούργιο αυτό «στάτους κβο» στο γνήσιο λαϊκό τραγούδι είναι «δεμένο» με την τολμηρή απόφαση του Μάνου Χατζιδάκι να χρησιμοποιήσει στην ορχήστρα του μπουζούκι και, στη συνέχεια, με αμιγώς λαϊκή ορχήστρα να «φτιάξει» με τον δικό του τρόπο τις «Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη», που βασική του έμπνευση και στήριγμα ήταν αθάνατα λαϊκά τραγούδια των Βαμβακάρη, Τσιτσάνη, Μητσάκη, Παπαϊωάννου, Καλδάρη, Χιώτη.

Οι ραγδαίες εξελίξεις του μπουζουκιού φέρνουν το λαϊκό τραγούδι πιο κοντά στον κόσμο, μέσα από θεατρικές παραστάσεις κι από δημοφιλείς ταινίες του ελληνικού σινεμά. Στην πενταετία 1955-1960 που βρισκόμαστε στην πλήρη ακμή του λαϊκού τραγουδιού (από κάθε πλευρά), έχουν αναδειχθεί νέα ονόματα, κυρίως στις ερμηνείες: Καζαντζίδης, Γαβαλάς, Μπιθικώτση, Διονυσίου, Ρεπάνης, Περγιανιάδης, Αναγνωστάκης, Ζαγοραϊός, Καμπάνης, Αγγελόπουλος, Γκρέυ, Λύδια, Πάνου, Λίντα, Δούκισσα και πολλοί άλλοι. Στο μεταξύ, το μάρκετινγκ της εποχής προωθεί πρόσωπα του λαϊκού τραγουδιού μέσα από δισκογραφία και εμφανίσεις σε λαϊκά κέντρα. Ωστόσο, τα πράγματα παίρνουν άλλη τροπή το 1959 με την καταλυτική παρουσία του Μίκη Θεοδωράκη, ο οποίος στις πρώτες του εντυπωσιακές δισκογραφικές δουλειές («Επιτάφιος», «Πολιτείες», «Επιφάνια», «Αρχιπέλαγος», «Γειτονιά Αγγέλων»), χρησιμοποιεί το βαρύ πυροβολικό του λαϊκού μας τραγουδιού: Χιώτη, Μπιθικώτση, Καζαντζίδη, Μαρινέλλα, Μαίρη Λίντα, Γαβαλά, Πάνου, Παπαδόπουλου, Καρνέζη, Ζαμπέτα, Μακρυδάκη, Πετσά, Σταύρο Πλέσσα και άλλους.

Αξιοπρόσεκτη είναι μια καθαρά λαϊκή δουλειά του Μάνου Χατζιδάκι το 1961 σε στίχους Νίκου Γκάτσου και με λαϊκή ορχήστρα του Μανώλη Χιώτη ηχογραφεί τέσσερα τραγούδια που έκαναν «μπαμ» με το ντουέτο Καζαντζίδης - Μαρινέλλα: «Αθήνα», «Κυρ-Αντώνης», «Το πέλαγο είναι βαθύ», «Κουρασμένο παλληκάρι». Η άλλη πλευρά των φανατικών του αυθεντικού λαϊκού τραγουδιού δεν βλέπει με καλό μάτι αυτές τις καινοτομίες, παραμένει πιστή στη δική της γνήσια δημιουργία και αντεπιτίθεται. Σ' αυτή την αντεπίθεση μερικά «φάλτσα» με ινδικές και ανατολίτικες αντιγραφές τραυματίζουν τη γνησιότητα του λαϊκού μας τραγουδιού για κάποια εποχή.

Αξιοι συνεχιστές

Όλα αυτά συμβαίνουν μέχρι το 1967, με την εγκαθίδρυση της στρατιωτικής δικτατορίας. Στην περίοδο 1960-67 οι συνεχιστές του έργου των Θεοδωράκη, Χατζιδάκι, όπως Ξαρχάκος, Λεοντής, Λοΐζος, Μαρκόπουλος, Κουγιουμτζής, Μούτσης, Κόκοτας, Γλέζος, χρησιμοποιούν στα έργα τους με κύκλους τραγουδιών, γνήσιους λαϊκούς τραγουδιστές και οργανοπαίκτες.

Ο Σταύρος Ξαρχάκος στα έργα του διαθέτει για ερμηνευτές τους Καζαντζίδη, Μπιθικώτση, Μαρινέλλα, Γαβαλά, Ρία Κούρτη και Πόλυ Πάνου, ενώ ως μόνιμους μουσικούς στην ορχήστρα του, τον Ζαμπέτα, τον Παπαδόπουλο και τον Καρνέζη. Το ίδιο συμβαίνει και με τον Γιώργο Κατσάρο -την ίδια περίοδο 1961-1966- που χρησιμοποιεί για τραγουδιστές τον Καζαντζίδη, τη Μαρινέλλα, τον Γαβαλά, την Κούρτη, τη Διαμάντη και αυθεντικούς λαϊκούς μουσικούς.

Μπουζούκι και λαϊκούς μουσικούς και τραγουδιστές χρησιμοποιούν ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο Αγγελος Σέμπρος και ο Γιάννης Γλέζος.

Ο Λεοντής στην «Καταχνιά», σε στίχους του λαϊκού στιχογράφου Κώστα Βίρβου, χρησιμοποιεί τον Στέλιο Καζαντζίδη και τη Μαρινέλλα, με σολίστ στο μπουζούκι τον Χρήστο Νικολόπουλο, ενώ σε άλλο έργο του, την «Ανάσταση ονείρων» σε στίχους Λευτέρη Παπαδόπουλου και Μιχάλη Παπανικολάου, έχει ως ερμηνευτές τη Μαρινέλλα, τον Μπάμπη Τσετίνη και τη Λίτσα Διαμάντη. Ο Μάνος Λοΐζος στον «Σταθμό» του Λευτέρη Παπαδόπουλου και σε ανεξάρτητα τραγούδια αξιοποιεί τον βαρύ λαϊκό τραγουδιστή Δημήτρη Ευσταθίου, καθώς και τη Λίτσα Διαμάντη.

Η ουσία είναι, ότι το λαϊκό τραγούδι, που κλείνει μια περίοδο από το 1945 έως το 1967, λειτουργεί ακόμη και σήμερα. Λόγια και μελωδίες που ένα ευρύ φάσμα του λαού μας τα αγάπησε ιδιαίτερα και τα έκανε δικά του.

Χιλιάδες από τα τραγούδια αυτά, που γράφτηκαν και κυκλοφόρησαν πριν από 50 ή 40 ή 30 χρόνια, ξεχώρισαν. Παραμένουν κλασικά και αποτελούν στοιχείο βασικό λαϊκής παράδοσης, για να στηριχθεί η μουσική πρόοδος και ο πολιτισμός στη χώρα μας.



Κώστας Παπαδόπουλος - Λάκης Καρνέζης: Το περίφημο ντουέτο μπουζουκιών. Από το 1955 έως το 1975, έχουν παίξει το 50% της δισκογραφίας του λαϊκού και του έντεχνου τραγουδιού.

Τα εξώφυλλα τραγουδούν ακόμη;

Από τις εικαστικές και γραφιστικές προτάσεις στα εξώφυλλα lifestyle

Του Δημήτρη Θ. Αρβανίτη

ΤΑ ΕΞΩΦΥΛΛΑ δίσκων 33 στροφών όπως τα γνωρίσαμε από τα τέλη της δεκαετίας του '50 στην Αμερική και στην Ευρώπη και από τις αρχές του '60 στην Ελλάδα, ήρθαν να «ντύσουν» (cover-jacket) το υλικό του βινυλίου αντικαθιστώντας το φάκελο (sleeve) που άφηνε ορατή την ετικέτα με τους τίτλους και τα ονόματα των δημιουργών.

Οι λεγόμενοι δίσκοι 33 στροφών αποτέλεσαν, πάνω από 40 χρόνια, εκδόσεις που διαγράφοντας την τροχιά τους έσβησαν για πάντα πριν από μερικά χρόνια σε πείσμα των απανταχού νοσταλγών τους.

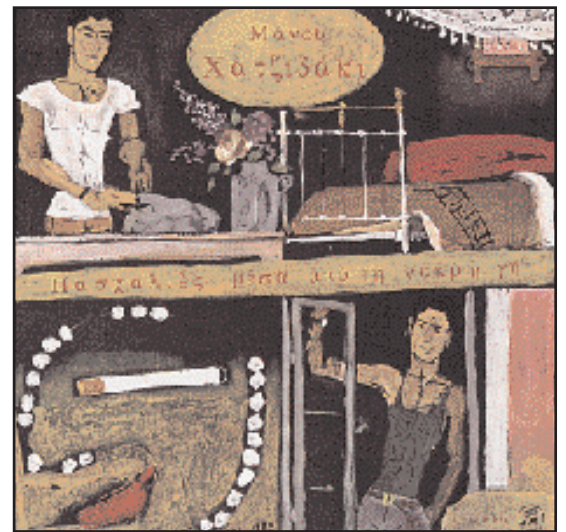
Στα πρώτα εκείνα χρόνια οι μέθοδοι εκτύπωσης σε όλο τον κόσμο, και ιδιαίτερα στην Ελλάδα, βρίσκονταν στην καμπή από τη λιθογραφία και την κλασική τυπογραφία στο θαύμα της φωτο-όφσετ.

Τον πρώτο λόγο στη διαμόρφωση της εικόνας του εξωφύλλου μέσα από τη γενική σχεδίασή του προσφέρει η δισκογραφική βιομηχανία στους σχεδιαστές, οι οποίοι για τον ένα ή τον άλλο λόγο έχουν σχέση με τη λιθογραφία. Η ειδικότητα του γραφίστα δεν είναι αρκετά σαφής και οροθετημένη. Στα μεγάλα λιθογραφεία της εποχής, οι σχεδιαστές –αργότερα γραφίστες– είτε προέρχονταν από τον χώρο των εικαστικών και της αρχιτεκτονικής είτε είχαν μαθητεύσει κοντά σε παλιούς μαστόρους της λιθογραφίας.

Η ελληνική «προϊστορία» του εξωφύλλου δίσκου καλύπτεται –στις ελάχιστες αριθμητικές περιπτώσεις αξιοπρεπούς σχεδίασης– από μερικούς εικαστικούς καλλιτέχνες, οι οποίοι γνωρίζουν να λειτουργούν ως γραφίστες για τις συγκεκριμένες εργασίες. Δεν επιθυμώ να αξιολογήσω τον καλύτερο ή τον λιγότερο καλό, γι' αυτό θα αναφέρω τις περιπτώσεις που έχουν πέσει στην αντίληψή μου και κατά τη γνώμη μου είναι οι καλύτερες.

Ιστορικά και καλλιτεχνικά αξεπέραστα παραδείγματα αποτελούν οι εργασίες του Γιάννη Μόραλη για τους δίσκους «Τα Πέριξ» και «Ρυθμολογία» του Μάνου Χατζιδάκι. Του Α. Τάσου για τους δίσκους της Σωτηρίας Μπέλλου στη ΛΥΡΑ. Του Αλέκου Φασιανού. Του Γιώργου Σταθόπουλου για αρκετούς δίσκους του Μάνου Χατζιδάκι. Του Δημήτρη Μηττάρα για το «Χρονικό» του Γ. Μαρκόπουλου και παλαιότερα για το «Απόψε αυτοσχεδιάζουμε». Του Γιώργου Βακιρτζή για αρκετά εξώφυλλα της ΜΙΝΟΣ και, τέλος, η ιδιαίτερη περίπτωση του Αλέξη Κυριτσόπουλου για ό,τι έχει σχεδιάσει για τον Διονύση Σαββόπουλο. Δεν επιθυμώ να αναφέρω ονόματα ζωγράφων οι οποίοι εμφανίζονται με ένα ή δύο εξώφυλλα, θεωρώντας περιστασιακή την ενασχόληση και ολοκληρωμένη –τις περισσότερες φορές– από έμπειρους και ταλαντούχους γραφίστες.

Η τυχαία χρήση ζωγραφικού έργου στην ολοκλήρωση της σχεδίασης μιας εφαρμογής αποτελεί τη λιγότερο καλή λύση. Στις περιπτώσεις δε όπου ο «καλλιτέχνης» έχει και «άποψη» για την τυπογραφική εμφάνιση, τα πράγματα γίνονται τραγικά λόγω άγνοιας. Με τα χρόνια η επικράτηση του lifestyle σε βάρος της εικαστικής πρότασης φέρνει σε πρώτη πλάνη τη φωτογραφία. Εδώ οι ζωγράφοι είναι ανήμποροι να λειτουργήσουν και ο χώρος καταλαμβάνεται από τους γραφίστες που καλούνται να συνθέσουν το τελικό αποτέλεσμα. Ταυτόχρονα στην Ελλάδα έχει τελειώσει και η εποχή των συνθετών οι οποίοι είχαν λόγο στην πρόταση των εξωφύλλων τους. Έτσι αρχίζει η εποχή των φωτογράφων, που ενώ ξεκίνησε για να καλύψει το star system και την άμεση διασύνδεση με τα εξώφυλλα των περιοδικών ποικίλης ύλης, εξελίχθηκε σε σπουδαίο μέσο με καταπληκτικές ιδέες και προτάσεις. Σε όλο τον κόσμο φωτογραφικά εξώφυλλα σπουδαίων φωτογράφων αποτελούν ιστορικά σημεία αναφοράς στη δισκογραφία. Γύρω στα 1974 άρχισε η δική μου επαγγελματική σχέση με τη δισκογραφία. Διήρκεσε μέχρι



Εξώφυλλα δίσκων που άφησαν εποχή και φιλοτεχνήθηκαν από μεγάλους καλλιτέχνες.



τα τέλη της δεκαετίας του '80 και με δίδαξε πολλά, πέρα από την αισθητική, την επικοινωνία, την τυπογραφία και τη χρήση μέσων για την ολοκλήρωση της εικόνας ενός εξωφύλλου. Με δίδαξε κυρίως τα μυστικά, τους άγραφους κανόνες, την ψυχοσύνθεση των ανθρώπων και κάθε τι όπως διαμορφώνεται σε «κυρίαρχο ρεύμα». Αυτό που μπορώ πια με βεβαιότητα να καταθέσω είναι ότι τα εξώφυλλα δίσκων και τα περιοδικά ποικίλης ύλης (lifestyle) σε ολόκληρο τον κόσμο αποτελούν την αντανάκλαση της κοινωνικής ζωής. Η σχεδίαση εξωφύλλων βιβλίων, αφισών, η εικονογράφηση εντύπων, η συσκευασία, η τυπογραφία και άλλες εφαρμογές της γραφιστικής, διατρέχουν τις δεκαετίες με άλλες αναφορές, άλλες αφετηρίες, άλλες σχέσεις με εικαστικά ρεύματα και επικοινωνιακές αναζητήσεις. Η βιομηχανία των ηχογραφήσεων όπως και το είδος του τύπου lifestyle αντλούν τα θέματα και τους τρόπους έκφρασης από τον τρόπο ζωής του μέσου όρου, τις δυναμικές πληροφορίες του κόσμου της κατανάλωσης με κάθε έννοια. Και στις δύο περιπτώσεις στόχο αποτελεί η «χρυσή επιτυχία», το «σουξέ», το υψηλό νούμερο κυκλοφορίας. Η αισθητική αυτής της κατηγορίας βρίσκεται πάντοτε στη «μέση του δρόμου». Ούτε δεξιά ούτε αριστερά. Εκεί που όλοι υποτίθεται ότι κατανοούν και αποδέχονται. Τα τελευταία χρόνια η δισκογραφία δημοφιλούς (popular) μουσικής έχει χάσει τα νερά της. Σε όλο τον κόσμο προτείνει μια τέτοια μετριότητα και ευτέλεια που σαφώς προβληματίζει. Μέσα σε αυτό το κλίμα άνηψε και το σημερινό ελληνικό ρεπερτόριο. Για χρόνια τώρα παρακολουθούμε μια ελληνόφωνη επιδρομή στο τραγούδι. Ενα νευρασθενικό τσιφτετέλι μονοπωλεί τον χώρο και ενώ τα παιδιά

μας, όπως τα παιδιά κάθε εποχής, έπρεπε να είναι με το νέο, το εναλλακτικό, το επαναστατικό και την αισθητική ανατροπή, λικνίζονται ακούγοντας συνθηματογραφημένη «ποίηση», κολυμπώντας στα νερά του λαϊκισμού και εποχούνται στο τρένο του εκσυγχρονισμού που τροχιοδρομεί τα τελευταία χιλιόμετρα του αιώνα. Οι νέοι συνάδελφοί μου γραφίστες, οι περισσότεροι με ταλέντο, γνώσεις και όρεξη για νέες προτάσεις, προσπαθούν να ενστερνιστούν τα νέα ρεύματα της γραφιστικής επικοινωνίας. Παρακολουθούν την αποδόμηση της τυπογραφίας, τη συνεχή πορεία προς τον μινιμαλισμό, την επανεξέταση των ρευμάτων, τις δυνατότητες της ψηφιακής επεξεργασίας και το διαδίκτυο να σηματοδοτεί το τέλος των εντυπώσεων. Εκατομμύρια ατενίζουν το αύριο και καλούνται να προσαρμοστούν τα επιτεύγματα των ξένων συναδέλφων τους σε ένα ξερό και μονοδιάστατο τοπίο, έχοντας την κατάρα της μίμησης και του πιθηκισμού.

Εδώ και χρόνια τα ελληνικά εξώφυλλα δίσκων εμφανίζουν την εικόνα του Καραγκιόζη. Ψηλό καπέλο και ξυπόλητος. Δεν προτείνουν τίποτε φρέσκο. Μεταφέρουν ένα στίλ από την πηγή της διεθνούς ποπ σκηνής. Και εδώ βέβαια η συμμαχία με τα περιοδικά lifestyle μεγαλουργεί. Versage στην εθνική οδό, νεολαϊκοί με Gucci και αυτιά φορτωμένα χαλκάδες, σύμβολα του σεξ και φωνές που αγκομαχούν στην ανηφόρα. Το απόλυτο εφήμερο μεσουρανάει. Και ενώ οι νέοι γραφίστες είναι γεμάτοι ταλέντο, τα μέσα της τεχνολογίας παρέχουν τα πάντα, το επίπεδο σχεδίασης βρίσκεται πολύ ψηλά, καμιά «γραφιστική» προτοτυπία δεν σώζει την ψυχή της και τα εξώφυλλα δίσκων στην Ελλάδα έχουν πάψει να τραγουδούν.

Στον αστερισμό του «έντεχνου»

Μύθος και πραγματικότητα γύρω από τη σύνδεση της λαϊκής κουλτούρας με τις σύγχρονες αντιλήψεις

Του Γιώργου Τσάμπρα

ΕΔΩ που τα λέμε, η ετικέτα του ήταν από την αρχή άκρως εγωκεντρική. Αλλά και ποια ετικέτα δεν είναι; «Λαϊκό» τραγούδι σου λέει ο άλλος και εννοεί μια πολύ συγκεκριμένη φόρμα τραγουδιού, λες κι όλα τα άλλα δεν έχουν, δεν είχαν ή δεν θα έχουν κανένα λαϊκό έρεισμα. Κάπως έτσι κι αυτό το τραγούδι ονομάστηκε «έντεχνο λαϊκό», θαρρείς κι όλα τα άλλα λαϊκά ήταν «άτεχνα». Σε ευθεία «ανάγνωση» οι εισαγωγές του Τσιτσάνη ήταν «άτεχνες» και κάτι γυμνάσματα δευτεροκλασάτων δημιουργών αυτού του χώρου που καλά καλά δεν ήξεραν τι είναι το μουζούκι «έντεχνα». Κι όχι μόνο αυτό. Υπήρξαν εποχές (και ίσως υπάρχουν ακόμα αντιλήψεις) που παράλληλα με την ονομασία «έντεχνο» προσάπτουν στο είδος και τον χαρακτηρισμό «ποιοτικό» – ίσως πιο συχνά απ' ό,τι προσάπτεται αυτός σε οποιοδήποτε άλλο είδος τραγουδιού. Αφέλειες μιας μουσικής σκέψης σε πρώτο επίπεδο ή υπερβολές μιας καλά οργανωμένης διαφημιστικής καμπάνιας που, σιγά σιγά, γίνονται «κοινή συνείδηση» ακόμα και «κριτήρια αξιολόγησης», και όχι μόνο από κάποιους που είτε τους οδηγούν εκεί τα συμφέροντά τους είτε απλώς είναι... άσχετοι. Κι όχι τίποτε άλλο, αλλά ο μύθος που στήθηκε γύρω από το «έντεχνο» (και «ποιοτικό») λαϊκό τραγούδι, έχω την εντύπωση ότι κόστισε στην πραγματικότητα και στην εξέλιξη του εν λόγω είδους, ίσως περισσότερο απ' ό,τι κότισε στην εξωθεν καλή μαρτυρία των άλλων ειδών. Κάτι σοβαροφανείς αλλά αμόρφωτοι, επηρμέντοι αλλά ατάλαντοι, «μεγάλοι δημιουργοί» που δέθηκαν κάτω από διάφορες –κυρίως εξωκαλλιτεχνικές– συνθήκες στο άρμα της «ποιότητας» του «έντεχνου» λαϊκού τραγουδιού και «υπερασπίστηκαν» αυτή την «ποιό-



Σταύρος Ξαρχάκος (φωτ.: Μπιλιός).

τητα» με την απολύτως φορμαλιστική έννοια που χωρούσε στη μετριότητά τους, ίσως ήταν που του έδιναν τη χαριστική βολή τόσο στη μουσική του εξέλιξη όσο και στην επικοινωνία του με τον κόσμο. Χωρίς να παραβλέπουμε ότι η νοστροπία «πολιτιστικού αυτοκράτορα» που απέκτησαν κάποιοι, καθ' όλα ταλαντούχοι και σπουδαίοι, μέσα στα συγκεκριμένα πλαίσια «στήριξης», κόστισε εξ ίσου τη μουσική πορεία και των ίδιων αλλά και του είδους του οποίου υπήρξαν αναμφισβήτητα πρωτεργάτες. Πρόκειται για αλήθειες που περισσότερο βιώνονται παρά λέγονται δυστυχώς.



Σταύρος Κουγιουμτζής



Γιάννης Σπανός

Η κίνηση του «έντεχνου λαϊκού τραγουδιού» – τι να κάνουμε; δεν μπορούμε παρά να χρησιμοποιήσουμε την πλέον γνωστή «ορολογία» για να συνεννοηθούμε –αποτελεί και για την Ελλάδα –όπως και παγκόσμια– μια προσπάθεια σύνδεσης της λαϊκής κουλτούρας που έρχεται μέσα από τα χρόνια με τις σύγχρονες αντιλήψεις για το είδος. Οι συνθέτες αυτής της κίνησης, αποκτώντας συνείδηση του ανεξάντλητου μουσικού πλούτου που αντιπροσωπεύει η παράδοση και της άμεσης ανταπόκρισης που έχει στο κοινό η λαϊκή μουσική, επιδιώκουν να υποκαταστήσουν τον λαϊκό τραγουδιστή συνεχίζοντας με διαφορετικά μέσα πια από εκεί που το λαϊκό τραγούδι είχε φτάσει. Εμφυσούν, λοιπόν, στη δημιουργία τους μια διαφορετική –και ενίοτε ιδιαίτερα αυστηρή– αισθητική αντίληψη και ένα καινούργιο, επαναστατικό –καλλιτεχνικά αλλά ενίοτε και κοινωνικά– περιεχόμενο.

Η συγκεκριμένη κίνηση επωάζεται στην ελληνική μουσική πραγματικότητα από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, καθιερώνεται όμως στις αρχές της δεκαετίας του '60. Σε ό,τι αφορά τη μορφολογία του τραγουδιού, συνίσταται στην απόρριψη πολλών δυτικών μουσικών προτύπων και την υιοθέτηση –αντ' αυτών– ελληνικών λαϊκών οργάνων και ρυθμών· σε ό,τι αφορά

τον στίχο του, συνίσταται στην αντικατάσταση του μόνιμου και συνήθως φτηνού ερωτικού περιεχομένου από ποιητικούς τρόπους έκφρασης ή και απόφια ποιητικά δημιουργήματα.

Τα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα

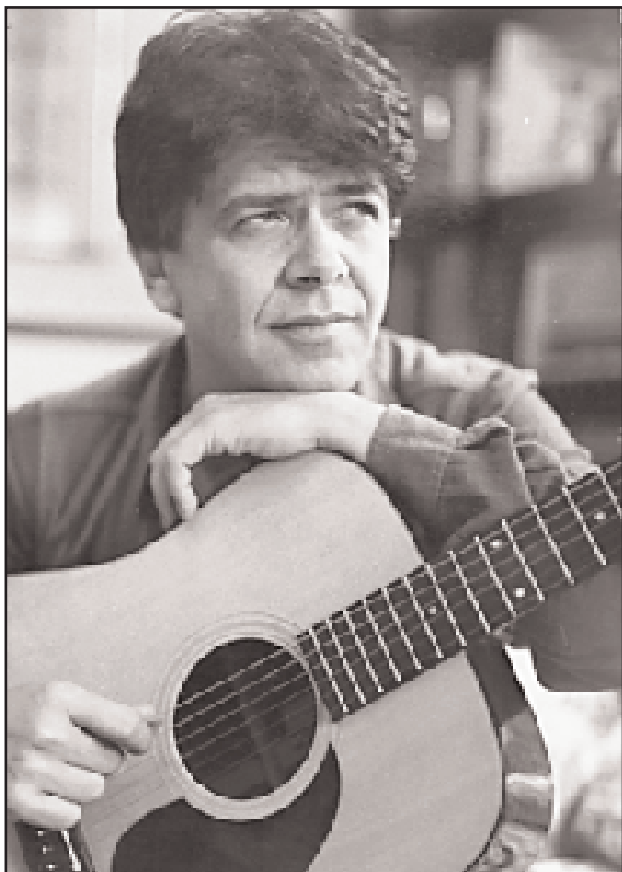
Κύριοι φορείς των εν λόγω αλλαγών υπήρξαν, όπως έχει ειπωθεί κατά κόρον, ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης. Από τα τέλη της δεκαετίας του '40 ο πρώτος, μια δεκαετία αργότερα ο δεύτερος, παρουσιάζουν μια μεγάλη σειρά από τραγούδια που είναι μεν βασισμένα στην παράδοση του λαϊκού τραγουδιού, αλλά μέσα από τη φρεσκάδα των ρυθμών τους, την πρωτοτυπία των μελωδιών τους και των εννοησιαστικών τους και τεχνικών διαφοροποιητικών αντιλήψεων στην επιλογή του λόγου, δίνουν την αίσθηση ενός νέου ακούσματος. Οι συνθήκες των αρχών της δεκαετίας του '60 είναι μάλλον οι πιο πρόσφορες για να περάσουν στο ευρύτερο κοινό τα επιτεύγματα αυτής της κίνησης. Υπάρχει μια σειρά από πολιτικές, κοινωνικές, πολιτιστικές, αλλά και... εμπορικές συγκυρίες που λειτουργούν υπέρ της. Η κίνηση του «έντεχνου λαϊκού τραγουδιού» αποτελεί προϊόν του ανανεωτικού πολιτικού, κοινωνικού και πολιτιστικού πνεύματος των αρχών του '60, αλλά παράλληλα αποτελεί και την πρώτη τόσο καλά οργανωμένη διαφημιστική περίοδο του ελληνικού τραγουδιού – και αυτό δεν λέγεται με οποιαδήποτε διάθεση μείωσης των καλλιτεχνικών και κοινωνικών επιτευγμάτων της. Αποτελεί σημαντική καμπή στην πορεία του τραγουδιού, αλλά και θεμέλιο λίθο της ελληνικής διασκογραφικής «βιομηχανίας». Για πολλούς λόγους... Κατ' αρχήν οι δημιουργοί στους οποίους βασίζεται είναι άνθρωποι με γενικότερη παιδεία, οι οποίοι μπορούν ανά πάσα στιγμή να επιχειρηματολογήσουν στηρίζοντας το έργο και τον εαυτό τους. Αλλά και γύρω τους «εργάζονται» –άλλοτε από επαγγελματική επιλογή, κάποτε όμως και από ιδεολογία– πρόσωπα ιδιαίτερα «υποψιασμένα» με βάση τα νέα δεδομένα. Ακόμα και αν το ραδιόφωνο –που εκείνα τα χρόνια είναι το πιο ισχυρό μαζικό μέσο– κάποτε απαγορεύει το εν λόγω υλικό, αυτή η απαγόρευση λειτουργεί θετικά στη συνείδηση ενός πολιτικοποιημένου κοινού. Έτσι κι αλλιώς, το «νέο» τραγούδι αποτελεί –για πρώτη φορά τόσο έντονα –σημαντικό σημείο αναφοράς σε εφημερίδες και περιοδικά, όχι μόνο ως

«μέσο διασκέδασης» αλλά ως ευρύτερου ενδιαφέροντος «πολιτιστικό προϊόν» που σε μεγάλο βαθμό άπτεται κοινωνικοπολιτικών δεδομένων.

Μουσικές προσωπικότητες

Αυτή η σύνδεση του «έντεχνου λαϊκού τραγουδιού» με τα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα αποτελεί σημαντικό παράγοντα στη μεγέθυνση της επικοινωνίας του με ένα ευρύτερο κοινό εκείνα τα χρόνια, αλλά και στην κατοπινή μεταστροφή και, εν τέλει, μείωση της δυναμικής αυτής της επικοινωνίας. Ίσως μέσα από όσα ακολούθησαν να αποδεικνύεται και το σαθρό υπόβαθρο στη δημιουργία, αλλά και την επικοινωνία μιας τέτοιας κίνησης με το λεγόμενο πλατύ κοινό, οι ξύλινες βάσεις αυτού που κατά κόρον λεγόταν για πάρα πολλά χρόνια «πέρασμα της υψηλής ποίησης στο πλατύ κοινό». Αν το καλοσκεφτούμε, ίσως δεν υπήρξε μια ενιαία κίνηση όσο πολλές –περισσότερες από ό,τι συνήθως– σημαντικές μουσικές προσωπικότητες... Κάθε φορά που είχαμε να κάνουμε μια τέτοια προσωπικότητα, είχαμε βέβαια σπουδαία επιτεύγματα. Και ήταν αρκετοί οι δημιουργοί που περισσότερο λόγω εποχής και λιγότερο λόγω πρακτικής, αντιμετώπισαν τον χαρακτηρισμό των «επιγόνων».

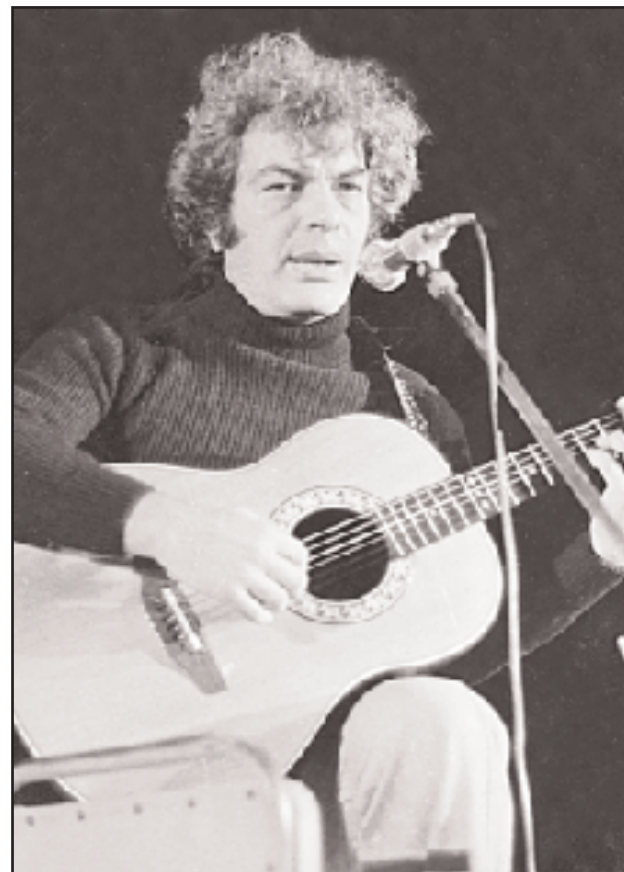
Από τη μεριά των συνθετών ο Σταύρος Ξαρχάκος ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο Δήμος Μούτσης, ο Μάνος Λοΐζος, ο Σταύρος Κουγιουμτζής, ο Γιάννης Σπανός, ο Λουκιανός Κηλαηδόνης, βγήκαν στον χώρο στη σκιά των δύο μεγάλων για να αναπτύξουν σιγά σιγά ο καθένας τη δική του προσωπικότητα. Από πλευράς λόγου –και πέρα από



Δήμος Μούτσης

τις δεδομένες περιπτώσεις μελοποιημένης ποίησης – την πρωτοκαθεδρία του Νίκου Γκάτσου και του Δημήτρη Χριστοδούλου έρχονται να «συναγωνιστούν» με σημαντικά επιτεύγματα ο Λευτέρης Παπαδόπουλος, ο Μάνος Ελευθερίου, ο Κ.Χ. Μύρης, ο Ακος Δασκαλόπουλος... Παράλληλα με τη δραστηριότητα όλων αυτών –και σαφώς κάποιων ακόμα με λιγότερο έντονη παρουσία –έχουμε την «ανάπτυξη» πολλών που απλά θέτουν εαυτόν κάτω από την ομπρέλα του «έντεχνου» και έχουν τον τρόπο –όχι απαραίτητα καλλιτε-

χνικό– να υποστηρίξουν αυτή την «τοποθέτησή» τους. Είναι η πρώτη από τις «αχίλλειες πτέρνες» της εξέλιξης του είδους... Η επόμενη –χρονολογικά– είναι η χούντα. Η μονομερής ανάπτυξη ενός είδους «αντιστασιακού πολιτικού» τραγουδιού άμεσου εντυπωσιασμού και κατανάλωσης που –φυσικά– δεν κρύβει απαραίτητα και καλλιτεχνικές αναζητήσεις, αλλά βέβαια πολύ περισσότερο η γενικότερη ανάπτυξη της ελληνικής κοινωνίας αυτά τα χρόνια. Για να φτάσουμε στην εξέλιξη της δυσκογραφικής βιομηχανίας μέσα στην



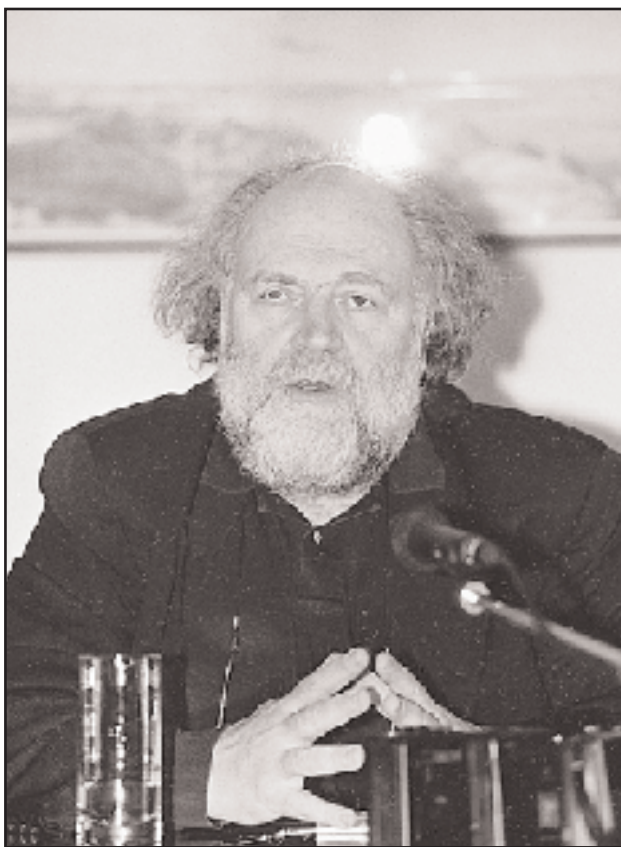
Μάνος Λοΐζος (φωτ.: Χρ. Κοροντζής).

ποία ένας καλλιτέχνης με προσωπικότητα, με ιδιομορφίες στη δημιουργία του, αλλά και με απαιτήσεις για την παρουσίαση και από την κυκλοφορία του έργου του, δεν είναι πάντα καλοδεχόμενος σε σχέση με τα απολύτως «προγραμματισμένα» προϊόντα.

Ποικίλες αναζητήσεις

Μεταπολιτευτικά είναι πολύ λίγα τα πρόσωπα τα οποία έχουν να παρουσιάσουν ένα σημαντικό έργο στο τραγούδι και θα μπορούσαν να ενταχθούν σε αυτό που με τη στενή έννοια ονομάστηκε «έντεχνο λαϊκό» στα χρόνια του '60. Και μάλιστα, τα περισσότερα από αυτά τα πρόσωπα –μαζί και κάποιοι από τους παλιότερους που παρέμειναν ενεργοί– σιγά σιγά ανοίχτηκαν σε μελωδίες, ήχους και στίχους που σαφώς δεν έχουν να κάνουν με μια επιδερμική «ανάγνωση» της εν λόγω ετικέτας. Αυτός καθαυτός ο «όρος» άρχισε να αντιμετωπίζεται με πολλή καχυποψία και να γίνεται κάποιες φορές συνώνυμος μιας παλιομοδίτικης έως και γραφικής αντίληψης περί τραγουδιού.

Οχι βέβαια γιατί εξέλιπαν πραγματικά οι «έντεχνες» αναζητήσεις νεώτερων και παλιότερων δημιουργών. Κάθε άλλο... Απλά κάποιοι ήθελαν να επιμένουν –είτε για προσωπικό τους όφελος, είτε λόγω συναισθηματικού ή νοητικού... κολλημάτος– περισσότερο στον τύπο και λιγότερο στην ουσία. Και όλοι όσοι θέλουμε, έχουμε βιώσει νομίζω ότι πολύ σπάνια και εξαιρετικά βραχυπρόθεσμα οι εκφραστικές και καλλιτεχνικές ανάγκες που καλύπτονται μέσω του τραγουδιού συγχωρούν τέτοια ολισθήματα.



Γιάννης Μαρκόπουλος (φωτ.: Eurokinissi).



Λουκιανός Κηλαηδόνης (φωτ.: Χ. Μπιλιός).

Τα δημοτικά του φωνογράφου

Προϊόντα ανώνυμης λαϊκής δημιουργίας ήταν τα πρώτα δημοτικά τραγούδια

Του Γιώργου Ε. Παπαδάκη

ΤΙ ΕΣΗΜΑΙΝΕ για τη λαϊκή και τη δημοτική κυρίως μουσική ο δίσκος φωνογράφου, δεν είναι ένα απλό ερώτημα. Για να αποτιμηθεί η αξία των ηχογραφήσεων της πρώτης εποχής της δισκογραφίας, πρέπει να λογαριάσει κανείς απαραίτητα ορισμένους βασικούς παράγοντες, που σχετίζονται με τη φύση, την παραγωγή και τη διάδοση αυτής της μουσικής.

Στη χώρα μας καθιερώθηκαν οι όροι «Δημοτικό» και «Λαϊκό» για να περιγράψουν αντίστοιχα, τα τραγούδια και τη μουσική όχι μόνο δύο διαφορετικών εποχών, αλλά και διαφορετικών μορφών, με αντίστοιχα διαφορετική θεματολογία.

Τα όρια ανάμεσα στις δύο αυτές εποχές έχουν τεθεί σχεδόν αυθαίρετα, καθώς η μορφή και το περιεχόμενο των προϊόντων της ανώνυμης λαϊκής δημιουργίας ούτε εύκολα ούτε γρήγορα μεταβάλλεται και μάλιστα έτσι, ώστε να σχηματίζεται (χρονολογικά) μια σαφής διαχωριστική γραμμή.

Ανάμεσα σ' αυτούς που σήμερα ασχολούνται με τη δημοτική μουσική, είτε ως εκτελεστές είτε ως ερευνητές, υπάρχουν πολλοί, που λογαριάζουν τις εγγραφές της παλαιάς δισκογραφίας, αξιόπιστα δείγματα μακρινών και γνήσιων προτύπων, ως προς τη μελωδία, τον ρυθμό και τον τρόπο εκτέλεσης της μουσικής αυτής.

Αν σήμερα είναι ορατή μια ραγδαία αλλαγή του τρόπου εκτέλεσης, στις εγγραφές της τελευταίας εικοσαετίας, είναι φυσικό να σκεφτεί κανείς, ότι όσο πιο παλιά είναι μια εκτέλεση, τόσο πιο πολύ ανταποκρίνεται σε κάποιο «αυθεντικό» πρότυπο. Ωστόσο, η σκέψη αυτή είναι αρκετά απλή για να περιγράψει μια πραγματικότητα, την οποία θ' άξιζε να προσέξει και εκείνος που ενδιαφέρεται ειδικά, αλλά και ο κάθε θιασώτης της μυθικής χόανης του φωνογράφου.

Διαδικασίες παραγωγής και διάδοσης

Η φυσική, από αιώνων, διαδικασία για να γίνει ένα λαϊκό τραγούδι, είναι περίπου η εξής: Κάποιος από το λαό, χρησιμοποιώντας οικεία πρότυπα, ταιριάζει ένα τραγούδι, είτε για να περιγράψει ένα γεγονός που του έκανε εντύπωση είτε για να εκφράσει προσωπικά του συναισθήματα. Στο μέτρο που το τραγούδι αυτό εκφράζει κοινές εμπειρίες ή συναισθήματα, θα καθιερωθεί σαν κοινό κτήμα, από την κοινή χρήση. Πρωτεύον στοιχείο, για τον χαρακτηρισμό ενός πνευματικού προϊόντος, όπως είναι το τραγούδι, σαν



Η Δόμνα Σαμίου στη διάρκεια ηχογράφησης. Στο ούτι, ο Πέτρος Καλύβας.

«λαϊκό», είναι οι διαδικασίες παραγωγής και διάδοσης και δευτερεύον η μορφή και το περιεχόμενο.

Την τάξη αυτή των πραγμάτων ήρθε να ανατρέψει η βιομηχανία του δίσκου. Πρόκειται για μια ριζική μεταβολή, που έδωσε οριστικό τέλος στις υπάρχουσες έως τότε δημιουργικές διαδικασίες που γεννούσαν το λαϊκό τραγούδι. Αν η προφορική διάδοση επιτρέπει, εκτός των άλλων, την αέναη επεξερ-

γασία μορφής και περιεχομένου, στο στόμα και στα χέρια εκατοντάδων λαϊκών τεχνιτών, κι ακόμα αφήνει ελεύθερο το κοινό αισθητήριο να δεχτεί ή να απορρίψει μια σύνθεση, ο δίσκος, με τους μηχανισμούς επιλογής και επιβολής που τον συνοδεύουν, έδειξε ότι δεν αφήνει τέτοια περιθώρια. Όλα τα τραγούδια, αργά ή γρήγορα απέκτησαν ιδιοκτήτες: Συνθέτες, στιχουργοί, παραγωγοί, έμποροι. Ακό-

μα, γράφονται μια φορά για πάντα, ώστε να μην επιδέχονται καμιά μεταβολή. Η επεξεργασία, στην οποία τα δημοτικά τραγούδια οφείλουν την εντέλειά τους, σταματά. Επιπλέον (από το 1936) λογοκρίνονται. Κατά κανόνα μάλιστα, από άσχετους με την παραδοσιακή μουσική κρατικούς υπαλλήλους, οι οποίοι χρησιμοποιούν κάθε άλλο παρά καλλιτεχνικά ή λαογραφικά κριτήρια. Τέλος, οι δίσκοι με αυτές τις εγγραφές, επιβάλλονται στην αγορά και στη συνείδηση των λαϊκών δημιουργών, με τους γνωστούς τρόπους.

Από τα πρώτα χρόνια της, η δισκογραφική βιομηχανία, υπακούοντας στους νόμους της αγοράς, ζήτησε να αυξήσει την παραγωγή της, ιδιαίτερα στα δημοτικά τραγούδια, τα οποία άλλωστε αποτελούσαν και το μεγαλύτερο μέρος της παραγωγής της: Γράφει ο Πάνος Γλυκοφρύδης (μαέστρος του υποκαταστήματος της εταιρίας Polydor στην Αθήνα) στο περιοδικό «μουσικά χρονικά» του Απριλίου 1930: «Τα πλέον εμπορικά τεμάχια είναι οι αμανέδες, γιατί αρέσουν εις τα 9/10 του ελληνικού λαού. Κατόπιν έρχονται τα δημοτικά, τα οποία αρέσουν ως επί το πλείστον μόνον εις την παλαιάν Ελλάδα και τελευταία τα μουσικά τεμάχια του θεάτρου κ.λπ. Με άλλους λόγους, αν μια εταιρία εγγράψει 300 τραγούδια τα 220-230



Παραδοσιακοί οργανοπαίκτες επί το έργον: Σταύρος Καψάλης (κλαρίνο), Βαγγέλης Κουμτζής (βιολί), Σάκης Μαρκόπουλος (λαούτο).

είναι αμανέδες και δημοτικά και τα υπόλοιπα, θα είναι τραγούδια του πενταγράμμου...».

Οι λαϊκοί δημιουργοί

Τραγούδια του πενταγράμμου, έλεγαν τότε, τα ελαφρά, τα τραγούδια της επιθεώρησης και της οπερέτας, επειδή οι μουσικοί που τα έγραφαν και τα εκτελούσαν ήξεραν γραφή και ανάγνωση της ευρωπαϊκής μουσικής, την οποία, επιπροσθέτως, θεωρούσαν σαν τέχνη ανώτερη.

Όταν, λοιπόν, το υπάρχον ρεπερτόριο δημοτικών τραγουδιών εξαντλήθηκε, οι δισκογραφικές εταιρίες στράφηκαν, όπως ήταν φυσικό, στη σύνθεση νέων, υποχρεώνοντας τους μουσικούς συνεργάτες σε ένα ρυθμό παραγωγής, που εξεβίαζε και παραμόρφωνε τους όρους που υποτίθεται ότι ακολουθούνται, για την έκφραση της ζωής, από το λαϊκό δημιουργό.

«Συνεργάτες» ήταν βέβαια μόνο όσοι –από τη στρατιά των οργανοπαικτών και των τραγουδιστών που υπήρχαν τότε σε δράση– είχαν δεχθεί αυτή τη συνεργασία και από αυτούς πάλι, ένα μικρό μέρος, που φιλοδοξία τους ήταν να βλέπουν το όνομά τους σε δίσκους.

Γράφει η Δέσποινα Μαζαράκη στη μελέτη της «το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα»:

«...Ο πρακτικός που τον καλούν να παίξει για να φωνογραφήσει, το νοιώθει αυτό σαν μια μεγάλη τιμή. Είναι κάτι που τον συμφέρει, όχι μόνο από οικονομική άποψη, αλλά και από την άποψη της επαγγελματικής του ρεκλάμας. Το όνομά του, θα κυκλοφορήσει στο πανελλήνιο. Επειτα ο δίσκος, τον βοηθάει να κατωχυρώσει τις δημιουργίες του. Τα δημοτικά τραγούδια, όσο είναι τραγούδια, είναι «αδέσποτα». Όταν, όμως, πάρει ο πρακτικός ένα δημοτικό τραγούδι και το προσαρμόσει στο όργανο, τότε ο σκοπός αυτός θεωρείται δική του δημιουργία. Όσο δεν γράφεται αυτός ο καινούρ-



Παραδοσιακοί τραγουδιστές στο λαϊκό πάλκο: Στην πρώτη σειρά, από αριστερά: Βασ. Σύκας, Αγάθων Ιακωβίδης, Νίκος Χατζόπουλος.

γιος σκοπός, μπορεί ο καθένας να του τον κλέψει. Αν, όμως, προλάβει να τον πρωτογραμμοφωνήσει αυτός ο ίδιος, μένει γνωστός σαν δική του δημιουργία. Τους πρακτικούς τους συμφέρει να φωνογραφούν δικές τους δημιουργίες, γιατί εκτός από την αμοιβή που θα πάρουν για τη φωνοληψία, έχουν και ποσοστά. Αυτή η τάση για προσωπική δημιουργία, κορυφώνεται με την εμφάνιση καινούργιων συνθέσεων. Πραγματικά πολλοί πρακτικοί φωνογραφούν τώρα τελευταία δικές τους συνθέσεις, άλλοτε μέσα στο δημοτικό ύφος, κι άλλοτε σ' ένα ύφος που είναι ανάμεσα στο δημοτικό και στο ρεμπέτικο. Σε πολλά τραγούδια προσθέτουν και "πρίμο-σεκόντο". Αν συγκρίνει κανείς τους δίσκους

φωνογράφου που γυρίζονται σήμερα, με τους παλαιότερους, η τάση τώρα για προσωπική δημιουργία, γίνεται έντονα αισθητή [...] έχουν τα σημεία της καινούργιας αντίληψης για αλλαγή, που συχνά φτάνει ως τον εξευρωπαϊσμό της μελωδίας. Αν σκεφτεί κανείς ότι μ' αυτούς τους δίσκους που βγαίνουν για καθαρά εμπορικούς σκοπούς, τροφοδοτείται όχι μόνο το κοινό της επαρχίας και του χωριού αλλά και ένα πολύ μεγάλο μέρος του προγράμματος των ραδιοφωνικών σταθμών, καταλαβαίνει κανείς πόσο μεγάλη είναι η καταστροφή που κάνουν στο γούστο του κοινού. Γιατί ο δίσκος και το ραδιόφωνο είναι ο δάσκαλος του επαρχιώτη οργανοπαίχτη, είτε επαγγελματίας είναι, είτε ερασιτέχνης.

–Το 'μαθα από το δίσκο– σου λέει, πιστεύοντας ότι ο δίσκος είναι η μεγαλύτερη απόδειξη για την καλλιτεχνική αξία του τραγουδιού...».

Αποστολές ηχοληψίας

Πριν από το 1930 (που εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα εργοστάσιο δίσκων) οι ηχογραφήσεις γίνονταν από συνεργεία των ξένων εταιριών, που έρχονταν γι' αυτό το σκοπό. Η οργάνωση μιας τέτοιας αποστολής ηχοληψίας ήταν πολύπλοκη και η όλη επιχείρηση αρκετά ακριβή. Η παραγωγή απαιτούσε κάθε δυνατή οικονομία σε χρόνο και χρήμα. Για το λόγο αυτό, ανάμεσα σ' άλλα, οι εκτελέσεις έπρεπε να προετοιμαστούν πολύ καλά, έτσι που στον ελάχιστο δυνατό χρόνο, να ηχογραφηθεί το μέγιστο σε ποσότητα υλικό. Η ανάγκη αυτή οδήγησε στο σχηματισμό κάθε φορά, και για κάθε εταιρία, ενός συγκροτήματος που θα έπαιζε σχεδόν όλα τα τραγούδια.

Ετσι, σε μια αποστολή του 1925, ηχογραφήθηκαν 29 δημοτικά τραγούδια διαφόρων περιοχών, με το ίδιο συγκρότημα (Σαλονικίος, Αραπάκης, Κυριακίδης) και με τους τραγουδιστές Λευτέρη Μενεμενλή και Γρηγόρη Τουλούση. Τραγούδια με πολύ διαφορετικές μεταξύ τους ερμηνευτικές απαιτήσεις, προσαρμόστηκαν όλα στο συγκεκριμένο οργανικό τρίο, που μπορεί βέβαια να το αποτελούσαν προικισμένοι μουσικοί, αλλά σε καμιά περίπτωση να θεωρηθούν αντιπροσωπευτικές του κάθε τοπικού μουσικού χρώματος.

Ο τομέας που η ελληνική δισκογραφία δημοτικής μουσικής αγνόησε τελείως, είναι η τόσο σημαντική

Συνέχεια στην 28η σελίδα



Αναπαράσταση ηχογράφησης δίσκου του 1925, που έγινε τον Μάρτιο του 1984 για τα γυρίσματα της εκπομπής «Εποχή φωνογράφου» σε ξενοδοχείο της πλατείας Συντάγματος. Από αριστερά: Μιχ. Κλαπάκης τουμπελέκι, Αγάθων Ιακωβίδης τραγούδι, Κώστας Πίτσος κιθάρα, Στέφανος Βαρτάκης βιολί, Νίκος Καρατάσος σαντούρι.

Συνέχεια από την 27η σελίδα

ικανότητα των οργανοπαικτών στον αυτοσχεδιασμό, μια επίδοση που αποτελεί για τη μουσική και τους μουσικούς, δεξαμενή ανανέωσης και απόδειξη ακμής και ζωντάνιας. Αυτοσχεδιασμοί και αυτοσχεδιαστικές μορφές, όπως οι «Σκάροι» και τα «Μοιρολόγια» υπάρχουν ελάχιστα στη δισκογραφία 78 στροφών. Μια αιτία είναι η περιορισμένη χρονική διάρκεια του δίσκου, μια και για να γίνει δυνατή και αισθητή η ανάπτυξη ενός πραγματικού αυτοσχεδιασμού, χρειάζεται περισσότερος χρόνος. Ενας άλλος λόγος, είναι το περιορισμένο ενδιαφέρον του κοινού για τέτοιες εγγραφές. Οι ελάχιστες αυτές ηχογραφήσεις αυτοσχεδιασμών δεν αντιπροσωπεύουν ούτε στο ελάχιστο την πραγματική μουσική πράξη της εποχής εκείνης αλλά και τις ικανότητες των μουσικών που υπήρχαν τότε.

Μηδαμινές εγγραφές

Η ελληνική δισκογραφία 78 στροφών, σε όλη την περίοδο της δραστηριότητάς της, κατέγραψε στο πλαίσιο τακτικής συνεργασίας, 30 τραγουδιστές σε δημοτικά τραγούδια, από τους οποίους οκτώ μόνο τραγουδούσαν αποκλειστικά τα δημοτικά, ενώ οι υπόλοιποι ανήκαν στο επιτελείο ηχογραφήσεων που εκτελούσε λαϊκά, δημοτικά, ρεμπέτικα και ελαφρά τραγούδια. Κατέγραψε ακόμη είκοσι σολίστες (βιολιά, κλαρίνα), τους περισσότερους σε τραγούδια όλων των περιοχών της χώρας.

Μπορούμε να σημειώσουμε συμπερασματικά, ότι η λαογραφική αξία των εγγραφών της εμπορικής δισκογραφίας του δημοτικού τραγουδιού είναι μηδαμινή. Η αξιολόγηση των «ντοκουμέντων» αυτών πρέπει να γίνει με επιστημονικά κριτήρια και σε σύγκριση με τις άλλες (ελάχιστες δυστυχώς) εγγραφές της εποχής (ιδιωτικές καταγραφές, μη εμπορικές εκδόσεις, μαρτυρίες κ.λπ.). Η αξία των ηχογραφήσεων αυτών ωστόσο μπορεί να εντοπισθεί στα εξής:

Α: Διέσωσαν, έστω και παραποιημένα, τραγούδια που λείπουν από συλλογές και τα οποία θα αγνοούσαμε. Τέτοια τραγούδια ανιχνεύονται περισσότερο στην πρώτη εποχή των γραμμοφωνήσεων 1910-20 στη Σύμυρη, Κωνσταντινούπολη, ΗΠΑ και λιγότερο στις εγγραφές της Αθήνας.

Β: Παρέχουν μοναδικές πληροφορίες για τις φωνές (χροιά, εκφορά, τοποθέτηση, προφορά) και για τον τρόπο ερμηνείας που μεταβάλλεται από εποχή σε εποχή. Ακόμη και για τις φωνητικές δυνατότητες των εκτελεστών της εποχής (στάθμη γενικά υψηλότερη από τη σημερινή).

Γ: Εντάσσονται ιστορικά, σαν ηχητικά ντοκουμέντα, στην περίοδο, κατά τη διάρκεια της οποίας συντελέστηκε μια ριζική μεταβολή στις διαδικασίες παραγωγής και διάδοσης του δημοτικού τραγουδιού.

Από νωρίς τη δεκαετία του '50



Ο Αλέκος Αραπάκης με το βιολί του.

άρχισαν να σημειώνονται ιστορικές εξελίξεις στην τεχνολογία του δίσκου, που άλλαξαν ριζικά την κατάσταση από τα πρώτα κιόλας χρόνια της επόμενης δεκαετίας. **1954:** Η χρήση της μαγνητοταινίας εισάγεται για πρώτη φορά στην ηχογράφιση μουσικής. **1955:** Εμφανίζονται οι πρώτοι δίσκοι 45 στροφών που περιέχουν ένα ή δύο τραγούδια σε κάθε πλευρά. **1961:** Οι πρώτοι δίσκοι 33 στροφών μακράς διάρκειας εμφανίζονται στην ελληνική αγορά. **1964:** Η πρώτη ελληνική στερεοφωνική ηχογράφιση σε δίσκο μακράς διάρκειας είναι γεγονός.

Μαζί με τον εκσυγχρονισμό της παραγωγής, η διαρκώς αυξανόμενη αστικοποίηση αλλά και η μετανάστευση μεγάλου μέρους του πληθυσμού της υπαίθρου στο εξωτερικό, μεταβάλλουν σημαντικά την αναλογία των ειδών δημοτικά - ελαφρά - και άλλα, στην παραγωγή τραγουδιών, υπέρ των λαϊκών, τα οποία παρακολουθούσαν όπως όπως τις κοινωνικές εξελίξεις. Ο γενικός κατάλογος της εταιρίας Odeon - Parlophone του έτους 1968 περιλαμβάνει 39 δίσκους μακράς διάρκειας (LP) ελληνικής μουσικής εκ των οποίων: 7 είναι οπερέτες, καντάδες, παραμύθια κ.λπ. 8 με ελαφρά τραγούδια (Βέμπο, Πολυμέρης, Γούναρης κ.ά.), 4 με ελαφρολαϊκά (Λεοντής, Ζαμπέτας, συρτάκια, Τρίο Γκρέκο κ.λπ.), 14 με λαϊκά (Καζαντζίδης, Γαβαλάς, Λίντα, Μητσάκης κ.ά.), και μόνο 6 με δημοτικά, δηλαδή περίπου 15%.

Στη νέα αυτή εποχή των δίσκων, ο καθένας στο κύκλωμα της παραγωγής θέλει να εκμεταλλευτεί την τεχνολογία. Η υψηλή πιστότητα είναι πρόκληση. Εμφανίζονται δημοτικές ορχήστρες με κοντραμπάσο, ηλεκτρικό μπάσο, ηλεκτρικές κιθάρες, ντραμς κ.λπ. Ενώ η όλο και αυξανόμενη επικοινωνία και η επαφή τόσο των μουσικών όσο και των ακροατών με τα διάφορα είδη μουσικής μέσω των δίσκων, επιδρά και στον τρόπο εκτέλεσης. Η επιτυχία, η φήμη και οι αμοιβές των σπαρ της λαϊ-

κής μουσικής δημιουργούν μια ανομολόγητη διάθεση σε πολλούς δημοτικούς τραγουδιστές να δανειστούν ό,τι μπορούν από το στυλ και τους εκφραστικούς κώδικες εκείνων, ενώ η ανάγκη για νέες συνθέσεις και πρωτοτυπία οδηγεί στην εμφάνιση ενός νέου είδους δημοτικολαϊκών τραγουδιών στα οποία ηχητικά - ορχηστρικά κυριαρχεί ο ήχος του κλαρίνου, ενώ από τα λόγια τους, όχι μόνο λείπει το πνεύμα της δημοτικής ποιήσης αλλά πολλές φορές καταλύουν και κάθε έννοια καλαισθησίας: «Θα κάνω μεταμόσχευση ν' αλλάξω την καρδιά μου» ή το ηπειρώτικο: «Στ' Αργυρόκαστρο μια μέρα, θα 'ρθω να σου βάλω βέρα».

Οι μικρές εταιρίες

Το φαινόμενο όμως που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, είναι η δραστηριότητα που ανέπτυξαν από τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια ευάριθμες μικρές εταιρίες παραγωγής δίσκων και κασετών (κυρίως) με έδρα το κέντρο της Αθήνας και πωλήσεις (μεγάλες) στις επαρχίες. Με πενιχρά μέσα και ελάχιστα χρήματα έκαναν μεγάλα κέρδη γεμίζοντας τα καροτσάκια των πλανόδιων κασετοπειρατών, με κάθε λογής «παραγωγές» κάθε λογής ευκαιριακών ή όχι «καλλιτεχνών». Αυτές οι εταιρίες φαίνεται ότι πέτυχαν μια μοναδική στα επιχειρηματικά χρονικά σχέση κόστους παραγωγής - απόδοσης του προϊόντος. Σε πολλές μάλιστα περιπτώσεις η σχέση αυτή ήταν εντελώς ανατρεπτική του... κατεστημένου, μια και όχι μόνο απέφευγαν να ξοδέψουν χρήματα για την παραγωγή ή την αμοιβή των «καλλιτεχνών», αλλά αντίθετα υποχρέωναν τον κάθε επίδοξο τραγουδιστή που ήθελε να βγάλει δίσκο να πληρώνει κι από πάνω την αξία της παραγωγής καθώς και ένα ποσό επιπλέον για κέρδος της εταιρίας!

Σε γενικές γραμμές και μέσα στο πλαίσιο μιας ευρύτερης υποτίμησης της παράδοσης η νεότερη δι-

σκογραφία δεν κατάφερε να διακρίνει τίποτε περισσότερο στη δημοτική μουσική από μια μουσειακή γραφικότητα. Έχει και αυτή το μέρος της ευθύνης που της αναλογεί για το γεγονός ότι με τον όρο «Δημοτικά» η επικρατούσα στην κοινωνία μας αντίληψη περιγράφει πάνω κάτω μόνο ό,τι η σχολική φιλολογία, η ερασιτεχνική, λαογραφία και τα μαζικά μέσα έχουν παρουσιάσει. Στην κυρίαρχη αστική αντίληψη, τα δημοτικά τραγούδια συνδέθηκαν με οτιδήποτε άλλο πλην της μουσικής τέχνης. Επί δύο σχεδόν εκατονταετίες χρησιμοποιούνται συμπληρωματικά (μαζί με άλλα εργαλεία) και για το προγονολατρικό σφυροκόπημα της νεοελληνικής κεφαλής, σε σημείο να έχουν γίνει πια για πολλούς «καμπανάκι» ενεργοποίησης εξαρτημένων αντανάκλαστικών: Αν δεν είναι Πάσχα, εθνική εορτή ή πανηγύρι, ο ήχος της δημοτικής μουσικής μπορεί να σημαίνει στρατιωτικό πραξικόπημα ή πόλεμο!

Μουσικές ζυμώσεις

Οι επανεκδόσεις παλαιών ηχογραφήσεων που άρχισαν στα τέλη της δεκαετίας του '70 και η πολυλογία διαφόρων ρεμπετολογούντων και μουσικολογούντων που συνόδευσαν αυτές τις επανεκδόσεις, δημιούργησαν εκτός των άλλων και μια «ζύμωση» μεταξύ νέων μουσικών οι οποίοι χωρίς τα συμπλέγματα των παλαιότερων, ενδιαφέρθηκαν για την ουσία της δημοτικής μουσικής σε πρακτικό επίπεδο, μαθαίνοντας όργανα, μελετώντας τα διάφορα ιδιώματα, οργανώνοντας μικρά σύνολα. Το αξιοσημείωτο στοιχείο αυτής της ζύμωσης ήταν το γεγονός ότι καλλιέργησε μια καινούργια, για τα ελληνικά πράγματα, προσέγγιση της δημοτικής μουσικής από τη μεριά των μουσικών. Μια προσέγγιση με χαρακτηριστικό της το ενδιαφέρον για την καλλιτεχνική αξία αυτής της μουσικής χωρίς δεσμεύσεις γραφικού, φολκλορικού, προγονολατρικού, πατριδοκαπηλικού, μουσειακού τύπου.

Νέοι μουσικοί μελέτησαν τις κατακτήσεις των παλαιών τεχνιτών πρακτικά πρωτίστως και θεωρητικά δευτερευόντως. Ανεξάρτητα από τις όποιες αντιρρήσεις που μπορεί να 'χει κανείς για το πόσο παραγωγική ή αποδοτική ήταν αυτή η μελέτη, το σημαντικό είναι ότι για πρώτη φορά η δημοτική μουσική αποκτά εκπροσώπους που διεκδικούν για λογαριασμό της δικαιώματα τέχνης.

Αυτό το φαινόμενο δεν μπορεί -παρότι ίσως θα ήθελε- να το αγνοήσει ολόκληρη η εμπορική δισκοπαραγωγή των ημερών μας, η οποία εξακολουθεί, με λίγες εξαιρέσεις, να πορεύεται την πεπατημένη. Ευτυχώς τα τελευταία χρόνια αυξήθηκαν και βελτιώθηκαν οι μη εμπορικές εκδόσεις συλλόγων, ιδρυμάτων, πανεπιστημίων. Η ποιότητα αρκετών από τις εκδόσεις αυτές τις κάνει εκδόσεις αναφοράς, μέτρο σύγκρισης που δύσκολα μπορεί να αγνοηθεί.

Το τραγούδι στο τέλος του αιώνα

Το ελληνικό τραγούδι δίνει την εικόνα της ενότητας που χάθηκε, του κορμού που διασπάστηκε

Του **Βασίλη Αγγελικόπουλου**

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ μας ήταν ένας μεγάλος κορμός δέντρου, που από ένα σημείο και μετά «διασπάστηκε» σε διάφορους κλώνους και κλαδιά, άλλα ρωμαλέα και άλλα ψωραλέα, χωρίς μεγάλη ενότητα πια. Ή: Το τραγούδι μας ήταν ένα μεγάλο ποτάμι, που από ένα σημείο και μετά χωρίστηκε σε μικρά και μεγάλα κανάλια, σχηματίζοντας ένα περιπλεγμένο Δέλτα, καθώς χύνεται πλέον στην άγνωστη θάλασσα του καινούργιου αιώνα.

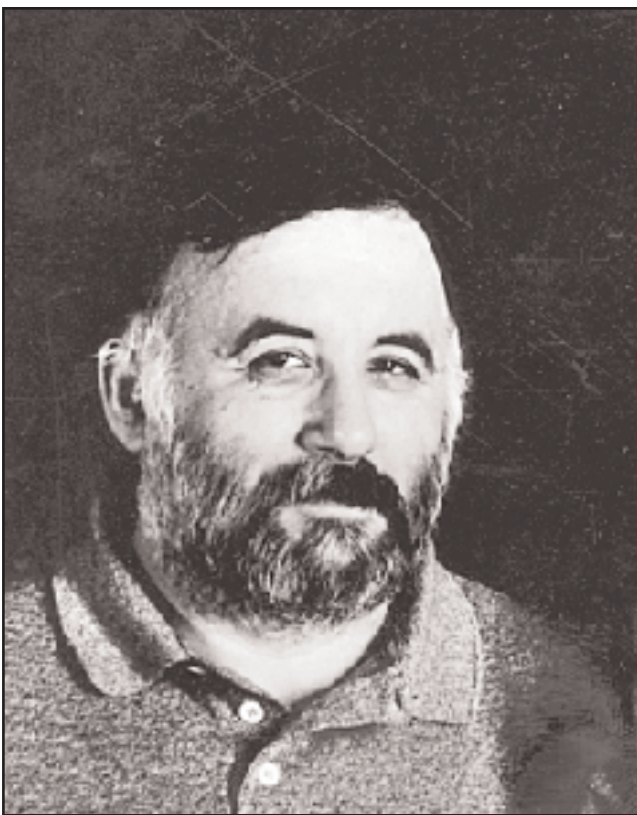
Ήδη από τις αρχές του '80, όλες οι περιγραφές της κατάστασης που επικρατεί στο ελληνικό τραγούδι από τη Μεταπολίτευση κι εδώ δίνουν, λίγο πολύ, αυτή την εικόνα: της ενότητας που χάθηκε, του κορμού που διασπάστηκε.

Βέβαια, παρακλάδια και παραπόταμοι υπήρχαν πάντα στο τραγούδι, αλλά τότε υπήρχε και ένας βασικός κορμός –αυτή είναι η διαφορά. Κυριαρχούσε το λεγόμενο έντεχνο λαϊκό, αυτό που είχε διαμορφωθεί τα προηγούμενα δεκαπέντε χρόνια (1960–1975) από τους Χατζιδάκι–Θεοδωράκη και τους νεότερους: Ξαρχάκο, Μαρκόπουλο, Σπανό, Μούτση, Λοΐζο, Κουγιουμτζή κ.ά.

Τα πράγματα, είν' αλήθεια, είχαν ήδη τότε αρχίσει να αλλιώνονται στο ελληνικό τραγούδι. Λ.χ., ο συνθέτης, δηλαδή ο δημιουργός, έχανε την ηγετική θέση του την οποία το, όψιμα εφαρμοζόμενο στη χώρα μας, σταρ σίστεμ επιδαψίλευε στον εκτελεστή, τον τραγουδιστή, αλλαγή που συνεπαγόταν σοβαρές επιπτώσεις στο τραγούδι. Τη φθορά επέσπευσε η ρηχή και άμετρη πολιτικοποίηση του τραγουδιού στην οποία επιδόθηκαν όχι μόνο τα πάσης φύσεως χατζιδάκια μ', θοδωράκια μ' που ειρωνευόταν ο Σαββόπουλος, από τα οποία οικτρώς δεινοπάθησαν τότε και οι μεγάλοι μας ποιητές, αλλά και ηγετικές κεφαλές του τραγουδιού μας. Ετσι, όσο ο κορμός εξασθενούσε ποτίζοντας κομματικές σκοπιμότητες και γηπεδικές γιγαντοσυναυλίες τόσο δυνάμωναν ολόγυρα διάφορα άλλα κανάλια, και κυρίως το γυφτο–λαϊκό, η τυφλή αναβίωση του ρεμπέτικου και το «μοντέρνο» ελαφρολαϊκό, που με επικεφαλής έναν ταλαντούχο συνθέτη, τον Γιώργο Χατζηνάσιο, σήκωνε ξανά κεφάλι.

Σε λίγα χρόνια, αρχές του '80, κι ενώ ο κορμός υφίστατο ακόμα, έστω και κατά πολύ ασθενέστερος, αστέρες του καψουροτραγουδιού και χαβαλεδιάρικες κομπανίες «ρεμπέτικου» ήταν που συνήγειραν πλέον τα πλήθη του λαού, κοντά σε ορισμένους πρωτοκλασάτους τραγουδιστές που με δέου-

Από τους ελάχιστους συνθέτες του '70 που ανανέωσαν το πρόσωπό τους στις επόμενες δεκαετίες, ο Θάνας Μικρούτσικος.



σεσ προσαρμογές κατόρθωναν να κρατούνται εκτός νυχτερινών κέντρων αλλά εντός παιχνιδιού.

Αυτή ήταν η (καθοδική) πορεία κατά την πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κατά τη διάρκειά της δεν εμφανίζονται και αρκετά αξιόλογα έργα, από παλαιότερους και νέους δημιουργούς, που δίνουν πνοή στο ελληνικό τραγούδι και συντηρούν τη φυσιογνωμία του. Ακόμα και μέσα στον ορμηγασμένο του πολιτικού τραγουδιού ξεχωρίζουν φυσιογνωμίες

γνήσιων δημιουργών, όπως λ.χ. του Θάνα Μικρούτσικου.

Η παρακμή, ωστόσο, αυτού που αποκλήθηκε έντεχνο λαϊκό τραγούδι είναι φανερό και οι δημιουργοί που το υπηρετούν σιγά σιγά αραιώνουν, είτε σιωπούν είτε στρέφονται προς άλλες κατευθύνσεις. (Και είναι αξιοπερίεργο ότι, παρ' όλ' αυτά, υπάρχουν ακόμα μερικοί νέοι που επιμένουν, όχι χωρίς κάποιο αποτέλεσμα, να βαδίσουν στο δρόμο εκείνων –Ανδριόπουλος, Λάγιος κ.ά.). Εκτός από τις υ-

περβολές και τα λάθη που διαπράχθηκαν, έχουν βέβαια και οι καιροί αλλάξει. Το τραγούδι καθρεφτίζει πάντα κάτι από τη σύγχρονή του κοινωνία και αυτό συνέβη τόσο με την υποχώρηση του έντεχνου λαϊκού όσο και με την άνοδο του σκυλάδικου ή τη σκύλευση του ρεμπέτικου.

Η αντίδραση

Η αντίδραση στην υπερβολή και τον ψευδοπροβληματισμό του πολιτικού και ποιητικού τραγουδιού, αλλά και στην κυριαρχία του σκυλάδικου, ήρθε πρώτα –και δεν ήταν τυχαίο που μαμή της ήταν ο Σαββόπουλος– με την εμφάνιση ενός νεανικού σχετλιαστικού λαϊκού τραγουδιού, το οποίο αποκλήθηκε νεολαϊκό. Δύο νέοι δημιουργοί, ο στιχουργός Μανώλης Ρασούλης και ο συνθέτης Νίκος Ξυδάκης, μαζί με τον τραγουδιστή Νίκο Παπάζογλου, δίνουν τα πρώτα δείγματα του είδους, με παραγωγό τον Σαββόπουλο, στους δίσκους *Η εκδίκηση της γυφτιάς* και *Τα Δήθεν* ('78–'79).

Αντίδραση εκδηλώνεται και με την πύκνωση του ακροατηρίου των ροκάδων. Πρόσωπα με περιθωριακή, λίγο πολύ, απήχηση μέχρι τότε, όπως ο Παύλος Σιδηρόπουλος, ο Δημήτρης Πουλικάκος ή ο Νικόλας Ασιμος, αλλά και νέοι καλλιτέχνες (Κατσιμιαίοι, Φατμέ, Τερμίτες, Ζιώγαλας, Λάκης Παπαδόπουλος, Γιοκαρίνης, Πανούσης) ακούγονται από ένα όλο και ευρύτερο ακροατήριο.

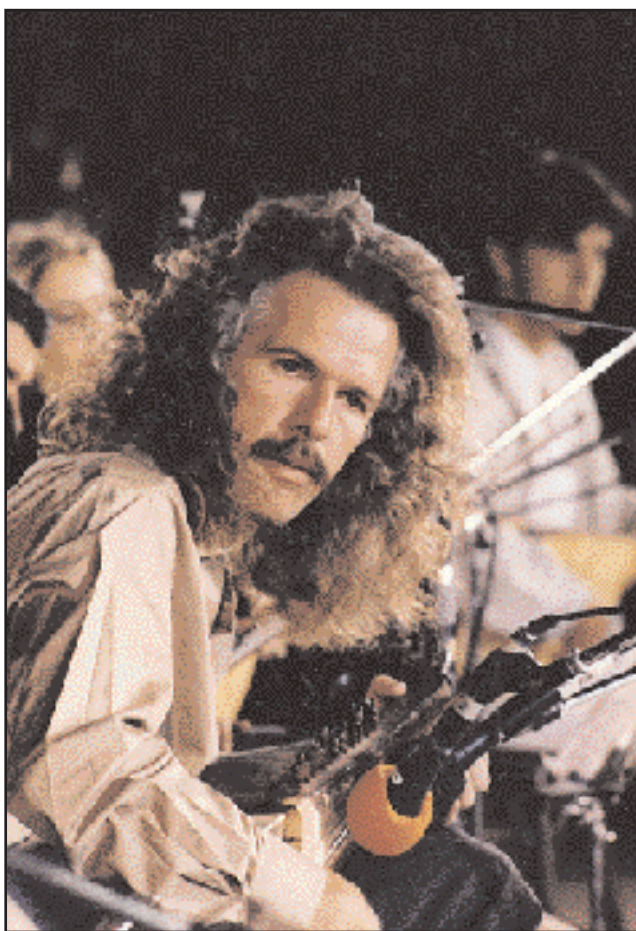
Δέκα χρόνια μετά τη Μεταπολί-
Συνέχεια στην 30η σελίδα



Ελένη Καραϊνδρου: από την κινηματογραφική και θεατρική μουσική, σε διεθνή προβολή.



Πρώτα με τους «Τερμίτες» και ακολούθως σε σόλο καριέρα, ο **Λαυρέντης Μαχαιρίτσας** εμπεδώνει ουσιαστική παρουσία, ως τραγουδοποιός και ως ερμηνευτής.



Ο **Ρος Ντέιλι**, από τους πρωτεργάτες της επιστροφής στα παραδοσιακά όργανα.



Από τις καλύτερες περιπτώσεις τραγουδοποιού - τροβαρούδου (μουσική, στίχοι, ερμηνεία) ο **Ορφέας Περίδης** δικαίως ξεχώρισε αμέσως.



Πάνος και Χάρης Κατσιμίχας, από τις πιο ουσιαστικές παρουσίες μετά το 1984.

Συνέχεια από την 29η σελίδα

τευση, το 1985, έχει διαμορφωθεί νέα κατάσταση στο ελληνικό τραγούδι: δεν υπάρχει πλέον μια κυρίαρχη τάση αλλά πολλές, άλλοτε με δυσδιάκριτα μεταξύ τους όρια, άλλοτε με έντονες διαφορές. Οχι μόνο το λεγόμενο έντεχνο, αλλά το λαϊκό τραγούδι σε όλες του τις εκφάνσεις βρίσκεται σε υποχώρηση. Αντίθετα, ο δυτικός, ηλεκτρικός ήχος, μετά αρκετά χρόνια παραγκωνισμού του, όχι μόνο έρχεται στο προσκήνιο, αλλά παίρνει το πάνω χέρι. Συμβάλλει σ' αυτό και μια νέα παράμετρος, η εισβολή των σινθεσάιζερ, που προσφέρουν εύκολα εντυπωσιακό ήχο ακόμη και σε αδαείς χρήστες.

Μοντέρνο - ηλεκτρικό τραγούδι

Το μοντέρνο, ηλεκτρικό τραγούδι κατακτά χρόνο με το χρόνο, ιδίως από το '82 και μετά, όλο και ευρύτερο κοινό. Οπότε και δεκαπλασιάζονται οι λειτουργοί του: Οι περισσότεροι παράγουν ένα ρυθμικό ποπ τραγούδι, που δεν έχει τίποτα να ζηλέψει από τον ελαφρότερο ελαφρό. Στο χώρο αυτό εντάσσονται εκθύμως, όχι μόνο νέοι, αλλά και μερικοί που έχουν θητεύσει σε άλλα είδη (Βίση, Καρβέλας, Χαριτοδίπλωμένος, Πωλίνα, Ρακιντζής,

Αλέξια, Γαρμπή, Δάντης κ.ο.κ.).

Μια *πούρα* ροκ άποψη επιμένουν να υπερασπίζονται αρκετοί παλαιοί του είδους αλλά και νέοι (Σιδηρόπουλος, Ασιμος, Τρύπες, Τουρκογιώργης, Πανούσης κ.ά.), ενώ στο χώρο αυτό προσεγγίζει με τεράστια απήχηση στο νεανικό κοινό και ένας ήδη γνωστός τραγουδιστής, ο Β. Παπακωνσταντίνου.

Ενα είδος μεικτό, που δεν αγνοεί τον ηλεκτρικό ήχο, αλλά στηρίζεται εξίσου στην παράδοση του ελληνικού τραγουδιού, καλλιεργούν άλλοι νέοι τραγουδοποιοί, που αναγνωρίζονται σύντομα ως η ελπιδοφόρα φυσική συνέχεια του τραγουδιού μας: Κατσιμίχας, Φατμέ (Πορτοκαλογλου), Τερμίτες (Μαχαιρίτσας), Λάκης Παπαδόπουλος, Μάνου, Παπάζογλου, Ζιγάλας, Τσακνής, Τανάγρη, Γερμανός, Καζούλης, Λαθρεπιβάτες (Νικολάου - Θαλασσινός) κ.ά.

Η απήχηση του ηλεκτρικού ήχου είναι τόσο ισχυρή που ακόμα και το γυφτολαϊκό μετεξελλίσσεται ραγδαίως σε τσιφτετελορόκ, τη συνοδεία συχνά μεγαλειωδών... συμφωνικών του Βερολίνου, που μέσα από διάφορα σινθεσάιζερ παιανίζουν ροκ αμανέδες.

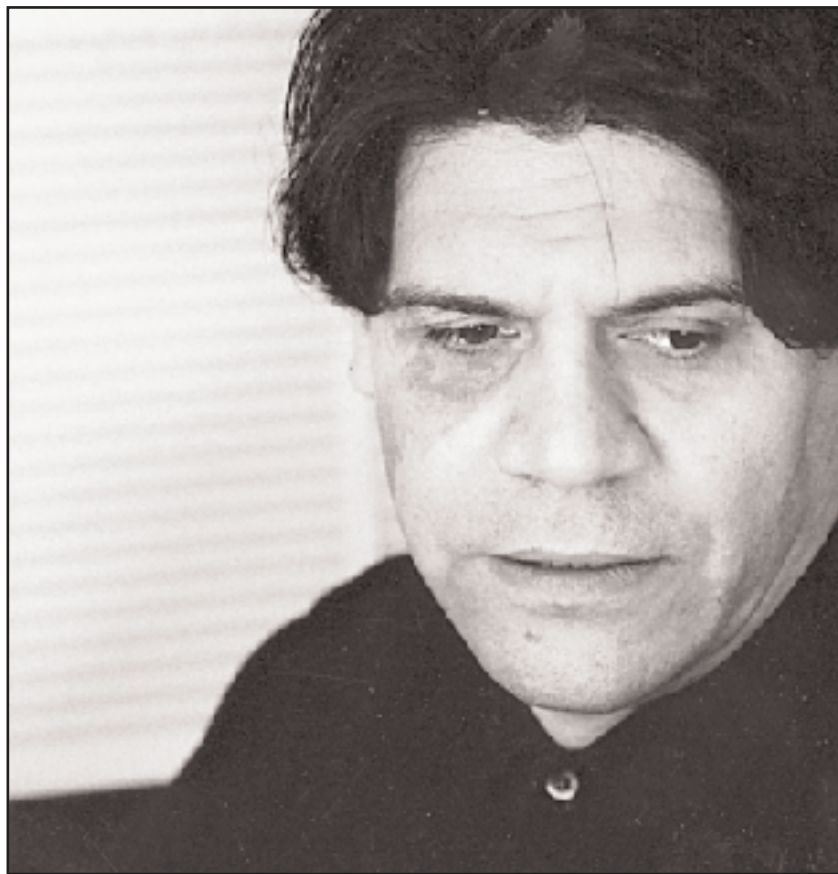
Ούτε και κλαρίνο...

Κανόνας: μόλις κάτι πιάσει, πέφτουν όλοι με τα μούτρα, οπότε

σύντομα επέρχεται ο κορεσμός (κι ο ευτελισμός) και... πάμε γι' άλλα. Η δράση φέρνει αντίδραση -κι ήρθε αναπάντεχα: φυσικά και μόνο όργανα, αλλά όργανα παραδοσιακά, παλιά, πεθαμένα σχεδόν, εξοβελισμένα επί δεκαετίες από τη δισκογραφία: Ούτι, κανονάκι, σαντούρι, νέι, κλαρίνο και δεκάδες άλλα της εγγύς ανατολής από νέους μουσικούς, που ανασύρουν μελωδικούς, ρυθμικούς, αλλά και στιχουργικούς θησαυρούς από την παράδοση: Ρος Ντέλι, Δυνάμεις του Αιγαίου, Λουδοβίκος των Ανωγείων και δημιουργικότερος μεταξύ όλων ο Νίκος Ξυδάκης, σε ένα δύσκολο προσωπικό δρόμο, βασιζόμενος κυρίως στο στίχο ενός νέου στιχουργού, του Θοδωρή Γκόνη. Το κανάλι αυτό, ενωμένο από μια στιγμή κι έπειτα μ' εκείνο του νεολαϊκού, έμελλε να αναδειχθεί ως το ισχυρότερο από όσα γέννησε η δεκαετία του '80. Και προσέλκυσε βέβαια δεκάδες μιμητές, μέσα κυρίως στην τρέχουσα δεκαετία, με τα γνωστά αποτελέσματα της όγκωσης, που τώρα, κοντά στο τέλος της δεκαετίας του '90, έχουν γίνει πια φανερά. Εξ ου, ίσως, και... Χιπ Χοπ.

Βρισκόμαστε όμως ακόμα στην περίοδο μετά το '85. Οπότε, στο χώρο του νεολαϊκού τραγουδιού κινούνται, τότε με πιο ηλεκτρικές τότε με πιο παραδοσιακές αποχρώσεις, ορισμένοι παλαιότεροι δημιουργοί, όπως ο Θ. Πολυκανδριώτης και ο Χ. Νικολόπουλος, και νεότεροι όπως οι Βαρδής, Βαγιόπουλος, Ρασούλης, Κορακάκης, Ζήκας, Αλαγιάννη κ.ά. Ιδιόρρυθμο ύφος, μουσικά, στιχουργικά και ερμηνευτικά, έχει η ομάδα Χειμερινοί Κολυμβητές.

Στο θέατρο και τον κινηματογράφο δραστηριοποιούνται κυ-



Νίκος Ξυδάκης: Δημιουργός με έντονο προσωπικό στίγμα.

ρίως μερικές άλλες δυναμικές νέες μουσικές μορφές: Καραϊνδρου, Δ. Παπαδημητρίου, Κυπουργός, Σπανουδάκης, έχουν όλοι να παρουσιάσουν εντυπωσιακά αποτελέσματα σ' εκείνη αλλά και στην επόμενη δεκαετία και αναδεικνύονται σε σημαντικούς δημιουργούς.

Ποιητικό τραγούδι

Το ατμοσφαιρικό, ποιητικό τραγούδι, καθένας με άλλο ύφος, τεχνολογία κ.τ.λ., καλλιεργούν καλλιτέχνες με προσωπική φωνή, ό-

πως οι Πλάτωνος, Γιαννάτου, Γρηγορίου, Λιούγκος, Μαραγκόπουλος, Χάνομαι Γιατί Ρεμβάζω κ.ά.

Από τους γνωστούς ήδη συνθέτες, άλλοι συνεχίζουν, λιγότερο ή περισσότερο αραιά, την προσωπική τους πορεία (με κορυφαίο ανάμεσα τους τον Χατζιδάκι, που συνεχίζει να δίνει σπουδαία έργα) και άλλοι παρουσιάζουν κι ένα άλλο, πολύ ενδιαφέρον, πρόσωπο, όπως συνέβη λ.χ. στις περιπτώσεις των Μούτση, Μικρούτσικου, Κηληδόνη, Αρλέτας και αυτού του Σαββόπουλου ακόμα.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί ο Σ. Κραουνάκης, νέος συνθέτης, με δαιμόνια ευκολία να ενσωματώνει (συνήθως γοητευτικά) στο τραγούδι του ράκη από την ελληνική και ξένη τραγουδιστική παράδοση. Συνδημιουργός του τραγουδιού του μια νέα δύναμη στο στίχο, η Λ. Νικολακοπούλου.

Με την ευκαιρία, ας αναφερθούν εδώ και οι πολύ σημαντικοί νέοι τότε στιχουργοί Μ. Γκανάς, Α. Αλκαίος, Μ. Κριεζή, Κ. Τριπολίτης. Και ας επισημανθεί ότι πολλοί από τους νέους τραγουδοποιούς -χαρακτηριστικό φαινόμενο της δεκαετίας του '80- γράφουν οι ίδιοι και τους στίχους, με αποτελέσματα πολύ αξιολογικά συχνά (Κατσιμίχα, Μάνου, Τρύπες, Πορτοκάλογλου, Τανάγρη, Καζούλης κ.ά.).

Λικνιζόμενες ανατροπές

Το 1995, δέκα χρόνια αργότερα, τα πάντα μοιάζουν να έχουν ανατραπεί πάλι: Το ποπ ελαφρό τραγουδάκι, που κυριάρχησε σχεδόν για μια δεκαετία, πασαλείβοντας τα πάντα με τούρτα σοκολάτα και άλλα εφηβικά εκχειλίσματα, ήρθε

και συνάντησε το *συνουσιαστικό* τσιφτετελορόκ (ο όρος ανήκει στον Στέλιο Καζαντζίδη), με το οποίο άλλωστε συνυπήρχε από δεκαετίες στα νυχτερινά πάλκα και στα ιδιωτικά κανάλια, συναποτελώντας έκτοτε σάρκαν μίαν -λικνιζομένην πάντα επί τραπέζης.

Αλλά στο λαϊκό, στο παραδοσιακό γενικότερα, έχουν πλέον στραφεί άπαντες σχεδόν κατά το 1995, αφού βλέπεις ακόμη και ροκάδες του '85 να λαλάνε κλαρίνα και ζουρνάδες και να χορεύουν μπάλο και καλαματιανό...

Το γεγονός αυτό, πάντως, πέρα από τις υπερβολές ή και τις γελοιότητες, που ποτέ δεν λείπουν, δείχνει ότι το ελληνικό τραγούδι υπερασπίζεται με σθένος την ιθαγένειά του. Ελκύεται κατά καιρούς από διάφορες σειρήνες, ανατολικές ή δυτικές, αλλά πάντοτε επιστρέφει στα πάτρια, τα οποία συχνά ανανεώνει με όσα μπόλια αφομοίωσε εντωμεταξύ, ξεσκεπάζοντας τις επιρροές.

Ετσι, νεολαϊκό, νεο-παραδοσιακό, έντεχνο, τείνουν να συναποτελέσουν σήμερα ένα ενιαίο, δυνατό και πλατύ κανάλι. Προς την κατεύθυνση αυτή δρουν μερικοί σημαντικοί δημιουργοί, ποικίλων κατά τα άλλα αποχρώσεων. Στους παλαιότερους προστέθηκαν κατά την τρέχουσα δεκαετία φερέλπιδες νέοι όπως οι Ν. Αντύπας, Περίδης, Μάλαμας, Θ. Παπακωνσταντίνου, Καπούλας, Σέμσης, Σπάθας, Ρεμπούτσικα, Πυξ Λαξ, Γκρους, Μάτσας, Δεληβοριάς, Ταμπούρης, Καλαντζόπουλος, Ανδρέου, Ιωαννίδης, Χ. Αλεξίου, Ζούδιαρης, Δήμας, κ.ά.

Ροκ έξαρση

Θα κλείσουμε αυτή τη στοιχειώδη σκιαγράφηση της πορείας του ελληνικού τραγουδιού στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα (από την οποία λείπουν ολοσχερώς, λόγω χώρου, οι αναφορές στους ερμηνευτές) με ένα πολύ πρόσφατο φρούτο: τη νέα ροκ έξαρση, η οποία συνοδεύεται και από Χιπ Χοπ συμπτώματα -ασθένεια που εκδηλώνεται συνήθως με ακατάσχετη λογοδιάρροια, ανατρεπτική δήθεν, από νεαρούς που κοπιάρουν ακόμη και το πώς ανασαίνει ο Αγγελάκας των *Τρυπών*. Μαϊμουδισμός, βέβαια -μετά την επιτυχία που είχαν οι, ουσιαστικοί, πρώτοι διδάξαντες (*Τρύπες*, *Στέρεο Νόβα*)-, αλλά και αντίδραση στο χυδαίο τσιφτετελορόκ των ημερών μας, από τη μια, και στο άνευ λόγου κλαρίνο, από την άλλη.

Αλλά δεν είναι να μας απογοητεύουν αυτά, γιατί όσο και αν κυριαρχούν τα φαύλα και τα δήθεν, το ελληνικό τραγούδι, σε αντίθεση με πολλά άλλα ευρωπαϊκά, διατηρεί τα εθνικά του χαρακτηριστικά. Τόσο στη μουσική όσο και στο στίχο, που συχνά και ποίηση και ουσία έχει. Το ελληνικό τραγούδι πηγαίνει στον νέο αιώνα διαθέτονας και πρόσωπο και πολυχρωμία.



Με αργά, αλλά σταθερά βήματα χτίζουν την παρουσία τους ως συνθέτες ο Γιάννης Σπάθας (από αριστερά) και ο Νίκος Αντύπας (εδώ με τη Χ. Αλεξίου και τον Β. Λέκκα).