

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Η ΑΣΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ
ΝΥΧΤΕΡΙΝΑ ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ.
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΕΛΑΤΟΥ

Πτυχιακή εργασία
της Μαρίας Χαλκίδου
ΑΜΦ 7

υπό την εποπτεία της
Θεοδοσίου Ασπασίας

Άρτα
Απρίλιος 2014

Αφιερώνεται με αγάπη στην
στην οικογένεια μου
και ιδιαίτερα στον καθημερινό θαμώνα
και παππού μου Χρήστο

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ:

Θα ήθελα να ευχαριστήσω κυρίως τους Νίκο Κούρτη, Νικόλαο Μαυροπάνο, Μάκης Χύτος-Κιάμος, Γιώργος Κοντογιάννης για τις σημαντικές πληροφορίες μέσω των συνεντεύξεων που μου παραχώρησαν σχετικά με το κέντρο «Ο ΕΛΑΤΟΣ».

Την φίλη μου Άννα Αστρινάκη για τη πολύτιμη βοήθεια της τόσο στην γλωσσική επιμέλεια του κειμένου όσο και στην συμπαράσταση της για να βγει εις πέρας η εργασία αυτή. Επίσης την συνδρομή φίλων οι οποίοι βοήθησαν ουσιαστικά στην περάτωσή της ο καθένας με τον τρόπο του.

Ακόμα θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα κα. Ασπασία Θεοδοσίου για την διάθεση της να με βοηθήσει και να λύσει τις απορίες μου οποιαδήποτε στιγμή το χρειαζόμουν.

Τέλος θέλω να ευχαριστήσω θερμά την μητέρα μου Λίτσα και αδερφή μου Λίνα για την ηθική συμπαράσταση και όχι μόνο που μου πρόσφεραν κατά την διάρκεια της εκπόνησης της πτυχιακής μου εργασίας αλλά και καθ' όλη την διάρκεια των σπουδών μου.

Πίνακας Περιεχομένων

	Πρόλογος Εισαγωγή.....	5
	Μεθοδολογία έρευνας – Εσωτερική δομή.....	9
Κεφάλαιο 1		
1.1	Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο.....	12
1.2	Είδη μουσικής.....	18
1.3	Δημοτικό-Νεοδημοτικό τραγούδι και χορός.....	23
1.3.1	Αστικοποίηση της μουσικής - δισκογραφία – ράδιο.....	28
1.4	Ομόνοια.....	31
Κεφάλαιο 2 Έλατος		
2.1	Το ξεκίνημα και οι ιδιοκτήτες	37
2.2	Πελατεία, θαμώνες	39
2.3.	Ρεπερτόριο-Μουσικοί	43
2.4	Σειρά χορού και «χαρτούρα»	47
2.5	Ωράριο λειτουργίας, σεζόν, εδέσματα, διαφήμιση.....	49
2.6	«Χρυσή εποχή» και «πτώση»	51
	Συμπεράσματα.....	54
	Παράρτημα.....	56
	Βιβλιογραφία.....	68

Πρόλογος-Εισαγωγή

Από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα κάθε λαός εκφράζει μέσω της μουσικής και του τραγουδιού τα συναισθήματά του, τα ιδανικά του, τη χαρά και τον πόνο του, τα ψυχικά του φορτία.¹ Αυτονόητο είναι ότι το ίδιο συμβαίνει και στην Ελλάδα, μία χώρα με έντονη ιστορία και παράδοση. Στο πλαίσιο αυτό γεννήθηκε και το δημοτικό τραγούδι, το οποίο, αντλώντας το υλικό του από την προφορική λογοτεχνική παράδοση, τα απλά καθημερινά πράγματα, αποτυπώνει την καθημερινότητα και τα συναισθήματα του ελληνικού λαού σε διάφορες ιστορικές περιόδους, τον τρόπο που αντιμετώπιζε τις σημαντικότερες στιγμές της ζωής του (γάμο, θάνατο, ξενιτιά κ.λπ.), αλλά παρουσιάζει και χρήσιμα ιστορικά στοιχεία για τον τρόπο που ένας λαός αντιμετώπισε κρίσιμες ιστορικές περιόδους του ελληνικού έθνους.

Με τον όρο δημοτικό τραγούδι χαρακτηρίζεται το λογοτεχνικό και μουσικό καλλιτεχνικό είδος που αναπτύσσεται και στηρίζεται στην προφορική παράδοση. Τα τραγούδια αυτά εξέφραζαν συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες και ήταν άρρηκτα συνδεδεμένα με την καθημερινή ζωή. Η δημοτική μουσική και συγκεκριμένα το δημοτικό τραγούδι, έχει προσελκύσει το ενδιαφέρον πολλών λαογράφων, ερευνητών και μελετητών όπως οι Ν. Πολίτης, S. Baud- Bovy, C. Fauriel, Σ. Κυριακίδης κ.ά., οι οποίοι αρχικά ενδιαφέρθηκαν κυρίως για το μορφολογικό κομμάτι που αφορούσε στο στίχο και τη θεματολογία των τραγουδιών εντοπίζοντας βέβαια και τις ομοιότητες στο ρυθμό και τη μελωδία ανάλογα με την περιοχή και τη χρήση των τραγουδιών. Στην πλειοψηφία των έργων των μελετητών ο διαχωρισμός των δημοτικών τραγουδιών προσδιορίζεται σε σχέση με τα γενικά χαρακτηριστικά τους και τις πηγές από τις οποίες τα τραγούδια αυτά αντλούσαν το υλικό τους, δίνοντας τους γενικούς τίτλους όπως κλέφτικα, μοιρολόγια, της ξενιτιάς, του γάμου κ.ά.

Η λαογραφία είναι η επιστήμη που μελετά τον παραδοσιακό πολιτισμό. Από τον 19ο αιώνα, οπότε και τέθηκαν οι θεωρητικές και μεθοδολογικές βάσεις της επιστήμης αυτής, και έως τα μέσα περίπου του 20ού αιώνα, ο παραδοσιακός πολιτισμός αντιμετωπιζόταν ως ένα στατικό και ακίνητο σώμα στοιχείων του πολιτισμού, τα οποία ανάγονται σε προγενέστερες μορφές της κοινωνικής εξέλιξης. Πρόκειται για στοιχεία πολιτισμού τα οποία επιβιώνουν στο περιθώριο του σύγχρονου βιομηχανικού

¹Merriam Alan, *The anthropology of music*, Northwestern University Press, Illinois, 1964, σ. 6-7.

πολιτισμού. Οι επιβιώσεις αυτές, που είναι στοιχεία μνημείων του λόγου και κατά παράδοση πράξεις και ενέργειες θεωρούνταν ότι έμεναν αναλλοίωτες στον χρόνο και ανεπηρέαστες από τις σύγχρονες μορφές κοινωνικής οργάνωσης, αναζητήθηκαν στον αγροτικό χώρο.²

Τις τελευταίες δεκαετίες ωστόσο, έχει επικρατήσει στον χώρο των λαογράφων μία διαφορετική θεώρηση σε ό,τι αφορά τον παραδοσιακό πολιτισμό. Αναγνωρίζεται πλέον ότι τα στοιχεία του πολιτισμού διαμορφώνονται και μεταλλάσσονται όντας σε άμεση επικοινωνία και αλληλεπίδραση με τις άλλες σφαίρες της κοινωνικής ζωής. Στο πλαίσιο των νέων αυτών προσεγγίσεων υποστηρίζεται ότι ο παραδοσιακός πολιτισμός δεν είναι στατικός αλλά δυναμικός και επομένως τα στοιχεία του δεν επιβιώνουν απλώς στο περιθώριο της σύγχρονης κοινωνίας, αλλά μεταλλάσσονται.

Πέρα όμως από τη γενεσιουργό αιτία των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών και τα ιστορικά στοιχεία που αντλούνται από αυτά υπάρχει και άλλο ένα θεματικό πεδίο, ίσως λιγότερο γνωστό και λιγότερο αποτυπωμένο στη βιβλιογραφία για το δημοτικό τραγούδι. Και αυτό είναι το κομμάτι του τρόπου με τον οποίο το αντιμετώπισε ο λαός και η επαφή του με αυτό. Είναι γνωστό άλλωστε ότι καθ' όλη τη διάρκεια του, τον 20ού αιώνα το δημοτικό τραγούδι αποτέλεσε μέσο έκφρασης αλλά και διασκέδασης του ελληνικού λαού. Στην ανάγκη αυτή των ανθρώπων να ακούσουν ή/και να διασκεδάσουν με τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια υπήρξε και η αντίστοιχη ανταπόκριση πολλών καταστημάτων και κέντρων διασκέδασης σε όλη την Ελλάδα που εμπορεύονταν αυτό το είδος μουσικής. Φυσικά και ο τρόπος διασκέδασης και η επαφή με το ελληνικό δημοτικό τραγούδι δεν παρέμειναν αμετάβλητα στο πέρασμα των χρόνων, συνεπώς το ίδιο αναγκαστικά συνέβη και με το είδος και το ύφος των καταστημάτων και κέντρων διασκέδασης που ασχολήθηκαν με το δημοτικό τραγούδι.

Η Αθήνα, ως πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους, συνέβαλε καθοριστικά στον τρόπο αντιμετώπισης αλλά και διαμόρφωσης του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού κατά τον 20ό αιώνα. Και αυτό διότι αποτέλεσε τόπο συνάντησης ανθρώπων με διαφορετική προέλευση, παράδοση και κουλτούρα, οι οποίοι επιθυμούσαν να διατηρήσουν την επαφή με τις παραδόσεις και τις ρίζες τους. Αντίστοιχα, τα κέντρα διασκέδασης που δραστηριοποιούνταν στο χώρο της Αθήνας ανταποκρίθηκαν στην

² Σύμφωνα με τον διαχωρισμό του Ν. Πολίτη χώρισε τα λαογραφικά θέματα σε δύο κατηγορίες αυτά των μνημείων του λόγου και σε αυτά των κατά παράδοση πράξεων και ενεργειών. Στα μνημεία του λόγου ανήκουν και τα δημοτικά μας τραγούδια. Βλ Τόγγελος Σωτήρης, *Τραγούδια παραδοσιακά, Η πορεία του δημοτικού τραγουδιού*, Τύποις, Τρίκαλα, 2005, σ. 57.

ανάγκη αυτή και προσπάθησαν να συγκεράσουν τις διαφορετικές κουλτούρες και παραδόσεις των «θαμώνων» τους. Έτσι ανέκυψε το «νέο» ελληνικό δημοτικό τραγούδι, μακριά από την ύπαιθρο, στα αστικά κέντρα.

Λαμβάνοντας υπόψη τα ανωτέρω, είναι σίγουρα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα –και όχι τόσο συνηθισμένα– μία μελέτη η οποία να αποτυπώνει τον τρόπο επαφής και διασκέδασης των Ελλήνων με το δημοτικό τραγούδι και την εξέλιξη αυτού κατά τον 20ό αιώνα, από τη σκοπιά όμως του είδους, του ύφους και τρόπου δημιουργίας, λειτουργίας και εξέλιξης των κέντρων διασκέδασης που εμπορεύτηκαν την ελληνική δημοτική μουσική.

Η επιλογή ενός τέτοιου κέντρου διασκέδασης δεν θα μπορούσε παρά να λάβει χώρα με βάση δύο ιδιαίτερα κρίσιμα κριτήρια: την τοποθεσία του και την ιστορικότητά του. Ειδικότερα, λόγω της ιδιαίτερης συμβολής της Αθήνας, όπως προαναφέρθηκε, στην εξέλιξη του δημοτικού τραγουδιού, επιλέχθηκε ένα κέντρο διασκέδασης που βρίσκεται στην Αθήνα αλλά και ειδικότερα στην «καρδιά» αυτής, την Ομόνοια. Ως προς το δεύτερο κριτήριο της ιστορικότητας, για την ορθότερη και πιο αντιπροσωπευτική αποτύπωση της εξέλιξης του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού προφανώς θα έπρεπε να επιλεγθεί ένα από τα πρώτα κέντρα διασκέδασης που ξεκίνησαν να λειτουργούν στις αρχές του 1900, αλλά και ένα από τα μακροβιότερα και δημοφιλέστερα τόσο στο ευρύ κοινό, όσο και στους δημοτικούς καλλιτέχνες και οργανοπαίχτες που φιλοξένησε.

Το κέντρο διασκέδασης που επέλεξα για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης μου είναι ο «Έλατος», ένα μαγαζί συνυφασμένο και σχεδόν συνώνυμο με την παραδοσιακή μουσική και την ιστορία της. Αποτέλεσε από τα πιο δημοφιλή μαγαζιά και τους πιο αγαπημένους προορισμούς διασκέδασης για τους λάτρεις της δημοτικής μουσικής. Φιλοξένησε όμως και τους σπουδαιότερους καλλιτέχνες, τραγουδιστές και οργανοπαίχτες, που άφησαν το στίγμα τους στη δημοτική μουσική και με την παρουσία τους στον «Έλατο» έκαναν το κατάστημα αυτό δημοφιλέστερο και το καταξίωσαν ως ένα από τα πιο αξιόλογα κέντρα διασκέδασης στο είδος του.

Πέρα όμως από την ιστορική σημασία του «Έλατου», την οποία θα προσπαθήσω να καταδείξω με την παρούσα μελέτη, το συγκεκριμένο κέντρο διασκέδασης αποτελεί επιπλέον για μένα, τη γράφουσα, και ένα προσωπικό κεφάλαιο, καθώς με αυτό με συνδέουν συναισθηματικοί, προσωπικοί και οικογενειακοί δεσμοί. Επιγραμματικά μόνο αναφέρω ότι καταγωγή της οικογένειάς μου είναι η Ήπειρος, από την οποία ήρθαν οι πρόγονοί μου στην Αθήνα. Συνεπώς υπήρχαν στην οικογένειά μου

έντονοι οι δεσμοί με την ελληνική δημοτική μουσική, δεσμοί οι οποίοι πέρασαν και σε μένα. Στο πλαίσιο των δεσμών αυτών με το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, στενό συγγενικό μου πρόσωπο και συγκεκριμένα ο θείος μου, Κώστας Κούρτης, απασχολήθηκε στον «Έλατο» από τη δεκαετία του 1950, ενώ αργότερα ανέλαβε και τη διεύθυνση του καταστήματος. Με τον τρόπο αυτό από τη δεκαετία του 1950 το κατάστημα αυτό έγινε «της οικογένειας» κατά κάποιο τρόπο, αφού αυτό αποτέλεσε για πενήντα και πλέον έτη την πρώτη επιλογή διασκέδασης της οικογένειάς μου, καθώς επίσης και τον τόπο όπου διαδραματίστηκαν όλες οι σημαντικότερες στιγμές της και οι κοινωνικές της εκδηλώσεις.

Οι προαναφερθέντες υποκειμενικοί λόγοι αποτέλεσαν την αφετηρία για την ενασχόληση με το συγκεκριμένο θέμα και ενισχύθηκαν στην πορεία από την πεποίθηση πως μια σειρά αντικειμενικών στοιχείων φέρνει το εν λόγω κατάστημα στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος μέσα σε ένα ευρύ ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Αναλυτικότερα η ίδρυση του πραγματοποιείται σε μια χρονική στιγμή όπου η αναζήτηση για καλύτερες συνθήκες διαβίωσης οδηγεί μεγάλο κομμάτι των κατοίκων της ελληνικής επαρχίας στην Αθήνα. Εφεξής η λειτουργία του «Ελάτου» στα 90 χρόνια ζωής του θα συμβαδίσει με τις διαφορετικές φάσεις της αστικοποίησης της πρωτεύουσας.

Η εν λόγω πτυχιακή εργασία αποτελεί, λοιπόν, μια έρευνα σχετικά με την ιστορική πορεία του κέντρου διασκέδασης «Ελάτος», όπως αυτή εμφανίζεται μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της αστικοποίησης της ελληνικής δημοτικής μουσικής. Πρόκειται για έναν χώρο ιστορικό, ταυτισμένο με την «παράδοση» του δημοτικού τραγουδιού στη συνείδηση του αθηναϊκού κοινού. Ο «Έλατος» ευρισκόμενος στο εργατικό κέντρο της Αθήνας (πλατεία Λαυρίου) επί 89 συναπτά έτη (1918-2007) λειτουργούσε ως κέντρο διασκέδασης με ζωντανή παραδοσιακή μουσική.

Στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα και με την ολοκλήρωση της διαμόρφωσης του εθνικού χώρου της Ελλάδας, κάνει την εμφάνισή του το φαινόμενο της αστικοποίησης με μαζικές μετακινήσεις του αγροτικού πληθυσμού προς τα μεγάλα αστικά κέντρα της χώρας. Στην Αθήνα συρρέουν κάτοικοι της επαρχίας προς αναζήτηση μιας καλύτερης «τύχης», την ίδια εποχή που η ίδια η πρωτεύουσα προσπαθεί να προσδιορίσει την ταυτότητά της ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση. Ένας έντονος εκλεκτικισμός, προϊόν του δυτικού ρομαντισμού αλλά και του πόθου για εξευρωπαϊσμό φαίνεται τελικά να επικρατεί στην νεόκοπη αστική κοινωνία της

πρωτεύουσας³. Οι Έλληνες της επαρχίας που έχουν εγκατασταθεί στην πόλη και που διαρκώς πληθύνονται βρίσκουν τα νέα αυτά δυτικού τύπου ήθη ξένα στην εμπειρία και στα βιώματα τους.

Σε μια τέτοια συγκυρία φτάνει στην Αθήνα ο Λουκάς Κοντογιάννης από το χωριό Δάφνο της Δωρίδας. Καταλυτικό ρόλο για τη δημιουργία του «Ελάτου», αποτέλεσε το γεγονός πως δεν υπήρχαν μουσικοί χώροι στους οποίους θα μπορούσαν να διασκεδάσουν οι κάτοικοι των Αθηνών που προέρχονταν από την επαρχία.⁴ Οι επαρχιώτες που μετανάστευαν στην πρωτεύουσα είχαν ανάγκη να ακούσουν γνώριμους ήχους της επαρχίας και της παράδοσης, κάτι που κανένα αθηναϊκό κέντρο δεν μπορούσε να προσφέρει. Σπρωγμένος κι ο ίδιος από αυτή την ανάγκη, αποφασίζει να δημιουργήσει για όλους αυτούς τους επαρχιώτες ένα μουσικό κέντρο διασκέδασης για να καταλήξει τελικά στην ίδρυση του «Ελάτου».

Μεθοδολογία της έρευνας, εσωτερική δομή

Σκοπός της εργασίας είναι να παρουσιαστεί γενικά η ιστορία του μαγαζιού και το πώς καταλήγει τελικά να θεωρηθεί ένα από τα σημαντικότερα αθηναϊκά κέντρα διασκέδασης για το κοινό εκείνο που ζητάει να ακούσει δημοτικό τραγούδι και να χορέψει υπό τη μελωδία παραδοσιακών οργάνων. Η επιτυχία που γνωρίζει ο «Ελατος» σε όλη την περίοδο της λειτουργίας του φαίνεται να είναι αποτέλεσμα της συνέπειάς του στο δημοτικό

Με αφετηρία τα συγκεκριμένα δεδομένα και τις συνοπτικά προαναφερθείσες συνθήκες θα μελετηθούν μια σειρά από επιμέρους ερωτήματα τα οποία και θα βοηθήσουν στο να ερμηνευτεί και να αξιολογηθεί πιο ολοκληρωμένα η υπόθεση της εργασίας σχετικά με την ανταπόκριση του «Ελάτου» στις ανάγκες των επαρχιωτών Αθηναίων αρχικά αλλά και το κατά πόσο κατόρθωσε να λειτουργήσει ως πόλος έλξης και πεδίο επαφής με τη δημοτική παράδοση και για άλλες ομάδες κοινού στη συνέχεια. Πώς κατόρθωσε ο «Ελατος» να παραμείνει συνεπής στο ύφος και στις επιλογές του μέσα στα 90 χρόνια λειτουργίας του, ενώ οι ιστορικές και κοινωνικές συγκυρίες αλλά

³ Clogg Richard, *Συνοπτική Ιστορία της Ελλάδας 1170-2000*, μτφ. Παπαδάκη Λυδία, Μαυρομμάτη Μαρία, Αθήνα, Κάτοπτρο, 2003, σ. 107-133.

⁴ Παπαδάκης Γιώργος, «Ένας Έλατος 78 ετών», Δίφωνο, τεύχ. 16, Ιανουάριος 1997, σ. 70-73.

και η φύση του κοινού του άλλαζε διαρκώς;⁵ Με ποιο τρόπο το δημοτικό τραγούδι παρέμεινε εξίσου σημαντικό σαν άκουσμα για τόσες διαφορετικές γενιές που διατηρούσαν τον «Έλατο» στην κορυφή; Τέλος, ποιες ήταν οι συνθήκες που οδήγησαν στο να αποτελεί μία πολιτισμική παρακαταθήκη για την ελληνική δημοτική μουσική και να εδραιωθεί ως το «Πανεπιστήμιο της Παράδοσης» για τους μουσικούς του είδους;⁶ Επιπλέον, θα επιχειρήσουμε μία ανάλυση του τρόπου λειτουργίας του «Ελάτου» (φαγητό, τρόπος που δίνονταν οι παραγγελίες, σειρά χορού, αμοιβή των μουσικών, ωράριο λειτουργίας, κ.ά.) και του προφίλ των πελατών του (ποιοι το απαρτίζουν, ποιες είναι οι μουσικές τους προτιμήσεις, ποια η παράδοση και η μουσική τους παιδεία) και πώς στην πορεία των χρόνων τα δύο αυτά στοιχεία εξελίχθηκαν κι αλληλεπίδρασαν. Προκειμένου να εκμαιευτούν δεδομένα για τη συγκεκριμένη ενότητα της εργασίας θα γίνει μια καταγραφή πρωτογενούς υλικού. Πρόκειται κυρίως για αρθρογραφία περιοδικών μουσικής ύλης (Δίφωνο τεύχος 16, Ιανουάριος 1997, Πάλκο τεύχος 2 1996, περιοδικό «Έλατος», τεύχος. 1, 11/2005, Λαϊκό Τραγούδι, τεύχος 18, Απρίλιος 2004) η οποία αναφέρεται στον «Έλατο», υλικό οπτικοακουστικό (*Αφιέρωμα στον Έλατο* (2004) FM Records -cd με ζωντανές ηχογραφήσεις από το πάλκο του «Έλατου»-, Περιοδικό *Έλατος*-DVD αφιέρωμα στο κέντρο διασκεδάσεως «Έλατος» με ζωντανό παραδοσιακό πρόγραμμα, προσωπικό φωτογραφικό αρχείο από το 1960 μέχρι και το κλείσιμο).

Δυστυχώς, η έλλειψη εξειδικευμένων συγγραμμάτων που αφορούν στο θέμα προσανατολίζει υποχρεωτικά την έρευνα στην ανάλυση πηγών πρωτογενούς έρευνας. Δημοσιευμένες βιογραφίες μουσικών που εργάστηκαν στον «Έλατο», και κυρίως προσωπικές μαρτυρίες από συνεντεύξεις ανθρώπων που σχετίστηκαν ποικιλοτρόπως με το συγκεκριμένο μαγαζί (πελάτες, προσωπικό, μουσικοί, ιδιοκτήτες του καταστήματος). Το συγκεκριμένο σκέλος των συνεντεύξεων, διαμορφώνεται βάσει ημιδομημένων ερωτημάτων για την εξαγωγή ποιοτικών στοιχείων που θα ενισχύσουν τα δεδομένα της έρευνας. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τέσσερις συνεντεύξεις από τις οποίες θα αντλήσουμε τα παραπάνω ποιοτικά χαρακτηριστικά. Ευγενικά δέχτηκαν να παραχωρήσουν συνεντεύξεις οι: Νίκος Κούρτης (ιδιοκτήτης), Νίκος Μαυροπάνος (μετρ), Μάκης Χήτος (τραγουδιστής και θαμώνας) και Γιώργος Κοντογιάννης

⁵Βλ. ό.π.,

⁶«Ο Έλατος έδινε αξία στους μουσικούς και τραγουδιστές που ανέβαιναν εκεί . Πρόβαλλε μια διπλή αλήθεια: αν έπαιζες στον Έλατο δεν χωρούσε αμφιβολία ότι ήσουν καλός-και αν ήσουν καλός έπρεπε να παίζεις στον Έλατο” Νίκος Μαυροπάνος, Βλ. 88 χρόνια Έλατος, Έλατος, τ. 1, 2005, σ. 30.

(εκδότης).

Ως προς τη δομή, η εργασία θα διαμορφωθεί στα εξής βασικά κεφάλαια: Αρχικά, προκειμένου να γίνει κατανοητή η μουσική πραγματικότητα της εποχής και η θέση του δημοτικού τραγουδιού μέσα στην κοινωνική πραγματικότητα θα παρουσιαστεί ένα ιστορικό, κοινωνικό και μουσικό πλαίσιο το οποίο περιλαμβάνει την καταγραφή σημαντικών ιστορικών γεγονότων, την εξέλιξη της αθηναϊκής κοινωνίας μέσα σε αυτά τα 89 χρόνια κυρίως με γνώμονα τις κατά καιρούς πληθυσμιακές μετακινήσεις και τέλος το πώς διαμορφώνονται τα μουσικά δεδομένα τόσο σε είδη μουσικής όσο και στους τρόπους εξέλιξης και διάδοσής τους. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε ότι, καθώς εξετάζουμε μία αρκετά εκτεταμένη μουσική περίοδο, η οποία φτάνει έως και τις ημέρες μας, και επειδή η ιστορία των τελευταίων ετών του μαγαζιού ταυτίζεται με τη σύγχρονη ιστορία της χώρας μας, τα ιστορικά και κοινωνικά στοιχεία που αναφέρουμε περικλείουν κυρίως την περίοδο από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα μέχρι τα χρόνια αμέσως μετά τη Μεταπολίτευση.

Έπειτα θα προχωρήσουμε σε μία εννοιολογική παρουσίαση των ειδών του δημοτικού αλλά και του νεοδημοτικού τραγουδιού και τον τρόπο διάδοσής τους, για να περάσουμε στη συνέχεια στην παρουσίαση του «Ελάτου» και των διαφόρων πτυχών της λειτουργίας του, μέσα από πηγές και προσωπικές μαρτυρίες ανθρώπων οι οποίοι με κάποιο τρόπο συνδέθηκαν με το μαγαζί.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1.1 Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο

Το τέλος του 19ου αιώνα, βρήκε την Ελλάδα σε σύγχυση. Το ελληνικό κράτος μεγάλωνε με τις συνεχείς προσαρτήσεις διαφόρων περιοχών στον ελληνικό κορμό και εγκαινιάστηκε μια νέα περίοδος στην πολιτική και κοινωνική ζωή της χώρας.

Το 1864 ψηφίστηκε νέο σύνταγμα, από τα πιο δημοκρατικά της εποχής εκείνης σε ολόκληρο το κόσμο. Η εφαρμογή του κοινοβουλευτισμού στην πιο καθαρή μορφή του, η θέσπιση της αρχής της δεδηλωμένης και ο νέος εκλογικός νόμος για την καθολική ψηφοφορία των ενήλικων αρρένων πολιτών χωρίς σχεδόν καμία εξαίρεση, τοποθέτησαν την Ελλάδα, ως προς το πολίτευμα, μεταξύ των πιο προηγμένων κρατών.

Όσον αφορά την οικονομία, με νόμο διανεμήθηκαν εθνικά κτήματα υπό ευνοϊκούς όρους σε ακτήμονες ή μικροκτηματίες με αποτέλεσμα να αυξηθεί ραγδαία η αγροτική παραγωγή με ευεργετικές επιδράσεις και σε άλλους κλάδους της οικονομίας, ιδιαίτερα στο εξαγωγικό εμπόριο, και κατά συνέπεια στα κρατικά έσοδα.

Παράλληλα, κατασκευάστηκαν αξιόλογα τεχνικά έργα και δημόσια κτίρια. Βελτιώθηκαν οι συγκοινωνίες και οι επικοινωνίες, λειτούργησε για πρώτη φορά σιδηροδρομική γραμμή και αναδιοργανώθηκαν οι ένοπλες δυνάμεις. Το ποσοστό των εργαζομένων στη μεταποίηση και στις υπηρεσίες αυξήθηκε με αποτέλεσμα την αύξηση του πληθυσμού στα αστικά κέντρα και κυρίως στην Αθήνα.⁷

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα η Ελλάδα έχει πλέον μπει σε μια τροχιά συνεχούς αναδιοργάνωσης. Από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα έχουν αρχίσει οι μαζικές μετακινήσεις του αγροτικού πληθυσμού σε μεγάλες πόλεις της Ελλάδας αλλά και του εξωτερικού, προς αναζήτηση μιας καλύτερης «τύχης», εξαιτίας, κυρίως, της οικονομικής κρίσης που διέπει τη χώρα την περίοδο αυτή, αλλά και λόγω της βαθύτερης επιθυμίας αρκετών ανθρώπων, που έως τότε ζούσαν απομονωμένοι σε

⁷Clogg, Richard, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας (1770-2000)*, μτφ. Παπαδάκη Λυδία, Μαυρομμάτη Μαρία, Αθήνα, Κάτοπτρο, 2003, σ. 67-73.

διάφορες αγροτικές περιοχές της επαρχίας, να βελτιώσουν τις συνθήκες ζωής τους με τη μετοίκηση τους στην πρωτεύουσα. Επιπλέον, τα πολιτικά γεγονότα της περιόδου προκαλούν νέες κοινωνικές ανακατατάξεις – όχι μόνο δημιουργούνται νέα αστικά κέντρα με την ενσωμάτωση στον εθνικό κορμό νέων περιοχών, αλλά υποχωρούν κοινωνικά και οικονομικά όλες οι κοινωνικές ομάδες που δέσποζαν τα προηγούμενα χρόνια στη βιομηχανία και το εμπόριο.⁸ Σημαντικό είναι να αναφέρουμε ότι με την έλευση των προσφύγων από τη Σμύρνη, συστηματοποιείται η κοινωνική πολιτική, η οποία είχε ήδη ξεκινήσει με την υλοποίηση της αγροτικής μεταρρύθμισης και την εκτέλεση έργων υποδομής, ιδιαίτερα στη Μακεδονία και τη Θράκη. Η εγκατάσταση των περισσότερων προσφύγων στις πόλεις ενίσχυσε την ανάπτυξη της βιομηχανίας και του εμπορίου και επέφερε αλλαγές στην εργασία.⁹

Όπως προαναφέραμε, οι μετακινήσεις αγροτικού πληθυσμού συνετέλεσαν στη δημιουργία νέων αστικών κέντρων, το μεγαλύτερο από τα οποία ήταν η Αθήνα.¹⁰ Με αλλαγές στο μέγεθος και την ποιότητα ζωής των κατοίκων της, η νέα πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους αρχίζει να επιθυμεί να αποκτήσει ευρωπαϊκό προσανατολισμό, να κινηθεί δηλαδή στο ίδιο πλαίσιο με τα υπόλοιπα αστικά κέντρα της Ευρώπης, τα οποία προσφέρουν στους κατοίκους τους μία διαφορετική ποιότητα ζωής, αφού διαθέτουν μία πληθώρα επιλογών για την αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου, την ψυχαγωγία και τη διασκέδαση. Τα νέα ευρωπαϊκά πρότυπα που εμφανίζονται αμέσως μετά την εθνική αποκατάσταση, επηρεάζουν τους τομείς της δημόσιας διοίκησης. Έτσι, έχουμε την κατασκευή δημόσιων ουρητηρίων στην Ομόνοια (1901), τον ηλεκτροφωτισμό ολόκληρης της πόλης (1902) και την κατασκευή του κεντρικού ξενοδοχείου «Ίλιον-Παλλάς»¹¹, στη συμβολή των οδών Σταδίου και Κολοκοτρώνη. Επίσης, σημαντικό είναι

⁸Βλ. Κορδάτος Γιάννης, *Μεγάλη ιστορία της Ελλάδος*, νεότερη Ε', 20ος Αιώνας, Αθήνα, 1958.

⁹Με τη λήξη των Βαλκανικών πολέμων, θα αυξηθεί η έκταση της «Νέας» Ελλάδας σε ποσοστό περίπου κατά 70%, ενώ ο πληθυσμός θα ανέλθει από 2.800.000 σε 4.800.000 κατοίκους. Ενώ με την μικρασιατική καταστροφή και την επακόλουθη ανταλλαγή πληθυσμών, θα μετακινηθούν περίπου 1.100.000 πρόσφυγες στην Ελλάδα και αντίστοιχα 380.000 μουσουλμάνοι στη γειτονική Τουρκία. Επιπλέον, ήρθαν σχεδόν 100.000 Έλληνες πρόσφυγες από τη Ρωσία και από τη Βουλγαρία (δυσανάλογο ποσοστό γυναικών και ορφανών, τα οποία έφταναν περίπου τις 25.000 σε έναν πληθυσμό σχεδόν 6.000.000) βλ. ό.π. σ. 107-127.

¹⁰Η Αθήνα έως το 1834, πριν γίνει πρωτεύουσα, ήταν μια μικρή κωμόπολη χωρίς δρόμους, γύρω από τους πρόποδες της ακρόπολης. Μετά το 1865, αρχίζει ο έντονος αστικός μετασχηματισμός με επίκεντρο τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Αξίζει να σημειωθεί ότι, εκτός από τη Αθήνα, μεγάλο αστικό και διοικητικό κέντρο ήταν και το Ναύπλιο (πρώτη πρωτεύουσα της Ελλάδος). Σιγά-σιγά αναπτύσσονται αγροτεμπορικά κέντρα (Αίγιο, Πύργος, Καλαμάτα, Κόρινθος και Πάτρα), ενώ στοιχεία βιοτεχνικής και βιομηχανικής παραγωγής συναντάμε στην Ερμούπολη, την Πάτρα και ιδιαίτερα στον Πειραιά. Βλ. Καλαφάτης Θανάσης, «Η διαμόρφωση του αστικού χώρου» άρθρο στο διαδίκτυο.

¹¹Η κατασκευή του «Ίλιον – Παλλάς» είναι ένα «σημαδιακό» γεγονός διότι ήταν το πρώτο που

να αναφέρουμε ότι την περίοδο εκείνη συχνές είναι και οι μετονομασίες των καθιερωμένων «κακόηχων» τοπωνυμίων που άκουγαν στο όνομα «Δουργούτι», «Πυθαράδικα», «Βατραχονήσι», «Χεζολίθαρα» κ.λπ. με άλλες, πιο «ευρωπαϊκής» στιβαρότητας όπως «Κυνοσάργους», «Πεδίον Άρεως», «Σταδίου- Ιλισού», «Ακαδημία Πλάτωνος».¹²

Τα χρόνια που η Ευρώπη σπαραζόταν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, στην Ελλάδα ξέσπασε μια εσωτερική ρήξη με ταξικές και ιδεολογικές καταβολές, γνωστή ως Εθνικός Διαχωρισμός, με αποτέλεσμα τη διάσπαση της χώρας. Αιτία ήταν η διαφωνία μεταξύ των ηγετών Βενιζέλου- Κωνσταντίνου ως προς την στάση που όφειλε η χώρα να τηρήσει στον ευρωπαϊκό πόλεμο. Ο Διαχωρισμός συνοδεύτηκε από διαφοροποιήσεις στη διακυβέρνηση του κράτους (κοινοβουλευτική δημοκρατία-απολυταρχικό και αυταρχικό σύστημα), διαφωνίες στο σύστημα της Παιδείας για το κατεξοχήν φλέγον γλωσσικό ζήτημα (εκπαιδευτικό δημοτικισμό- καθαρεύουσα και ξεπερασμένες διδακτικές μεθόδους) κ.ά.¹³

Μετά τον πόλεμο, με τη νίκη των συμμάχων, η Ελλάδα συνέχισε να έχει την εύνοιά τους. Όμως με τις συνεχείς αναδιοργανώσεις στην ηγεσία του κράτους και με τις διαφορετικές στάσεις της εξωτερικής πολιτικής του, οι σύμμαχοι άλλαξαν θέση απέναντι στους Έλληνες. Ως συνέπεια αυτού, όταν ο ελληνικός στρατός, υπό την ηγεσία του Κων/νου, επιτέθηκε κατά των Τούρκων, δεν είχε την βοήθεια των συμμάχων.

Στην αντίπερα όχθη, η Τουρκία με αρχηγό τον Κεμάλ Ατατούρκ, με νέες συμμαχίες και καλές σχέσεις με τις μεγάλες δυνάμεις κέρδισε τον πόλεμο. Ακολούθησαν οι εκτοπισμοί και βιαιοπραγίες σε βάρος του χριστιανικού πληθυσμού, οι συλλήψεις και οι μεταφορές τους στα διαβόητα τάγματα εργασίας στα οποία το μεγαλύτερο μέρος των χριστιανών εξοντώθηκε. Η ολοκληρωτική ήττα του ελληνικού στρατού ήρθε με τη γενοκτονία των Ελλήνων του Πόντου και την εισβολή των τουρκικών στρατευμάτων στη Σμύρνη.

Οι ορθόδοξοι της Μικράς Ασίας που κατέφυγαν στην Ελλάδα ως πρόσφυγες

κατασκευάστηκε με μπετόν αρμέ και θα σηματοδοτούσε την αρχή μιας καινούριας «τσημεντένιας» εποχής. Αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός ότι οι Αθηναίοι που έβλεπαν να ορθώνεται ένα τέτοιο κτίριο, είχαν σοβαρές επιφυλάξεις αν θα μπορούσε να σταθεί όρθιο, με αποτέλεσμα για πολύ καιρό να αποφεύγουν να περνάνε από μπροστά, προτιμώντας το απέναντι πεζοδρόμιο. Παπαδάκης Γιώργος, «Ένας Έλατος 78 ετών», Δίφωνο, τεύχ. 16, Ιανουάριος 1997, σ. 71.

¹² Βλ. ό.π. σ. 71.

¹³ Μουρέλης Γιάννης, «Ελλάδα τον 20ο αιώνα 1910-1920», Καθημερινή 7ημέρες, σ. 11.

ξεπερνούσαν τους 1.300.000. Το ελληνικό κράτος με 5εκ. κατοίκους, εξαντλημένο μετά από 10 χρόνια συνεχών πολέμων έπρεπε να στεγάσει, να περιθάλψει και να αποκαταστήσει τους πρόσφυγες που έφταναν σε οικτρή φυσική και ψυχολογική κατάσταση, δημιουργώντας σοβαρά εσωτερικά προβλήματα που απειλούσαν την δημόσια υγεία, την κοινωνική και πολιτική ισορροπία, απαιτώντας άμεση επίλυση.¹⁴ Παρόλα αυτά η Ελλάδα πήρε τα λεγόμενα «προσφυγικά δάνεια» και άρχισε την αποκατάσταση των προσφύγων με την παροχή παραγωγικής απασχόλησης. Επιτάχυνε την υλοποίηση αγροτικής μεταρρύθμισης και την εκτέλεση έργων υποδομής, ιδιαίτερα στη Μακεδονία και στη Θράκη. Η εγκατάσταση των περισσότερων προσφύγων στις πόλεις, ενίσχυσε την ανάπτυξη της βιομηχανίας και του εμπορίου και επέφερε αλλαγές στην εργασία. Οι πρόσφυγες ανέδειξαν σημαντικές προσωπικότητες σε όλους τους τομείς της πνευματικής ζωής και συνέβαλαν στη διαμόρφωση της ελληνικής ταυτότητας.¹⁵

Όμως, κατά τη μεσοπολεμική περίοδο η πολιτική ζωή της Ελλάδας συνέχιζε να είναι ασταθής –συχνές εκλογές, αλλαγές κυβερνήσεων, κινήματα και αντικινήματα στο στρατό- και αυτό αποτελούσε μεγάλο εμπόδιο για την αποτελεσματική αντιμετώπιση των κοινωνικών προβλημάτων (με εξαίρεση το προσφυγικό). Μετά το 1930, το «ιδιώνυμο» που περιόριζε τις συνδικαλιστικές ελευθερίες και τα ατομικά δικαιώματα των εργαζομένων σε συνδυασμό με τα οξύτατα κοινωνικά προβλήματα αύξησαν τις διαμαρτυρίες και τους απεργιακούς αγώνες. Με τους αγώνες αυτούς ρυθμίστηκαν τα ζητήματα που αφορούσαν τα ταμεία ανεργίας, τις ασφαλίσσεις υγείας και γήρατος, το οκτώωρο, τις πρώτες συλλογικές συμβάσεις εργασίας και το κατώτερο όριο αμοιβής.¹⁶ Στις 28 Οκτωβρίου του 1940 ο ιταλικός στρατός εισέβαλε από την Αλβανία στην Ελλάδα ζητώντας την πλήρη υποταγή της. Ο Μεταξάς είπε το μεγάλο «όχι». Παρά την κακή οργάνωση του στρατού, οι Έλληνες νίκησαν τους Ιταλούς λόγω της έντονης ομοψυχίας τους.

Το 1941, οι Γερμανοί εισέβαλαν στην Ελλάδα την οποία βρήκαν τελείως απροετοίμαστη. Χωρίς συμμάχους και με εσωτερικά προβλήματα, η ελληνική άμυνα κατέρρευσε αμέσως. Η γερμανική Κατοχή με τις ανεξέλεγκτες επιτάξεις και τις λεηλασίες των αρχών είχε καταστροφικές συνέπειες για την Ελλάδα.

¹⁴ Βλ. Νικολαΐδου Σήλια, *Η κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 1983, σ. 102.

¹⁵ Πετρόπουλος Άρης, *Σύνταξη Ελληνικής Ύλης*, Πεπελάση Ιωάννα (επιμ.), «100 χρόνια Ελλάδα 1900-1949», τόμος Α', Η. Μανιατέα, Αθήνα, 1999, σ. 172.

¹⁶ Μαυρέας Κωνσταντίνος, «Κοινωνική πολιτική και ιδεολογία την Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Επιδράσεις και εξελίξεις με αφορμή το ζήτημα των κοινωνικών ασφαλίσεων» άρθρο στο διαδίκτυο.

Ο υπερπληθωρισμός κατέστρεψε τις οικονομίες των μεσαίων στρωμάτων. Καταστράφηκαν κατοικίες και λιμενικές εγκαταστάσεις, το σιδηροδρομικό, τηλεφωνικό και τηλεγραφικό δίκτυο και οι περισσότερες γέφυρες και σήραγγες ανατινάχθηκαν ενώ οι σοδειές και η κτηνοτροφία μειώθηκαν και το 20% των δασών κάηκε. Ο πληθυσμός, όμως, δεν αντιμετώπιζε μόνο οικονομικά δεινά. Από τη στέρηση και τις επιδημίες χάθηκαν 500.000 Έλληνες. Εκτός αυτού, οι κατακτητές τιμωρούσαν με απάνθρωπο τρόπο κάθε μορφή αντίστασης με την επιβολή θανατικής ποινής και συχνά προχωρούσαν σε μαζικά αντίποινα για κάθε πράξη δολιοφθοράς.

Τον Σεπτέμβρη του 1941 έχουμε την πρώτη μαζική αντιστασιακή οργάνωση, το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο με πρωτοβουλία του Κομμουνιστικού κόμματος και βασικούς άξονες τη με κάθε μέσο αντίσταση στους κατακτητές και την εγκαθίδρυση της αβασίλευτης δημοκρατίας μετά την απελευθέρωση. Η Αντίσταση κατάφερε να αντιμετωπίσει νικηφόρα την στρατιωτική υπερδύναμη των Γερμανών κατακτητών, να περιθωριοποιήσει τα παλαιά κόμματα και να δείξει στο λαό τη δύναμη της ατομικής υπευθυνότητας και της συλλογικής προσπάθειας.

Την Κατοχή διαδέχτηκε ο Εμφύλιος Πόλεμος (1946-1949) που έληξε με την ολοσχερή ήττα της Αριστεράς και την αναστολή του εκδημοκρατισμού της Ελλάδας για 30 χρόνια. Παρ' όλο που το 1948 ο Δημοκρατικός Στρατός έλεγχε τη μισή έκταση της χώρας και πάνω από το 1/3 του πληθυσμού, δεν κατάφερε να σταθεροποιηθεί έναντι του φιλοαμερικανού στρατηγού Παπάγου ο οποίος κατεδίωξε όποιον χαρακτηριζόταν αριστερός ή απλώς αντιμοναρχικός.¹⁷

Με τη λήξη του Εμφύλιου Πολέμου κυρίαρχοι πολιτικοί πόλοι στην Ελλάδα ήταν η αμερικανική πρεσβεία και ο μυστικός σύνδεσμος των αξιωματικών. Την εξουσία ανέλαβε ο Κωνσταντίνος Καραμανλής. Την περίοδο αυτή σημειώθηκε μεγάλη οικονομική άνθιση. Εξελίσσεται συστηματικά η εκβιομηχάνιση της χώρας και η δημιουργία υποδομών. Συνάμα προωθείται η πολιτική φιλελευθεροποίηση με την αποφυλάκιση μεγάλου μέρους αριστερών.

Στο πολιτικό προσκήνιο εμφανίζεται και ο Γεώργιος Παπανδρέου, επικεφαλής της Ένωσης Κέντρου, ο οποίος κερδίζει στις εκλογές. Όσο συντηρητική κι αν ήταν η πολιτική του Παπανδρέου, ο Βασιλιάς Κωνσταντίνος, ο στρατός και το παρακράτος, φοβούμενοι για την απώλεια της μονοπωλιακής εξουσίας, συσπειρώθηκαν εναντίον του

¹⁷Βλ. Πετρόπουλος Άρης, Σύνταξη Ελληνικής Ύλης, Πεπελάση Ιωάννα (επιμ.), «100 χρόνια Ελλάδα 1900-1949», τόμος Α', Η. Μανιατέα, Αθήνα, 1999, σ. 257-289.

και τον ανάγκασαν να παραιτηθεί.¹⁸

Έτσι, μέσα σε ένα αρκετά ταραγμένο πλαίσιο φτάνουμε στις παραμονές των εκλογών του 1967, όταν δύο ανταγωνιστικές ομάδες στρατιωτικών ετοιμάζαν πραξικόπημα. Η Χούντα των Συνταγματαρχών υπό τον Γεώργιο Παπαδόπουλο κατέλαβε την εξουσία, την οποία ευνοούσε και ο Βασιλιάς αρχικά, και αμέσως φυλάκισαν τους πολιτικούς που έδειχναν αντίσταση. Ο Παπαδόπουλος προσπάθησε να απαλύνει τις διεθνείς και εσωτερικές αντιδράσεις με έναν ολόκληρο κρατικό μηχανισμό που συνεργαζόταν με το δικτατορικό καθεστώς. Αιχμή στο δικτατορικό καθεστώς ήταν η κατάληψη του Πολυτεχνείου από φοιτητές που καλούσαν τον κόσμο να ανατρέψει την δικτατορία. Η κατάληψη αυτή τελείωσε με την αιματοχυσία πολλών φοιτητών.

Την εξουσία ανέλαβε ο ταξίαρχος Ιωαννίδης με νέο πραξικόπημα αλλά στις 23 Ιουλίου οι στρατιωτικοί κάλεσαν τον Κωνσταντίνο Καραμανλή να σχηματίσει κυβέρνηση γιατί διαπίστωσαν πως ήταν πλέον αδύνατο να διατηρήσουν την εξουσία. Η νέα κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας απομάκρυνε το στρατό από την πολιτική και αποκατέστησε τις πολιτικές ελευθερίες και τα ανθρώπινα δικαιώματα. Νομιμοποίησε το κομμουνιστικό κόμμα, απάλλαξε, μετά από δημοψήφισμα, τη μοναρχία και καθιέρωσε ως πολίτευμα της Ελλάδας την Προεδρευόμενη Κοινοβουλευτική Δημοκρατία. Τέλος, δρομολόγησε την ένταξη της Ελλάδας στην ΕΟΚ και θεσμοθέτησε την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση.¹⁹

Από το 1985 και έπειτα περνάμε σε μία περίοδο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως το «τέλος της Μεταπολίτευσης» ενώ ραγδαία έχει αλλάξει και η διαμόρφωση της κοινής γνώμης. Στα μέσα της δεκαετίας του 1990 αλλάζουν και τα ιδεολογικά μέτωπα στη δημόσια σφαίρα, καθώς ήρθε σε πρώτο πλάνο η ανάγκη ένταξης της χώρας στην ΟΝΕ και το ευρώ. Παράλληλα, εξαντλήθηκε η ανοδική και ομόρροπη κοινωνική δυναμική των μεσοστρωμάτων τα οποία σχηματίστηκαν στη διάρκεια του αναπτυξιακού κύκλου που άρχισε τη δεκαετία του 1960. Ένα τμήμα αυτών των μεσοστρωμάτων αναπαράγει όλο και δυσκολότερα το κοινωνικό του στάτους, ενώ ένα άλλο συνεχίζει δυναμικότερα, καθώς συνδέεται με τη διεθνή αγορά και τη χρηματιστηριακή οικονομία.²⁰ Οι πολιτικές επιπτώσεις της νέας κατάστασης είναι σημαντικές και σχετίζονται με την ικανότητα μεταρρυθμίσεων που δείχνει (ή δεν

¹⁸Βλ. «Η Ελλάδα τον 20ο αιώνα, 1950-1960» Επτά Ημέρες Καθημερινή.

¹⁹Βλ. Πετρόπουλος Άρης, Σύνταξη Ελληνικής Ύλης, Πεπελάση Ιωάννα (επιμ.), «100 χρόνια Ελλάδα 1950-1999», τόμος Β', Η. Μανιατέα, Αθήνα, 1999. σ. 67-149.

²⁰Βλ. Βούλγαρης Γιάννης, Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης 1974-1990, Θεμέλιο, Αθήνα, 2001.

δείχνει) η Ελλάδα. Μέσα στο πλαίσιο αυτό μπορεί κανείς να διακρίνει ξεκάθαρα πως ο τρόπος διασκέδασης της κάθε κοινωνικής ομάδας στο πέρασμα όλων αυτών των χρόνων αλλάζει και διαμορφώνεται σύμφωνα με τις απαιτήσεις της κάθε εποχής, αλλά και κάτι εξίσου σημαντικό: το γεγονός ότι είναι τα κατώτερα λαϊκά και μεσαία στρώματα τα οποία προσπαθούν να διατηρήσουν την παράδοση και τους τρόπους ψυχαγωγίας που τους είναι γνώριμοι πριν από τον 20ό αιώνα, πριν την έντονη αστικοποίηση και τη μετανάστευση. Ο τρόπος διασκέδασης φυσικά αλλάζει λοιπόν, δεν αλλάζει όμως το πυρηνικό στοιχείο το λαϊκού συναισθήματος, το οποίο επιβάλλει τη συνεύρεση σε χώρους που θυμίζουν «πατρίδα», μέσα στους οποίους σμίγουν η νοσταλγία και η επιθυμία για μία καλύτερη ζωή. Φυσικά, το γεγονός αυτό επηρεάζει και την ανάπτυξη των διαφόρων ειδών μουσικής, όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω.

1.2. Είδη μουσικής

Τα δυτικά πρότυπα είναι φυσικό να επηρεάσουν και την κοινωνική ζωή. Το τέλος του 19ου αιώνα και οι πρώτες δεκαετίες του 20ού σηματοδοτούν μια μεγάλη στροφή στον τρόπο διασκέδασης των Ελλήνων στα αστικά κέντρα. Συγκεκριμένα, στον κλάδο της μουσικής, παρατηρούμε τη σύσταση μιας «δίγλωσσης» μουσικής γλώσσας. Από τη μία πλευρά υπάρχει η δυτική μουσική που έρχεται από την Ευρώπη και από την άλλη η παραδοσιακή μουσική, η οποία φτάνει στα αστικά κέντρα μέσα από τις μετοικήσεις των ανθρώπων της υπαίθρου.

Στο μεταίχμιο της αλλαγής του αιώνα η μουσική έχει πλέον περάσει σε «ανώτερο» στάδιο οργάνωσης και εμπορευματοποίησης. Η έμπνευση, ο αυτοσχεδιασμός και μερικά μεταφερόμενα όργανα δεν επαρκούν – η νέα εποχή απαιτεί πιάνο, συνθέτη, ηθοποιούς, σκηνικά, καλλίφωνους αρτίστες, κουστούμια, φώτα, ταξιθέτρια κοκ. Στο προσκήνιο θα έρθει το μεγαλύτερο και ίσως το σπουδαιότερο είδος, το λεγόμενο «μουσικό φροντιστήριο» των αστικών πληθυσμών, η επιθεώρηση.²¹ Το νέο

²¹Συνονήλευμα θεατρικών και παραθεατρικών στοιχείων, αφού δέχτηκε επιδράσεις από όλα τα είδη θεάματος που φιλοξένησε η Αθήνα, όπως: Καφέ-σαντάν, η ταραντέλα, το βαριετέ, ο κινηματογράφος (βλ. Θ. Χατζηπανταζή η «Αθηναϊκή επιθεώρηση»). Το ελληνικό τραγούδι την εποχή αυτή κινείται μέσα στις σκηνές των θεάτρων «Η πρώτη επαφή του ελληνικού κοινού με τα επιτεύγματα της ευρωπαϊκής μουσικής τέχνης και συγκεκριμένα με το ιταλικό μελόδραμα, έγινε όταν κάποιος δαιμόνιος επιχειρηματίας του θεάματος, που καλούσε Ιταλούς ακροβάτες και άλλους πεχλιβάνηδες, σκέφτηκε να

αυτό είδος αρχίζει να ακμάζει το 1894 αναζωπυρώνοντας την αγάπη του κοινού για την ξένη μουσική με πιστές αντιγραφές ή διασκευές ευρωπαϊκών «σουξέ». ²² Όποιες προσπάθειες γίνονταν για να ενσωματωθούν ελληνικά στοιχεία στα έργα αυτά δεν ευδοκίμησαν καθώς τα στοιχεία αυτά θεωρούνταν από τους συνθέτες υποδεέστερα. Το κοινό θεωρούσε την ευρωπαϊκή μουσική, μαζί με τα άλλα ευρωπαϊκά «προϊόντα», ποιοτικά ανώτερα. Ο Παπαδάκης αναφέρει στο κείμενο του πως οι υπεύθυνοι μουσικοδιδάσκαλοι και συνθέτες δέχτηκαν την ανωτερότητα της ευρωπαϊκής μουσικής και στη χειρότερη μορφή της, αποκλείοντας κάθε εξωπενταγραμμική ενέργεια. ²³ Ο συγγραφέας ασκεί αυστηρή κριτική στη τάση στους Έλληνες συνθέτες της εποχής οι οποίοι αποδέχτηκαν την ευρωπαϊκή μουσική ως κάτι ποιοτικά ανώτερο. Ο ίδιος περιγράφει πως στην Ελληνική μουσική σκηνή επικράτησε υποτιμητικά ο όρος αμανέδες, ως κάτι αισθητικά κατώτερο. Αξιοσημείωτο είναι ότι οι περισσότεροι εκπρόσωποι της δυτικής μουσικής διατηρούσαν την αίγλη του σοβαρού και μεγάλου καλλιτέχνη, ανάμεσα τόσο στην αστική τάξη όσο και στους μουσικούς εκπροσώπους του λαού. Πλέον οι λαϊκοί μουσικοί περνάνε στο περιθώριο με το σύμπλεγμα του «υποδεέστερου» και του «χωριάτη», ακόμα και αν πολλές φορές ήταν πιο αξιόλογοι μουσικοί στον τομέα της τεχνικής και της ερμηνείας από τους «εξευρωπαϊσμένους» συναδέλφους τους. ²⁴ Το σκηνικό αλλάζει για την αθηναϊκή επιθεώρηση στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του 20ού αιώνα. Η στροφή αυτή δεν ήταν τυχαία. Το περιεχόμενό της έχει μεταβληθεί ριζικά, αποκτώντας μια μορφή «αποκριάτικης» ψυχαγωγίας, με

τους βάλει να εκτελέσουν μερικές σκηνές από Ιταλικές όπερες». Αποτέλεσμα αυτών η κατασκευή θεάτρων που ήταν απαραίτητη προϋπόθεση για να λέγεται η Αθήνα σύγχρονη πόλη. Βλ. Παπαδάκης Γιώργος, «Τα πρώτα μουσικά γεγονότα», άρθρο στο διαδίκτυο.

²²Ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης, απ' τους πλέον δημιουργικότερους συνεργάτες της Αθηναϊκής επιθεώρησης, ομολογεί σε μια συνέντευξη του στην εφημερίδα «Αθήναι» στις 24 Ιουλίου 1911 πως γράφει τη μουσική των επιθεωρήσεων του. «Πηγαίνω εις τα καφέ-σαντάν και κρατώ εστενογραφημένα πρακτικά.[...] Συνήθως είναι ναπολιτάνικα τραγούδια διότι το αντί των Αθηναίων, είναι εις την αυτήν μοίραν με των Ναπολιτάνων[...] παίρνω δεξιά και αριστερά από οπερέτες. Την «πριγκίπισσα των δολλαρίων» την ετρύγησα εφέτος. Άλλα σβύνω, και άλλα αφήνω. Από 2-3 τραγούδια, παίρνω μερικές πατούτες, εις αυτάς κολλώ ξένην εισαγωγήν και κάμνω νέον τραγούδι. Άλλα συμπληρώνω με δική μου ρεφραίν...». Οι λόγιοι της εποχής με επί κεφαλής τον Μανώλη Καλομοίρη εκφράζουν την ανησυχία τους στην κοινή γνώμη: «Αι διάφοροι επιθεωρήσεις με την συρραφήν των ξένων τραγουδιών και καντσονετών και το τρύγημα των οπερέτων, διαφθείρουν το εθνικόν μουσικόν αίσθημα του λαού μας και καταλήγομεν ώστε εις όλας τας Αθήνας να ακούομεν δεκαπέντε «Ευθύμους χήρας» και Δολλαριούχους» ή μη «Πριγκήπισσας» και μόλις μετά βίας κάπου κάπου και ένα δημοτικό τραγούδι. [...] Φοβούμαι πως εις τας πόλεις τουλάχιστον το δημοτικόν τραγούδι και το αίσθημα του ελληνικού μουσικού χρώματος θα εξαλειφθεί σχεδόν τελείως, αντικαθιστάμενον από τας διαφόρους βιενναϊας και ιταλικάς αψιδίας». Βλ. Παπαδάκης Γιώργος, *Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα, 1983, σελ.23-24.

²³ Βλ. Παπαδάκης Γιώργος, *Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες*, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1983, σελ.20.

²⁴ Βλ. ό.π. σ. 22.

φιγούρες όπως πιερότους, αρλεκίνους και μπαλαρίνες. Από τη σκηνή απουσιάζουν οι πολιτικές προσωπικότητες που δέσποζαν όλα τα προηγούμενα χρόνια, αλλά και γνωστοί «τύποι» της αθηναϊκής ζωής. Πλέον, οι πρωταγωνιστές δεν έχουν καμία σχέση με την πολιτική και κοινωνική επικαιρότητα.²⁵

Τη θέση της επιθεώρησης παίρνει η οπερέτα.²⁶ Η πρωτοτυπία της μουσικής που προσφέρει σε συνδυασμό με νέους κανόνες κοινωνικής συμπεριφοράς, ικανοποιεί και τα αστικά αλλά και τα λαϊκά στρώματα. Δημιουργείται η ψευδαίσθηση μιας καινούριας «υψηλής» τέχνης, μιας νέας τάσης την οποία όλοι πρέπει να ακολουθούν. Το ελληνικό τραγούδι με την οπερέτα βρίσκεται σε καλύτερη μοίρα από την εποχή της επιθεώρησης: η οπερέτα είναι ένα έργο με υπόθεση, η πλοκή της είναι αυτάρκης και η μουσική γράφεται εξολοκλήρου για το συγκεκριμένο έργο. Έτσι, παύει να είναι χώρος «αναμετάδοσης» γνωστών ευρωπαϊκών μελωδιών. Παρ' όλα αυτά, λόγω της προσκόλλησής της στα δυτικά πρότυπα, η οπερέτα θα σταθεί και αυτή εμπόδιο στην προσπάθεια εξεύρεσης ταυτότητας του ελληνικού τραγουδιού.

Στον αντίποδα των παραπάνω μορφών διασκέδασης του αστικού πληθυσμού, βρίσκεται ένα νέο είδος μουσικής, αυτό του Ρεμπέτικου. Μια καινούρια κοινωνική ομάδα, η οποία αδυνατεί ή/και αρνείται να ενσωματωθεί στις επιταγές του νέου αστικού ευρωπαϊκού κράτους και δημιουργεί ένα νέο είδος λαϊκού τραγουδιού, του οποίου ο προβληματισμός πηγάζει από την ίδια την περιθωριοποίησή της. Το είδος αυτό περνάει σε μία πιο «εξευγενισμένη» φάση με τον Τσιτσάνη, δηλαδή τη δεκαετία του 1940, καθώς ο συγκεκριμένος δημιουργός εξευρωπαϊάζει τις κλίμακες και εισάγει ένα νέο, πιο ευρωπαϊκό είδος παιξίματος, ενώ παράλληλα εμπλουτίζει και την ορχήστρα και επιφέρει αλλαγές και στο στίχο και τη δομή του (απομακρύνεται δηλαδή από τις παραδοσιακές φόρμες του δίστιχου και της ομοιοκαταληξίας). Έτσι μιλάμε πλέον για «τέχνη» του ρεμπέτικου, ενώ η ταλαιπωρημένη εργατική τάξη καταφεύγει στο είδος αυτό που πλέον, απευθυνόμενο άμεσα στη νέα κοινωνική πραγματικότητα, μιλά με τις δημιουργίες του για το αστικό όνειρο, την ελπίδα μιας καλύτερης ζωής.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 εμφανίζονται νέοι τραγουδιστές όπως ο Στέλιος Καζαντζίδης, ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, η Σωτηρία Μπέλλου, ενώ

²⁵Βλ. Μυλωνάς Κώστας, *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού*, τόμος 1 (1824-1960), Κέδρος, Αθήνα, 1985, σ. 59.

²⁶Ελαφριά όπερα (συντομότερη) συνδυάζοντας και ελαφρύ και σοβαρό ύφος. Οι διάλογοι, τα τραγούδια και ο χορός κυριαρχούν και συναντάμε της πρώτες μεγάλες ορχήστρες.

διαμορφώνεται ένα τοπίο με αρκετά λαϊκά είδη, τα οποία θέλουν καινούριους χώρους για να εκφραστούν. Η μουσική της χώρας δεν ακούγεται πλέον αυτοσχέδια, σε μικρά ταβερνάκια ή υπόγεια κουτούκια και «τεκέδες». Έχουμε πλέον την εμφάνιση της «λαϊκής ταβέρνας», του «κοσμικού κέντρου» και των «μπουζουκιών». Σύμφωνα με τον Ιωαννίδη: «Σε αυτό τον χώρο πραγματοποιείται η πρώτη “εθνική συμφιλίωση” των Νεοελλήνων διαμέσου της μουσικής με την οποία διασκεδάζουν όλοι μαζί τα βράδια, καθώς και μία ιδιότυπη “κατάργηση των τάξεων”, που οδηγεί όμως στη “μουσική προλεταριοποίηση” του μεγαλύτερου μέρους του λαού, ανεξαρτήτως κοινωνικής διαστρωμάτωσης»²⁷. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο έχουμε και την εμφάνιση του είδους «έντεχνο λαϊκό» με κυριότερους ίσως εκπροσώπους για πολλά έτη τους Θεοδωράκη και Χατζιδάκι, και συνεχιστές μέχρι και σήμερα.

Η δεκαετία του 1960 χαρακτηρίζεται όμως και από αξιοσημείωτη εξέλιξη στον τομέα της μουσικής τεχνολογίας, όπως θα δούμε παρακάτω, στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο. Τα φαινόμενα αστικοποίησης και μετανάστευσης στο εξωτερικό συντελούν στην παραγωγή περισσότερων λαϊκών τραγουδιών, εις βάρος άλλων ειδών (δημοτικά, ελαφρά).²⁸ Η ανάπτυξη της τεχνολογίας φέρνει στο προσκήνιο νέες προκλήσεις. Οι μουσικοί υποκύπτουν στις απαιτήσεις των παραγωγών (και γενικότερα της νέας μουσικής βιομηχανίας) για πιο «υψηλού» επιπέδου ήχο, με αποτέλεσμα πολλά μουσικά σχήματα να χάνουν την αυθεντικότητά τους, αντικαθιστώντας λαϊκά παραδοσιακά όργανα με σύγχρονα ηλεκτρονικά όπως ντραμς, ηλεκτρικά μπάσα/κιθάρες κ.λπ.

Η τεράστια επιτυχία των λαϊκών τραγουδιστών (οι οποίοι είχαν ανακηρυχθεί από τη μουσική βιομηχανία σε «σταρ» της εποχής) παρασύρει τους δημοτικούς καλλιτέχνες, οι οποίοι προσπαθούν να τους μιμηθούν, εις βάρος της ποιότητας και «γνησιότητας» των νέων τραγουδιών, από τα οποία συχνά απουσιάζει η καλαισθησία.²⁹ Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να πούμε ότι η εποχή αυτή χαρακτηρίζεται από την αλλοίωση και υποτίμηση της παραδοσιακής μουσικής. Η κατάσταση αρχίζει να βελτιώνεται γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1960, με την εκ νέου ανάδειξη του ρεμπέτικου και την εμφάνιση μιας νέας γενιάς μουσικών, οι οποίοι ενδιαφέρθηκαν ιδιαίτερα για τη δημοτική μουσική στην παλαιότερη και αγνότερη μορφή της.

²⁷Βλ. Ιωαννίδης Γ., «Στη μεταπολεμική Ελλάδα», στο ένθετο της εφημερίδας Καθημερινή Επτά Ημέρες με γενικό τίτλο *Μουσική και Πολιτική*, Κυριακή 13 Ιανουαρίου 2002, σ. 30.

²⁸Βλ. Παπαδάκης Γιώργος, «Τα δημοτικά των δίσκων» άρθρο στο διαδίκτυο.

²⁹Εμφάνιση «δημοτικολαϊκών» τραγουδιών με φαιδρό στίχο. ό.π.

Επιπλέον, εμφανίζεται στο προσκήνιο μια νέα γενιά συνθετών με εκπροσώπους όπως οι Μ. Λοΐζος, Σ. Ξαρχάκος, Γ. Μαρκόπουλος κ.α. και ένα καινούριο μουσικό είδος, το «Νέο Κύμα» γνωρίζει αναπάντεχη επιτυχία, ενώ και το λαϊκό τραγούδι διανύει ακόμη τη «χρυσή εποχή» του.³⁰

Το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου ανακόπτει όλες σχεδόν τις δραστηριότητες της δεκαετίας, καθώς η λογοκρισία δεν επιτρέπει σχεδόν κανενός είδους νέα δημιουργική έκφραση. Με τις πολιτικές εξελίξεις της επταετίας αυτής συνάδουν πλέον και οι μουσικές δημιουργίες, οι οποίες έχουν έντονο, αν και πολλές φορές «καλυμμένο» το πολιτικό στοιχείο. Με τη Μεταπολίτευση έρχεται και μία αλλαγή στην πορεία της μουσικής δημιουργίας, αφού πλέον συναντάμε τρεις βασικές τάσεις, σύμφωνα με τον Κώστα Μυλωνά: την «επιστροφή στις ρίζες», το «πολιτικό τραγούδι», καθώς και το τραγούδι της πολιτικής αμφισβήτησης και της κοινωνικής κριτικής, με κύριο εκφραστή της τον Διονύση Σαββόπουλο.³¹ Η έντονη πολιτικοποίηση της εποχής ενισχύει μουσικές προτάσεις με σαφείς πολιτικές συνδηλώσεις, ενώ και η μουσική βιομηχανία αναπτύσσεται χαράζοντας τα δικά της πρότυπα. Σημαντικό επίσης γεγονός της δεκαετίας του 1970 είναι και η εμφάνιση των συναυλιών,³² οι οποίες αλλάζουν τη διαμόρφωση του τρόπου διασκέδασης, με τους μεγάλους, ανοιχτούς χώρους διοργάνωσης, όπου η ψυχαγωγία δεν είναι πλέον μόνο ένα μουσικό γεγονός αλλά και μία εκδήλωση με διαφορετικές προσεγγίσεις. Με το φαινόμενο των συναυλιών και των μουσικών διοργανώσεων έχουμε δύο πολύ σημαντικές εισαγωγές στοιχείων που θα επηρεάσουν καθοριστικά τις επόμενες δεκαετίες. Το πρώτο είναι η εμφάνιση στην Ελλάδα ξένων δημιουργών και καλλιτεχνών, που αλλάζει καθοριστικά το μουσικό πλαίσιο του αιώνα, με την ολοκληρωτική εισαγωγή στην εγχώρια δισκογραφία ξένων δημιουργών. Παράλληλα, σε δεύτερο επίπεδο, η λογική της συναυλίας φέρνει μαζί της και τη λογική της «μεταφοράς» της διασκέδασης σε μεγαλύτερους χώρους, τις «πίστες» και τα μαγαζιά με αποκλειστικά ξένη μουσική. Με τον τρόπο αυτό παρατηρείται μία ακόμη μεγάλη αλλαγή στα επικρατούντα είδη μουσικής, η διασκέδαση αποκόπτεται πλέον από την οικογενειακή της διάσταση, παύουν δηλαδή να επικρατούν οι ταβέρνες με μουσική, η έξοδος δεν είναι πλέον ακριβώς μία δραστηριότητα μέθεξης στα κοινά,

³⁰Βλ. Τσάμπρας Γ., «Το ελληνικό τραγούδι μετά τον Πόλεμο», στο: Γράψας Ν., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σ. 456-65.

³¹Βλ. Μυλωνάς Κώστας, *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού*, τ. Γ', Κέδρος, Αθήνα 1992, σ. 18.

³²Βλ. ό.π. σελ. 21.

αλλά μία πιο πολυδιάστατη κοινωνική εξόρμηση.

Ωστόσο κατά τη διάρκεια όλων των προαναφερθεισών δεκαετιών και μέσα στο πλαίσιο τόσων κοινωνικών αλλαγών, το δημοτικό τραγούδι καταφέρνει πάντα να καταλαμβάνει ένα ζωτικό χώρο ως αυτόνομο δημιουργικό είδος, ενώ αντίστοιχα συνεχίζουν να υπάρχουν και τα μαγαζιά που συνεχίζουν να στηρίζουν το είδος.

1.2 Δημοτικό-Νεοδημοτικό τραγούδι και χορός

Το ζήτημα του προσδιορισμού του δημοτικού τραγουδιού³³ με όλες τις πλευρές και τις εκφάνσεις του, δηλαδή τη μουσική, το στίχο, αλλά και τη σωματική έκφραση που βρίσκει μέσω του χορού, όπως συμβαίνει και σε άλλα είδη της μουσικής, προκύπτει κατά τον 19ο αιώνα με την ανάπτυξη των επιστημών της Εθνογραφίας, της Λαογραφίας και της Ανθρωπολογίας. Ως συνέπεια, αρχίζει η ανάπτυξη της καταγραφής των δημοτικών τραγουδιών και ο διαχωρισμός τους σε είδη.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε πως με τον όρο δημοτικό τραγούδι χαρακτηρίζεται αρχικά ως το είδος της μουσικής και της λογοτεχνίας, που αναπτύσσεται μέσα από την προφορική λογοτεχνική παράδοση³⁴ και εκφράζει το λαό και τα συναισθήματά του. Όπως προαναφέρθηκε, άλλωστε η μουσική παράδοση μιας κοινότητας είναι βασικό στοιχείο της συνολικής της πολιτισμικής ταυτότητας. Σύμφωνα με την άποψη του Μ. Δραγούμη: «η δημοτική μουσική φτιάχεται από ένα συγκεκριμένο ταλαντούχο πρόσωπο, προικισμένο με έμφυτη μουσική ικανότητα αλλά χωρίς θεωρητική μουσική κατάρτιση και φιλοδοξία να γίνει γνωστός ως δημιουργός».³⁵ Έτσι, θα λέγαμε πως οι ρίζες του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού χάνονται στα βάθη των αιώνων, αφού ακόμη και κατά την αρχαιότητα υπήρχαν δημιουργοί που βοήθησαν στη διάδοση της προφορικής παράδοσης και στη δημιουργία της λεγόμενης λαϊκής μουσικής παράδοσης. Με το πέρασμα των αιώνων, τα στοιχεία τα οποία οδηγούν στη

³³Οι όροι δημοτικό τραγούδι, δημοτική μουσική και δημοτικά τραγούδια θεωρούνται ταυτόσημοι στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας. Ωστόσο, στη μουσικολογία οι δύο όροι δεν θεωρούνται πάντα ταυτόσημοι, όπως αναφέρει ο Ανωγειανάκης. Βλ. Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, Αθήνα, 1991, σ. 25.

³⁴Βικιπαιδεία, λήμμα Δημοτικό Τραγούδι.

³⁵Βλ. Δραγούμης Μάρκος, Λέκκας Δημήτρης, *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ': *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή Παράδοση – Νεότεροι χρόνοι*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2003, σελ. 153.

δημιουργία των δημοτικών τραγουδιών είναι τόσο τα ιστορικά γεγονότα όσο και μία βαθύτερη ανάγκη έκφρασης του λαϊκού συναισθήματος, της ψυχικής διάθεσης, είτε ατομικά είτε ομαδικά. Το τελευταίο αυτό στοιχείο οδηγεί σε ανάπτυξη κοινών μοτίβων των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, δηλαδή τα δημοτικά τραγούδια από κάθε περιοχή παρουσιάζουν έντονες ομοιότητες στο θέμα και την τεχνική, ενώ τα τραγούδια στην πορεία του χρόνου ενδέχεται να εμπλουτίζονται, να παραλλάσσονται στιχουργικά σε κάποιο βαθμό αλλά συχνά συμβαίνει και το αντίθετο, δηλαδή μεταφέρονται από γενιά σε γενιά αυτούσια, ακόμη και αν είναι μεγάλα σε έκταση από κάθε περιοχή.

Οι μελετητές διαχώρισαν τα είδη του δημοτικού τραγουδιού, κατατάσσοντάς τα σε τρεις μεγάλες κατηγορίες, της τάβλας (καθιστικά), της στράτας (δρόμου) και του χορού,³⁶ ενώ χρησιμοποιούσε και τους όρους παραλογές, καταλόγια, κλέφτικα μοιρολόγια, νανουρίσματα, ρίμες και μαντινάδες. Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, οι λαογράφοι αρχίζουν να κατηγοριοποιούν με ένα διαφορετικό τρόπο τα είδη, να τα εντάσσουν δηλαδή σε κατηγορίες. Ο Νικόλαος Πολίτης, στο έργο του *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού* χωρίζει τα δημοτικά άσματα στις εξής κατηγορίες: α) ιστορικά, β) κλέφτικα, γ) ακριτικά, δ) παραλογές, ε) της αγάπης, στ) νυφιάτικα, ζ) νανουρίσματα, η) κάλαντα-βαϊάτικα θ) τραγούδια της ξενιτιάς, ι) μοιρολόγια, τα οποία διαχωρίζονται περαιτέρω σε μοιρολόγια του κάτω κόσμου και μοιρολόγια του χάρου, ια) σε γνωμικά, ιβ) εργατικά-βλάχικα και ιγ) περιγελαστικά. Επίσης, μπορεί να γίνει διαχωρισμός τους με γεωγραφικά κριτήρια σε τέσσερις κατηγορίες: α) της στεριανής Ελλάδας, β) της θαλασσινής Ελλάδας, γ) των εκτός συνόρων περιοχών και δ) τον εντός των συνόρων δίγλωσσων πληθυσμών. Στις αρχές του 19ου αιώνα έγιναν προσπάθειες συγκέντρωσης και έκδοσης ελληνικών δημοτικών τραγουδιών από Ευρωπαίους μελετητές, οι οποίες όμως δεν καρποφόρησαν. Η πρώτη έκδοση συλλογής ελληνικών δημοτικών τραγουδιών έγινε από τον Κλοντ Φοριέλ (Fauriel) στο Παρίσι, το 1824. Μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους βλέπουμε το ενδιαφέρον και των ελλήνων διανοούμενων για τα τραγούδια του λαού να αναζωπυρώνεται. Ο Ζαμπέλιος εκδίδει τα *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος, εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί Μεσαιωνικού Ελληνισμού*. Ο επιμελητής όμως ελάχιστα ενδιαφερόταν για την καταγραφή τραγουδιών ενώ ανακύκλωνε τις παλιότερες συλλογές. Εκείνο που τον απασχόλησε ήταν να προβάλλει την άποψη περί στενής συγγένειας των λαϊκών αυτών δημιουργιών με αντίστοιχες ποιητικές δημιουργίες της αρχαιότητας και κατά συνέπεια να τονίσει τη

³⁶Βλ. Χριστοπούλου Χριστιάννα, Κούρση Μαρία (επιμ.), *Μουσική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 2007, σ. 346.

θεωρία της συνέχειας του αρχαίου, του μεσαιωνικού και του νεότερου ελληνικού πολιτισμού.

Παράλληλα, θα πρέπει εδώ να αναφέρουμε ότι στο δημοτικό τραγούδι σημαίνοντα ρόλο διαδραματίζουν τόσο η μουσική όσο και ο χορός, παρόλο που τα τρία αυτά στοιχεία, λόγος, μουσική και χορός δεν συνυπάρχουν πάντοτε. Για τα δημοτικά τραγούδια χρησιμοποιούνται μουσικά όργανα που κατασκευάζονται με φυσικά υλικά και διακρίνονται σε: «νυκτά λαουτοειδή χορδόφωνα: ταμπουράς, μπουζούκι, λαούτο κ.ά.· τοξωτά λαουτοειδή χορδόφωνα: λύρα, μονόχορδο ή ρεμπάμπ, κεμανές, “βιολί” κ.ά.· πολύχορδα χορδόφωνα/ψαλτήρια: κανονάκι, σαντούρι· αερόφωνα: διάφοροι τύποι από φλογέρες και σουραύλια, πίπιζα και τα όμοιά της, ζουρνάς και καραμούζα, διάφορα είδη από ασκαύλους, όπως τσαμπούνα και γκάιντα και, τέλος, σύριγγες (ή φλογέρες του Πανός) με 7-12 σωλήνες μεμβρανόφωνα και ιδιόφωνα: ντέφι, τουμπελέκι, νταούλι, ζύλια, κρόταλα κ.ά.». ³⁷

Επίσης, από την πλευρά της μουσικολογίας ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι συγκεκριμένες κατηγορίες οργάνων συνδέονται με το λόγο και «συνοδεύουν» αρμονικά τη φωνή. Μέσα στο πλαίσιο αυτό όμως, κοινό χαρακτηριστικό όλων των κατηγοριών που προαναφέρθηκαν είναι το γεγονός ότι τα δημοτικά τραγούδια αρχικά σχηματίζονται κάτω από συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες δηλαδή σε κλειστές τοπικές κοινωνίες, με αυστηρή εσωτερική οργάνωση και σε περιοχές με συντηρητικό τρόπο ζωής και παραδοσιακές σχέσεις παραγωγής. ³⁸

Με το πέρασμα των αιώνων ωστόσο παρόλο που οι μορφές παραμένουν οι ίδιες το προαναφερθέν πλαίσιο αρχίζει και αυτό να αλλάζει, ήδη στην Κωνσταντινούπολη κατά τη βυζαντινή περίοδο, δηλαδή σε μία μεγαλούπολη της εποχής η μουσική και οι τραγουδιστές μεταφέρουν το δημοτικό τραγούδι σε αστικό περιβάλλον. ³⁹ Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε ένα πολύ σημαντικό στοιχείο για τη διάδοση του δημοτικού τραγουδιού, τον ανθρώπινο παράγοντα. Συγκεκριμένα από τη στιγμή που τα δημοτικά τραγούδια άρχισαν να συνοδεύονται από μουσικά λαϊκά όργανα, όπως ο ζουρνάς, η πίπιζα, η γκάιντα αλλά και το κλαρίνο και διάφορα έγχορδα, άρχισε να υπάρχει και η ιδιαίτερη κοινωνική κατηγορία των τραγουδιστών και των

³⁷ Δραγούμης Μ., «Το προεπαναστατικό δημοτικό τραγούδι: καταγραφές, όργανα», στο: Γράψας Ν., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σ. 175.

³⁸ Λέκκας Δημήτρης, *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ': *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή Παράδοση – Νεότεροι χρόνοι*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2003, σ. 35.

³⁹ Γεωργιάδης Νέαρχος, «Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη» *Η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1997, σ. 33.

οργανοπαιχτών. Τα δημοτικά τραγούδια, δηλαδή, διαδίδονταν από περιοχή σε περιοχή μέσω περιπλανώμενων αρχικά ανθρώπων ή και ολόκληρων κοινωνικών ομάδων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρώτης κατηγορίας ήταν οι πλανόδιοι λαϊκοί μουσικοί, οι οποίοι μαθήτευαν δίπλα σε κάποιο δάσκαλο, ενώ της δεύτερης ομάδες όπως οι Ρομά και οι αθίγγανοι,⁴⁰ αλλά και οι εσωτερικοί μετανάστες.⁴¹

Έτσι, με τις ανακατατάξεις που επικρατούν πληθυσμιακά από το τέλος της επανάστασης του 1821 και τη διαρκή πρόσμιξη κοινωνικών και πολιτισμικών ομάδων, το δημοτικό τραγούδι φτάνει στα αστικά κέντρα.⁴² Η ανάγκη για τη διατήρηση ή την αναπαραγωγή μιας κοινωνικής οργάνωσης, όπως την ήξεραν πριν αναγκαστούν να εγκαταλείψουν τον τόπο διαμονής τους, οδηγεί και στη διατήρηση του δημοτικού τραγουδιού στα αστικά κέντρα και συγκεκριμένα την Αθήνα. Ωστόσο το δημοτικό τραγούδι αλλάζει για να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα και γεννιέται με τον τρόπο αυτό ένα νέο είδος δημοτικού τραγουδιού. Στις αρχές του εικοστού αιώνα τα κατώτερα λαϊκά στρώματα διασκεδάζουν λιγότερο με δυτικά ακούσματα και προτιμούν να ακούν τραγούδια από τον τόπο καταγωγής τους και σκοπούς της ιδιαίτερης πατρίδας τους. Παράλληλα όμως, με την ανάπτυξη της δισκογραφίας και του ραδιοφώνου παρατηρείται το φαινόμενο της εμφάνισης δημοτικών τραγουδιών τα οποία υπάγονται σε μία πιο ανοικτή μορφολογική φόρμα, με ηχογραφήσεις όπου τα κλέφτικα τραγούδια διασκευάζονται και αποδίδονται με λυρικές φωνές και ορχήστρες μαντολίνου-κιθάρας, ενώ λίγο αργότερα, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου οι τραγουδιστές των καφέ-αμάν και των ρεμπέτικων ηχογραφούν επίσης δημοτικά τραγούδια, γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε πως το παραπάνω φαινόμενο, η δημιουργία δηλαδή νέων τραγουδιών με βάση το δημοτικό τραγούδι, οδήγησε στη χρήση του όρου «νεοδημοτικό τραγούδι». Πρόκειται όμως για έναν όρο τον οποίον η λαογραφία δεν χρησιμοποιεί ως κατηγορία εξέλιξης του δημοτικού τραγουδιού ως

⁴⁰Βλ. Μπαζιανιάς Νίκος, *Για τη Λαϊκή Μουσική μας Παράδοση, Μικρά μελετήματα*, Τυποθήτω, Αθήνα, 1977, σ. 67-72.

⁴¹Βλ. Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, Αθήνα, 1991, σ. 28-29.

⁴²Υπάρχει βέβαια και η άποψη πως μετά τον αγώνα η δημοτική ποίηση παύει να δημιουργεί εντελώς και το κενό καλύπτεται από τα παλιά δημοτικά τραγούδια. Ωστόσο ακόμη και αν δεν υπήρχε μεγάλη παραγωγή δημοτικών τραγουδιών πλέον δεν παύει να υπάρχει πληθώρα παραλλαγών πάνω στα ήδη υπάρχοντα. βλ. Βουρνάς Τάσος – Γαρίδη Ελένη, *Η παράδοση και η επιβίωση της στο σημερινό πολιτισμό μας*, Αφων Τολίδη, Αθήνα, 1981, σ. 36.

κατηγορία εξέλιξης του δημοτικού τραγουδιού,⁴³ καθώς θεωρείται είδος υποδεέστερο, απομακρυσμένο από το αυθεντικό δημοτικό παραδοσιακό τραγούδι. Ωστόσο, το νέο αυτό είδος αρέσει στο κοινό, καθώς φέρνει μαζί του μια πιο ανάλαφρη χροιά, και γρήγορα επικρατεί στα μουσικά προγράμματα των μαγαζιών και τη δισκογραφία. Από τη δεκαετία του 1960 και μετά μάλιστα, η αναφορά σε δημοτική μουσική συχνά σημαίνει το νέο αυτό είδος τραγουδιών. Φυσικά, τις δεκαετίες του 1950 και 1960 η μεγάλη μετακίνηση του πληθυσμού στις πόλεις, μαζί με την εκβιομηχάνιση της χώρας και την ανάπτυξη των μέσων ενημέρωσης σχηματίζουν ένα τοπίο το οποίο διαφοροποιείται από ό,τι μέχρι τώρα ονομάζαμε λαϊκό πολιτισμό. Έτσι, και το δημοτικό τραγούδι ακούγεται πλέον στις πίστες των νυχτερινών μαγαζιών διαφοροποιημένο, με στόχο όχι μόνο να θυμίσει στους θαμώνες τον τόπο τους, αλλά και να τους διασκεδάσει, να τους απαλλάξει από τα βάσανα της καθημερινής ζωής.

Σύμφωνα με τον Κοκκώνη,⁴⁴ πάντως, το: «νεοδημοτικό», ως συγκεκριμένη μορφή λαϊκής μουσικής έκφρασης, εννοήθηκε σε μια και μόνη διάσταση: ως ετερότητα έναντι του δημοτικού, του οποίου η ταυτότητα ορίστηκε με αυστηρές προδιαγραφές από την εγγράμματη κουλτούρα. Η αφετηρία του, στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1960, συνδέεται με μια σειρά από καινοτομίες, συνηθέστερα εννοούμενες ως αλλοτριώσεις». Συγκεκριμένα, πάντα σύμφωνα με τον ίδιο συγγραφέα, έχουμε τρεις βασικές αλλαγές: α) την αλλαγή του ήχου με τη χρήση της τεχνολογίας, δηλαδή με ηλεκτρική ενίσχυση των φωνών και των οργάνων, β) τη μετατροπή στη στιχουργία, δηλαδή τη διατήρηση μεν της μορφολογίας, αλλά την αλλαγή των θεμάτων των τραγουδιών και το κυριότερο ίσως γ) την εμφάνιση πρωτότυπων και επώνυμων πλέον μουσικών συνθέσεων. Το τελευταίο αυτό χαρακτηριστικό έχει μεγάλη σημασία, καθώς με την εμφάνισή του αρχίζουν παράλληλα και τα «δάνεια» από άλλα είδη του αστικού λαϊκού τραγουδιού, με αποτέλεσμα να επικρατούν νέοι ήχοι και διαφορετικοί ρυθμοί.

Από τα παραπάνω κατανοούμε εύκολα πως κατά τη μεταπολεμική περίοδο και μέχρι και σήμερα, η παραδοσιακή μουσική, ενώ κράτησε τα πολύ βασικά χαρακτηριστικά της δομής και της τεχνικής της, με έναν τρόπο εξελίχθηκε, προκειμένου να ικανοποιήσει τις ανάγκες για συναισθηματική έκφραση και ψυχαγωγία της εκάστοτε εποχής. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναφέρουμε κάποια στοιχεία, τα οποία επίσης

⁴³Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, «Το “ταυτόν” και το “αλλότριον” της (νεο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», δημοσιευμένο στο *Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια*, (Τετράδιο 4), ΤΛΠΜ - ΚΕΜΟ, Άρτα 2008, σ. 101.

⁴⁴Βλ. ό.π. σ. 101.

συνέβαλαν στη διάδοση και την εξέλιξη του δημοτικού τραγουδιού, δηλαδή την αστικοποίηση της μουσικής, καθώς και την εμφάνιση και ανάπτυξη της ραδιοφωνίας και των μέσων ενημέρωσης.

1.3.1 Αστικοποίηση της μουσικής - δισκογραφία – ράδιο

Οι πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα σηματοδοτούν την αρχή μιας νέας εποχής στα μουσικά δεδομένα της χώρας. Η βιομηχανία των δισκογραφικών εταιριών και η δημιουργία του ραδιοφώνου αλλάζουν τα δεδομένα. Το δημοτικό/λαϊκό τραγούδι καθώς απομακρύνεται από πρωτογενή τόπο δημιουργίας εδραιώνεται και παραμένει αναλλοίωτος στο χρόνο μέσα από τις ηχογραφήσεις στη μουσική δισκογραφία. Συνεπώς, εφόσον έχει απομακρυνθεί από το πρωτογενή χώρο και δεν μεταλλάσσεται μέσω των ηχογραφήσεων δεν είναι πια ένας ζωντανός οργανισμός άρρηκτα συνδεδεμένος με το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκε. Από την άλλη, η μετάδοση του στο ευρύ κοινό μέσω της δισκογραφίας και η ταύτισή του με το κοινωνικό αστικό πλαίσιο του προσδίδει μια νέα εξελικτική σχέση με το νέο αστικό ακροατήριο. Η διάδοση της βιομηχανοποιημένης δισκογραφίας αλλάζει την διαδικασία με την οποία γεννιούνται, διαμορφώνονται, επιλέγονται και διαδίδονται τα λαϊκά/δημοτικά τραγούδια. Η αυθόρμητη διάδοσή τους από στόμα σε στόμα σταματά: η εμπορευματοποίηση της μουσικής έχει σαν αποτέλεσμα την αποδέσμευση του λαού από τη δημιουργική διαδικασία και την μετατροπή του σε απλό παθητικό δέκτη. Πιο συγκεκριμένα, η αστικοποίηση της μουσικής επηρεάζει δραματικά τους ίδιους τους καλλιτέχνες, οι οποίοι πλέον οφείλουν να προσαρμόζονται στις επιταγές της νέας μουσικής βιομηχανίας. Ο αναπόσπαστος μέχρι τότε «διάλογος» των μουσικών με τους χορευτές και τους τραγουδιστές χάνεται μέσα στα στούντιο ηχογράφησης και στους θαλάμους ραδιοφωνικών εκπομπών. Αρχίζει να προσαρμόζεται εκτελεστικά λόγω της πολιτισμικής όσμωσης που επικρατεί στα αστικά κέντρα για τις ανάγκες μιας πανελληνίας πελατείας (εις βάρος πάντα της ποιότητας). Οι καλλιτέχνες ξεκινούν τις ηχογραφήσεις «κλασικών» δημοτικών τραγουδιών και, όταν αυτά στερέψουν, αρχίζουν να συνθέτουν «δημοτικά» τραγούδια παραλλάσσοντας αρχικά το στίχο (ώστε να εξασφαλίσουν τα πνευματικά δικαιώματα) και στη συνέχεια γράφοντας τη μουσική

συγκολλώντας κλασικά μοτίβα της παραδοσιακής μουσικής, τα οποία τελικά παρουσιάζονται σαν «γνήσια» – «αυθεντικά».⁴⁵ Με την εισαγωγή των δίσκων στην αγορά, όλα τα τραγούδια αποκτούν ιδιότητες. Πλέον υπάρχουν συνθέτες, στιχουργοί, παραγωγοί, έμποροι παίρνοντας όλοι τη θέση τους στα νέα μοτίβα παραγωγής. Γράφεται ένα τραγούδι χωρίς να επιδέχεται επεμβάσεις. Γράφεται μια φορά και για πάντα. Σαν αποτέλεσμα, τα τραγούδια που γεννιούνται μέσα από αυτήν τη διαδικασία θεωρούνται πρότυπα για τον κάτοικο του χωριού και η αμφίδρομη σχέση τους με την κοινωνία της υπαίθρου αντιστρέφεται: η μουσική πλέον διοχετεύεται στο χωριό από την πόλη.

Με βάση το διαχωρισμό του Γιώργου Παπαδάκη⁴⁶ η πρώτη περίοδος (1900 - 1930) της δισκογραφίας στη χώρα χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία δίσκων οι οποίοι γράφτηκαν κυρίως στην Αμερική και δευτερευόντως σε περιοχές με έντονη ελληνική παρουσία (Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, Κάιρο, Αλεξάνδρεια, Θεσσαλονίκη). Οι δίσκοι αυτοί αποτελούν τις πρώτες ηχητικές καταγραφές ελληνικών τραγουδιών. Ειδικότερα στους δίσκους της Αμερικής, οι ερμηνευτές και οι οργανοπαίχτες είναι οι ίδιοι άνθρωποι που ξενιτεύτηκαν για μια καλύτερη τύχη. Αυτοί οι «επαρχιώτες» θα θεωρηθούν οι «γνήσιοι» εκπρόσωποι του λαϊκού και δημοτικού τραγουδιού αφού τα τραγούδια και ο τρόπος ερμηνείας είναι ο ίδιος, όπως αυτός είχε καθιερωθεί μέσα από τις φυσικές διαδικασίες παραγωγής και διάδοσης. Θα δώσουν τον πρώτο «αληθινό» τόνο της ελληνικής μουσικής χωρίς τον κατασκευασμένο ήχο που προωθείται μετέπειτα από τους «επαγγελματίες καλλιτέχνες», κατασκευή επίσης των δισκογραφικών εταιριών. Σύμφωνα με τον Κώστα Μυλωνά στο βιβλίο του *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού* οι πρώτες ηχογραφήσεις και η τύπωση δίσκων στην Ελλάδα ξεκίνησαν το 1936. Ενώ πριν το 1936 γίνονταν στον τελευταίο όροφο του ξενοδοχείου «Τούριστ» στη οδό Μητροπόλεως.

Η δεύτερη περίοδος (1931-1959) ξεκινά με την εγκατάσταση του εργοστασίου παραγωγής δίσκων της αγγλικής Κολούμπια στην Αθήνα (1930), με τις πρώτες παραγωγές να εμφανίζονται στη χώρα το 1931.⁴⁷ Έχοντας ήδη εξαντλήσει το

⁴⁵ «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 καινούριος σκοπός, μπορεί ο καθένας να τον κλέψει. Αν όμως προλάβει να τον πρωτογραμμοφωνήσει αυτός ο ίδιος, μένει γνωστός σαν δική του δημιουργία.» Δέσποινα Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σ. 58.

⁴⁶ Γιώργος Παπαδάκης, «Τα δημοτικά των δίσκων», άρθρο στο διαδίκτυο.

⁴⁷ Ήδη από το 1925 είχαν αρχίσει οι πρώτες ηχογραφήσεις στην Αθήνα με φορητά μηχανήματα από το εξωτερικό. Οι ηχογραφήσεις αυτές απαιτούσαν ελάχιστο χρόνο και όσο το δυνατόν περισσότερο υλικό,

ρεπερτόριο των δημοτικών τραγουδιών, οι παραγωγοί δε δίστασαν να δημιουργήσουν νέα, υποχρεώνοντας τους μουσικούς συνεργάτες σε έναν ρυθμό παραγωγής που εξεβίαζε και παραμόρφωνε τη διαδικασία της δημιουργίας του εκάστοτε τραγουδιού. Αρκετοί ήταν οι πρακτικοί μουσικοί που δεν ήθελαν να μουν στη διαδικασία της φωνοληψίας - ο λόγος ήταν ότι δεν ήθελαν να ακούγεται η μουσική τους σε μέρη και από ανθρώπους που δεν θα έπρεπε. Επιπλέον, θεωρούσαν ότι θα «έχαναν» πελατεία εφόσον δεν θα τους άκουγαν ζωντανά.⁴⁸ Πολλοί όμως ήταν και οι μουσικοί που επέλεξαν τη διαδικασία αυτή γιατί καταρχήν το θεωρούσαν «τιμή», που τους διάλεξαν και κατά δεύτερον θα είχαν οικονομικές απολαβές (μεροκάματο και σε εξαιρετικές περιπτώσεις ποσοστά⁴⁹). Το όνομα πάνω στο δίσκο θα τους χάριζε πανελλαδική αναγνώριση αλλά θα βοηθούσε και στην κατοχύρωση των πνευματικών δημιουργιών τους. Τα οικονομικά οφέλη από τη φωνογράφιση και από τα ποσοστά ωθούν στρατιές μουσικών μέσα στα στούντιο.

Σημαντική επιρροή στα μουσικά πράγματα της εποχής είχε και η εμφάνιση του ραδιοφώνου. Από τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα, η ανάγκη εκσυγχρονισμού του ελληνικού στρατού καθώς και πανεπιστημιακές και ιδιωτικές πρωτοβουλίες συντελούν στη διάδοση της ασύρματης επικοινωνίας. Ο πρώτος ραδιοφωνικός σταθμός ιδρύεται στη Θεσσαλονίκη από τον Χρήστο Τσιγκιρίδη (1928). Το πρόγραμμα του σταθμού

λόγω του εξαιρετικά υψηλού κόστους, με αποτέλεσμα το σχηματισμό ενός – δύο συγκροτημάτων για κάθε εταιρία, οι οποίοι ηχογραφούσαν όλων των ειδών τα τραγούδια. Έτσι σε μια αποστολή του 1925 καταγράφηκαν 29 δημοτικά τραγούδια διαφορετικών περιοχών με τελείως διαφορετικές ερμηνευτικές απαιτήσεις – όλα προσαρμόστηκαν με το ίδιο συγκρότημα (Σαλωνικιός, Αραπάκης, Κυριακίδης) και με τους τραγουδιστές Λευτέρη Μενεμενλή και Γρηγόρη Τουλούση. Βλ. ό.π.

⁴⁸«ο πατέρας μου είχε μια νοοτροπία, δεν ήθελε... όχι πως δεν ήτανε με το λαό, αλλά αισθανότανε άσχημα να... να περάσει κάπου, να πούμε, σ' ένα χάνι ή σε μια ταβέρνα –που ήταν το Αγρίνιο γεμάτες ταβέρνες, πηγαίνανε κει κόσμος, μεθούσανε, κάνανε, ήταν... δεν ήταν δηλαδή κέντρα με αξιοπρέπεια- και να ακούει να παίζει το κλαρίνο του μέσα. Αισθανότανε... δεν ξέρω πως το είχε πάρει [...] Ν' ακουστεί σε χώρο που δε τους άρεγε και να τον χρησιμοποιήσουν άνθρωποι που δε θα 'θελε [...] Ήρθανε άνθρωποι κάτω να τον πάρουνε πολλές φορές για... για φωνοληψία, για δίσκους. Για να αποφύγει ζητούσε τεράστια ποσά. Κάποτε δεν ξέρω στην Οντεόν τι ζήτησε – προπολεμικός που πέρναν, δεν ξέρω, εικοσπέντε δραχμές, τι περνάν, σαράντα, πενήντα το κομμάτι-, ζήτησε ένα χιλιάρικο και δεν ξέρω πόσο ποσοστά ζήτησε, σαράντα τα εκατό...[...] Και του λέγανε «έλα να βγάλεις δίσκο». «Ε... δεν βγάζω 'γω δίσκο, δεν βγάζω. Δεν θέλω κάθε μεθυσμένος να πετάει μια δεκάρα, ένα πενηνταράκι». Γυρίζανε αυτοί με τα γραμμόφωνα, τότε, και τους σταματούσαν και τους λέγαν, βάλε μου αυτόνε, πάρε ένα φράγκο. Αυτό το αισθανότανε άσχημα και έτσι δεν έβγαλε δίσκους.» [...] «Έτσι το θεωρούν, σ' λέει... θα πάω 'γω να πα να κάνω δίσκο, να πα να παίξω, λέει, στα χωρία; Να μ' ακούνε στα χωρία; Αυτοί είχαν μια ιδιοτροπία, όλοι τους, ότι δε θέλανε... να τσ' ακουστούν, ας πούμε... θέλανε να τσ' ακούσουν σ' φυσικό... να μη πουλάνε... να μη τσ' ακούσει ο καθένας στο σπίτι τους. Και ... αυτή την ιδιοτροπία είχανε, και γι' αυτό το λόγο δε γραμμοφώνισαν ποτέ.» Απόσπασμα από συνέντευξη του Παπαδάκη Γιώργου από τον Γιάννη Βασιλόπουλο «Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες» σ. 225-226.

⁴⁹Βλ. ό.π., σελ. 78.

περιελάμβανε, μεταξύ άλλων, πλούσιο μουσικό ρεπερτόριο καθώς και αναμεταδόσεις συναυλιών από μεγάλα μουσικά ευρωπαϊκά κέντρα. Μερικά χρόνια αργότερα, η κυβέρνηση Μεταξά προκηρύσσει διαγωνισμό για τη δημιουργία του πρώτου κρατικού ραδιοφώνου. Το έργο κατοχυρώνεται στη γερμανική εταιρεία Telefunken (1936) και λίγο καιρό αργότερα συστήνεται η λεγόμενη «Ορχήστρα του Ραδιοφωνικού Σταθμού» και κατασκευάζεται στούντιο αφιερωμένο στην αναμετάδοση «σοβαρής» μουσικής. Το ραδιόφωνο σιγά-σιγά μπαίνει σε κάθε ελληνικό σπίτι («μουσικά κουτιά οικιακής χρήσης») και η μαζική χρήση του συντελεί στην περαιτέρω διάδοση της νέας εμπορευματοποιημένης μουσικής. Παρ' όλα αυτά, και η δημοτική μουσική επωφελήθηκε από το ραδιόφωνο. Όπως μας λέει ο Νικόλαος Μαυροπάνος: «Τρεις φορές την εβδομάδα ακούγαμε Οντεόν Μιούζικ Μποξ με όλους τους καινούριους δίσκους της δημοτικής μουσικής. Έτσι μαθαίναμε και τα ονόματα των νέων καλλιτεχνών».

Σύμφωνα πάντα με τον Παπαδάκη, η τρίτη περίοδος (1960 και μετά) έχουμε τις πρώτες αλλαγές στην τεχνολογία του δίσκου, δηλαδή τη χρήση της μαγνητοταινίας (1954), τους πρώτους δίσκους 45 στροφών ένα χρόνο αργότερα και τους δίσκους 33 στροφών το 1961 για να ακολουθήσει η πρώτη ελληνική στερεοφωνική ηχογράφιση το 1964. Παράλληλα, με την αλλαγή στις κοινωνικές συνθήκες των δεκαετιών αυτών, περνάμε πλέον σε έναν εκσυγχρονισμό παραγωγής, ο οποίος, όπως προαναφέραμε, δεν άφησε ανεπηρέαστο ούτε το δημοτικό τραγούδι. Τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα και μέχρι και σήμερα, η διάδοση των μέσων ενημέρωσης έχει καταστήσει δυνατή τη διάδοση του δημοτικού τραγουδιού σε κάθε γωνιά της γης, όπου υπάρχει Ελληνισμός, είτε με την καθαρά παραδοσιακή μορφή του είτε με τις νεότερες διαστάσεις και φόρμες του. Ωστόσο, σίγουρο είναι πως το δημοτικό τραγούδι υπήρξε μέρος της κοινωνικής ζωής των Ελλήνων καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα και αγαπήθηκε από το λαό όπως και τα υπόλοιπα είδη μουσικής, καθώς ήταν πάντα και παρέμεινε ένα αυθεντικό είδος έκφρασης του λαϊκού συναισθήματος. Αυτή η επιτυχία ενέπνευσε τον Λουκά Κοντογιάννη, ο οποίος ίδρυσε ένα από τα ιστορικότερα αθηναϊκά μαγαζιά του αιώνα, τον «Έλατο».

1.4 Ομόνοια

Η πλατεία Ομονοίας, η οποία αρχικά ονομαζόταν πλατεία Ανακτόρων, βασίστηκε

στον πολεοδομικό σχεδιασμό της Αθήνας, όπως αυτός εκπονήθηκε έπειτα από επιθυμία του βασιλιά Όθωνα, το 1846, από τους αρχιτέκτονες Έντουαρτ Σούμπερτ και Σταμάτη Κλεάνθη. Ο αρχικός σχεδιασμός περιλάμβανε την ανέγερση ανακτόρων στην περιοχή, με θέα την Ακρόπολη και τα δημόσια κτήρια, σχέδιο που έδωσε τη θέση του στην ανέγερση ενός Ναού του Σωτήρος. Ο έρανος όμως που έγινε για την οικοδόμησή του δεν ήταν επαρκής και έτσι αποφασίστηκε να παραμείνει πλατεία. Η αρχική ονομασία έδωσε τη θέση της στο όνομα πλατεία Όθωνα και τελικά το 1862 μετονομάστηκε σε πλατεία Ομονοίας, καθώς οι αντίπαλοι αρχηγοί των παρατάξεων που είχαν οδηγήσει τη χώρα σε αιματηρές ταραχές έπειτα από την εκθρόνιση του Όθωνα συναντήθηκαν στο σημείο και ορκίστηκαν «ομόνοια».

Αρχικά, η πλατεία ήταν απλώς το σημείο όπου κατέληγαν οι περίπατοι των Αθηναίων· το σχήμα της ήταν ορθογώνιο, ενώ κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα άρχισε η δενδροφύτευσή της. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι την περίοδο της βασιλείας του Γεωργίου Α΄ η πλατεία Ομονοίας αρχίζει να γίνεται κεντρικό σημείο συνάντησης και στήνεται στο μέσο της μία μαρμάρινη εξέδρα. Τις Κυριακές οι ορχήστρες της Φρουράς και του Α΄ Τάγματος έπαιζαν μουσική για τη διασκέδαση των περαστικών και του κόσμου που μαζευότανε στην Ομόνοια. Οι εφημερίδες, μάλιστα, προανήγγειλαν το πρόγραμμα, ώστε να το γνωρίζει ο κόσμος. Παράλληλα, τα μαγαζιά, τα οποία είχαν ήδη αρχίσει να ανοίγουν στην περιοχή, άπλωναν τραπεζάκια στην πλατεία, ενώ δεν δίσταζαν, μάλιστα, να νοικιάζουν και καρέκλες στους φιλόμουςους. Το 1877 η πλατεία φωτίζεται με λάμπες φωταερίου, ενώ το σημαντικότερο ίσως γεγονός για τη μετέπειτα εξέλιξή της είναι ότι το 1880 γίνεται αφετηρία για τον ιπποσιδηρόδρομο, ενώ το 1895 γίνεται το τέρμα της σιδηροδρομικής γραμμής Αθηνών-Πειραιώς.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1870, λοιπόν, η πλατεία Ομονοίας αρχίζει να διαμορφώνεται σε πυρήνα της κοινωνικής-κοσμικής ζωής της Αθήνας. Ανοίγουν αρκετά καφενεία, όπως το «Σολώνειο», το «Βυζάντιο», ο «Ζούνης», η «Ομόνοια» κ.ά., ζαχαροπλαστεία, αλλά και ζυθοπωλεία, ταβέρνες, γαλακτοπωλεία, και καφέ-σαντάν. Τα πιο εξευρωπαϊσμένα από αυτά ήταν βεβαίως τα ζαχαροπλαστεία, τα οποία σέρβιραν ευρωπαϊκό καφέ και γλυκά, ενώ πολλά διέθεταν μπιλιάρδο. Κοινό σημείο όλων των μαγαζιών ωστόσο είναι τα δυτικά μουσικά ακούσματα, τα οποία προτιμούν οι θαμώνες. Η ανώτερη και μεσαία τάξη της πόλης έχει πλέον ως σημείο συνάντησης την πλατεία Ομονοίας, ενώ τα λαϊκότερα στρώματα συγκεντρώνονται λίγο παρακάτω, στην Ιερά Οδό, σε «καπηλειά», τα οποία, σε αντίθεση με τα μαγαζιά της Ομόνοιας, είχαν ανατολίτικο ρεπερτόριο με αμανέδες, τραγούδια των προσφύγων από τη Σμύρνη και

ακούσματα από την Κωνσταντινούπολη.

Σταδιακά, κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα και την πρώτη του 20ού, η Ομόνοια αρχίζει να χάνει την αίγλη της και τα ανώτερα στρώματα μεταφέρονται στα μαγαζιά της πλατείας Συντάγματος. Βασικό ρόλο για τη μεταβολή αυτή έπαιξε βεβαίως ο σιδηρόδρομος. Συγκεκριμένα το 1895 επεκτείνεται ο σιδηρόδρομος Αθηνών-Πειραιώς από το Θησείο(αφετηρία μέχρι τότε προς Πειραιά) στο Μοναστηράκι και διαμορφώνεται υπόγεια σήραγγα που θα φτάσει σιγά-σιγά μέχρι σ' έναν πρόχειρο σταθμό, στη Λυκούργου, κοντά στην Ομόνοια. Τα έργα στον υπόγειο σταθμό της Ομόνοιας ολοκληρώθηκαν το 1930.

Η γραμμή του σιδηροδρόμου που συνέδεε τα προάστια αλλά και την επαρχία με την Αθήνα είχε ως αποτέλεσμα στην πλατεία να φτάνουν εργάτες από τον Πειραιά και το Λαύριο, καθώς και εσωτερικοί μετανάστες, οι οποίοι έμεναν στα πολλά μικρά ξενοδοχεία που χτίστηκαν στην περιοχή με ονόματα όπως «Μακεδονία», «Ελλάς» και «Εύβοια». Επιπλέον, τα μαγαζιά της περιοχής αλλάζουν προσανατολισμό για να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις της εποχής, προσφέρουν φτηνό φαγητό και ποτό, αλλά και θεάματα, είτε με επαγγελματίες μουσικούς, είτε μέσα από αυτοσχέδιες παρέες εργατών, που έπαιζαν όργανα και τραγουδούσαν σκοπούς από τις ιδιαίτερες πατρίδες τους. Βεβαίως υπάρχουν στην πλατεία και δύο μεγάλα ξενοδοχεία ο «Μέγας Αλέξανδρος» και το «Μπάγκειον», τα οποία φιλοξενούν Ευρωπαίους τουρίστες και αστούς, συνολικά όμως η εικόνα της περιοχής αρχίζει να αποκτά έναν λαϊκότερο προσανατολισμό. Παραμένει παρ' όλα αυτά, ένα κομβικό σημείο της κοινωνικής ζωής της πόλης, μέχρι και την περίοδο του Μεσοπολέμου.

Είναι πλέον σαφές πως η πλατεία Ομοנוίας έχει μετατραπεί σε σημείο συνάντησης των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, καθώς από το Σύνταγμα και κάτω, διασχίζοντας την οδό Σταδίου η εικόνα των καταστημάτων, των ξενοδοχείων και των μαγαζιών αποκτά λαϊκή χροιά και άποψη, ενώ η Ομόνοια έχει καθιερωθεί πλέον και ως σημείο συνάντησης για κάθε πολιτική διαμαρτυρία. Παράλληλα, τα καφέ-σαντάν, τα καφωδεία και τα κοσμικά κέντρα, τα οποία από το 1872 είναι υπόγεια, αρχίζουν να λειτουργούν έως αργά το βράδυ, γεγονός που προσελκύει στην περιοχή περιθωριακές κοινωνικές ομάδες, καθώς και πόρνες και γενικότερα ανθρώπους της νύχτας. Ωστόσο, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου η Ομόνοια αποκτά και εμπορικά καταστήματα.⁵⁰

⁵⁰Βλ. Σιταράς Θωμάς, *Η παλιά Αθήνα ζει, γλεντά, γεύεται. 1834-1938*, Ωκεανίδα, Αθήνα, 2011.

Λίγα μας είναι γνωστά για την περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, πέρα από το γεγονός ότι αρκετά από τα μαγαζιά και τα ξενοδοχεία της περιοχής συνεχίζουν να λειτουργούν. Την επόμενη δεκαετία ωστόσο μετά τον Εμφύλιο και τη συνολική αλλαγή στο τοπίο της πόλης, με τις εκ νέου εσωτερικές μεταναστεύσεις και την ανοικοδόμηση της πόλης, η Ομόνοια αποκτά έναν πιο εμπορικό χαρακτήρα, ενώ γίνεται σημείο αναφοράς για τον οποιονδήποτε επισκέπτη στην Αθήνα. Το 1954 κατασκευάζεται μία υπόγεια πλατεία με κυλιόμενες σκάλες, ταχυδρομείο και τράπεζες. Το 1960 κατασκευάζεται στο κέντρο της τεχνητή λίμνη με σιντριβάνια. Πλάι στα εμπορικά καταστήματα, παραμένουν και διάφορα εστιατόρια, καφενεία και κέντρα διασκέδασης, καθώς η πλατεία έχει ζωή όλη τη διάρκεια της ημέρας. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που περνούν από το σημείο καθημερινά, έπειτα από το τέλος της δουλειάς τους ή πηγαίνοντας σε κάποια δημόσια υπηρεσία του κέντρου για να διεκπεραιώσουν κάποια εργασία, αλλά και για να πάρουν κάποιο μεταφορικό μέσο. Οι θαμώνες των καταστημάτων της περιοχής συναντιούνται εδώ, πολλές φορές και καθημερινά, ενώ το βράδυ η πλατεία παραμένει φωταγωγημένη και γεμάτη ζωή. Γύρω από την Ομόνοια λειτουργούν θέατρα και κινηματογράφοι, ενώ μαγαζιά όπως το καφενείο «Νέον» λειτουργούν από το πρωί έως το βράδυ, φιλοξενώντας θαμώνες από διάφορα κοινωνικά στρώματα, από εργάτες έως και μερικούς από τους σπουδαιότερους εκπροσώπους της πνευματικής ζωής της χώρας. Οι δεκαετίες ανάμεσα στο 1960 και το 1980 είναι χρόνια άνθησης για την περιοχή.

Με την πάροδο του χρόνου, από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα η πλατεία Ομοנוίας αρχίζει να αλλάζει εικόνα, εξαιτίας των γενικότερων αλλαγών που υπέστη το κέντρο της Αθήνας. Η περιοχή περιθωριοποιείται και παρακμάζει, τα μεγάλα ξενοδοχεία και καταστήματα παύουν να λειτουργούν, κλείνουν ή αλλάζουν εργασίες, ενώ στους γύρω δρόμους συγκεντρώνονται ναρκομανείς, αλλοδαποί μετανάστες και πόρνες. Σταδιακά η Ομόνοια μετατράπηκε ουσιαστικά σε οδικό κόμβο, χάνοντας τον προσανατολισμό της ως πλατείας και άρα ως σημείου συνάθροισης και κοινωνικών συναναστροφών.⁵¹

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, κατά τη διάρκεια δηλαδή ενός μεγάλου μέρους του 20ού αιώνα, στην πλατεία Ομονοίας υπήρξε πληθώρα μαγαζιών στα οποία η μουσική διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο. Η στροφή στη Δύση δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστο τον τρόπο διασκέδασης των Αθηναίων και γενικότερα των Ελλήνων.

⁵¹«Η ιστορία της Πλατείας Ομονοίας», Σαν Σήμερα.gr σελίδα στο διαδίκτυο.

Αρχικά, τα μόνα κέντρα συναθροίσεων ήταν κάποια μικρά καφεενεδάκια, λείψανα των τούρκικων καφενέδων, τα οποία, παρά τη γενική καταστροφή, είχαν διασώσει την στέγη τους. Οι ανδροκρατούμενοι αυτοί χώροι (μέχρι και τα νεότερα χρόνια) ήταν τόποι συνάθροισης και συζήτησης για τα καιρία νέα της κοινωνικής, πολιτικής και οικονομικής ζωής της χώρας αλλά και ολόκληρης της Ευρώπης.⁵²

Αναφορικά παραθέτουμε δύο είδη κέντρων διασκέδασης και ψυχαγωγίας, τα οποία συναντάμε στην Ελλάδα (κυρίως στα αστικά κέντρα) από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι και τα τέλη του μεσοπολέμου: τα καφέ-σαντάν και καφέ-αμάν. Το πρώτο αντιπροσωπεύει ένα ελαφρύ ευρωπαϊκό είδος διασκέδασης με την αντίστοιχη «καθώς πρέπει» συμπεριφορά από τους πελάτες, με τραγούδια ιταλικά, γερμανικά και γαλλικά. Τα δεύτερα βρίσκονται στον αντίποδα των πρώτων αφού αποτελούν μια «λαϊκότερη» εκδοχή των μουσικών κέντρων, με ένα πιο λαϊκό και δημοτικό μουσικό ήχο μπολιασμένο με «εξωτικό» μυστήριο. Στα μαγαζιά αυτά ακούγονται μελωδίες από την ανατολική Μεσόγειο, ζεϊμπέκικα, καρσιλαμάδες, συρτοί χοροί κ.ά. Η ορχήστρα τους αποτελείται από κλασσικά παραδοσιακά όργανα όπως βιολί, σαντούρι και λαούτο.⁵³

Στην Αθήνα, τα είδη που δεσπόζουν στα μουσικά γίνεσθαι στην αυγή του 20ού αιώνα είναι αυτά της αθηναϊκής επιθεώρησης και της οπερέτας που στεγάζονται κυρίως σε θέατρα. Σε ένα θέατρο κοντά στην πλατεία Μεταξουργείου, μάλιστα, ξεχώριζαν οι λαϊκές επιθεωρήσεις του Ζάχου Θάνου, οι οποίες βρίσκονταν στον αντίποδα της επικρατούσας κλασσικής αστικής επιθεώρησης και σημείωναν πρωτοφανείς για τα θεατρικά χρονικά εισπράξεις. Η ανάγκη για ένα πιο λαϊκό είδος διασκέδασης που απευθύνεται στους εσωτερικούς μετανάστες από την επαρχία συντελεί τα μέγιστα στην επιτυχία αυτών των λαϊκών επιθεωρήσεων.⁵⁴ Η Ομόνοια μάλιστα διέθετε, από ένα σημείο και μετά, κυρίως μαγαζιά με δημοτική μουσική, με αποτέλεσμα να θεωρηθεί κατεξοχήν περιοχή στην οποία αναπτύχθηκαν χώροι φιλοξενίας του δημοτικού τραγουδιού.⁵⁵ Ο χώρος που επιλέγει λοιπόν, ο Κοντογιάννης είναι ακόμα κι αυτός ενδεικτικός της διάθεσης και του σκοπού του. Με την επιτυχημένη επιλογή του

⁵²Ένα τέτοιο καφενείο ήταν και «η Ωραία Ελλάς» στη συμβολή των οδών Αιόλου και Ερμού. Το συγκεκριμένο καφενείο υπήρξε για πολλά χρόνια το κέντρο της πνευματικής και πολιτικής ζωής του τόπου. Σε αυτά γινόμαστε μάρτυρες της ιδιότυπης συνύπαρξης ομάδων ντυμένων ευρωπαϊκά, *alafanga*, πίνοντας μπίρες και καπνίζοντας τσιγάρα ή πούρα και ομάδων παραδοσιακών φουστανελοφόρων, πίνοντας ρακί και καπνίζοντας τσιμπούκι. Βλ. Clogg Richard, *Συνοπτική Ιστορία της Ελλάδας 1170-2000*, μτφ. Παπαδάκη Λυδία, Μαυρομμάτη Μαρία, Κάτοπτρο, Αθήνα, 2003, σ.74.

⁵³Παπαδάκης Γιώργος, «*Τα πρώτα μουσικά γεγονότα*», άρθρο από το διαδίκτυο.

⁵⁴Παπαδάκης Γιώργος, «*Ένας Έλατος 78 Ετών*», *Δίφωνο* τεύχ. 16, (Ιανουάριος 1997), σ.72.

⁵⁵Βλ. Συκκά Γιώτα, «*Έλατος, το “πανεπιστήμιο της μουσικής”*», εφημερίδα Καθημερινή, τ. 31-10-2004.

κατορθώνει αφενός να στεγάσει το δημοτικό τραγούδι σε ένα αυθεντικό περιβάλλον και αφετέρου να απενοχοποιήσει τη μουσική αυτή παράδοση στη συνείδηση της αθηναϊκής κοινωνίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΕΛΑΤΟΣ

2.1 Το ξεκίνημα και οι ιδιοκτήτες

Ο Λουκάς Κοντογιάννης ήταν ένας από τους χιλιάδες νέους της επαρχίας που κατέβηκαν στην πρωτεύουσα αναζητώντας μια καλύτερη τύχη.⁵⁶ Βοσκός από τη Δωρίδα, βρίσκει δουλειά σε ένα βουστάσιο στα Πετράλωνα. Εκεί γνωρίζει και ερωτεύεται την κόρη της ιδιοκτήτριας. Μετά την άρνηση της μητέρας της να δώσει τη συγκατάθεσή της για γάμο, ο Λουκάς με την αγαπημένη του Ελευθερία κλέβονται και παντρεύονται το 1913. Ο Λουκάς ανοίγει το δικό του γαλατάδικο⁵⁷ στη θέση όπου αργότερα θα στεγαζόταν το σπουδαίο κέντρο διασκέδασης «Ελατος» (πλατεία Λαυρίου).⁵⁸ Η πλατεία Λαυρίου ήταν την εποχή εκείνη ένας συγκοινωνιακός κόμβος, αφού από εκεί ξεκινούσε το τρένο μεταφοράς εργατών στα λατομεία του Λαυρίου. Ήταν επίσης στάση των αμαξάδων της Αθήνας.

Λίγο μετά το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ένας περιπλανώμενος μουσικός με πίπιζα έκανε μια στάση στο γαλατάδικο του Λουκά. Η συνάντησή τους έμελε να είναι μοιραία. Η πίπιζα ήταν ένα πολύ σπάνιο όργανο για τα δεδομένα της πρωτεύουσας εκείνη την εποχή, αφού οι κυρίαρχες τάσεις ήταν ο εξευρωπαϊσμός και η εμπορευματοποίηση της μουσικής. Η θέα της πίπιζας θύμισε στον Κοντογιάννη την τσοπάνικη ζωή του. Όσο περνούσε η ώρα, τόσο επιθυμούσε να ξανακούσει τους γνώριμους ήχους της.

«-Πατριώτη, βαράς την πίπιζα ή την κουβαλάς μονάχα;

-Σε όποιον αρέσει την βαρώ, αλλιώς την κουβαλάω...

-Να σε κεράσω μια μπίρα, παίζεις έναν σκάρο;».⁵⁹

Έτσι, ο άγνωστος καραμουζιέρης άρχισε να παίζει και η αρχική δυσπιστία του Λουκά για τις μουσικές ικανότητές του εξαφανίστηκε, αφού πλήθος ανθρώπων κατέκλυσε το

⁵⁶ Περιοδικό *Ελατος*, τ.1.

⁵⁷ Από άλλες πηγές μαθαίνουμε πως ήταν ένας από τους αμαξάδες της Αθήνας που στάθμευε μαζί με άλλους συναδέλφους τα άλογα και τα αμαξάκια τους στη πλατεία Λαυρίου. (*Καθημερινή- Ερμής 16*).

⁵⁸ Παπαδάκης Γιώργος, «Ένας Έλατος 78 Ετών», *Δίφωνο* τεύχ. 16, (Ιανουάριος 1997), σ.71.

⁵⁹ Βλ. Παπαδάκης Γιώργος, «Ένας Έλατος 78 Ετών», *Δίφωνο* τεύχ. 16, (Ιανουάριος 1997), σ. 72.

μαγαζί και τους γύρω δρόμους. Ο Κοντογιάννης αμέσως σκέφτηκε ότι υπήρχαν πολλοί άνθρωποι οι οποίοι διψούσαν για τη μουσική της ιδιαίτερης πατρίδας τους και δεν εκφράζονταν από τις εισαγόμενες δυτικές μουσικές. Οι επαρχιώτες που μετανάστευαν στην πρωτεύουσα είχαν ανάγκη να ακούσουν γνώριμους ήχους της επαρχίας και της παράδοσης, κάτι που κανένα αθηναϊκό κέντρο δεν μπορούσε να προσφέρει. Αυτό ακριβώς εξηγούσε και την τεράστια επιτυχία του γειτονικού θεάτρου του Ζάχου Θάνου, που όπως προαναφέραμε βασιζόταν σε λαϊκά/παραδοσιακά πρότυπα. Έτσι, ο Λουκάς προτείνει στον άγνωστο μουσικό να ξαναπαίξει στο μαγαζί του και το γαλατάδικο γρήγορα μετατρέπεται σε κέντρο διασκέδασης. Ο «Έλατος» είχε γεννηθεί (1918).

Σύμφωνα με τον Πάνο Γεραμάνη⁶⁰: «Ο Έλατος είναι ο ναός της δημοτικής μουσικής στην Ελλάδα. Είναι το πρώτο μαγαζί που λειτούργησε με δημοτικά τραγούδια στην Αθήνα, το 1918. Ο Λουκάς Κοντογιάννης ήταν ένας μερακλής και γλεντζές. Του άρεσαν ιδιαίτερα τα δημοτικά τραγούδια και όταν αποφάσισε να ζητήσει άδεια για να λειτουργήσει το μαγαζί με κλαρίνα στην Ομόνοια, δεν του δόθηκε γιατί ουσιαστικά το κλαρίνο δεν επιτρεπόταν τότε να ακούγεται. Λειτουργούσαν κέντρα στην Πλάκα με χαβάγιες και άλλες κλασικές ταβέρνες με καθαρά δυτική μουσική. Τότε λοιπόν ο Λ. Κοντογιάννης σκέφτηκε κάτι άλλο. Άνοιξε το μαγαζί του με παραδοσιακή μουσική και στην αρχή το 1918 με '20 αντί για κλαρίνα έβαλε ζουρνάδες. Με το ζουρνά λοιπόν, καλό μεζέ και εκλεκτή ρετσίνα, το μαγαζί άρχισε να αποκτά φήμη. Σιγά σιγά όμως οι ζουρνάδες βγήκαν και μπήκαν τα κλαρίνα και τότε άρχισε το μεγάλο γλέντι, ένα γλέντι διάρκειας 90 και πλέον ετών στον ίδιο χώρο, στο ίδιο σημείο, με μεγάλους καλλιτέχνες του δημοτικού τραγουδιού, πρωταγωνιστής βέβαια και ο κόσμος. Ένας κόσμος, ένας λαός που αγαπά και σέβεται και διασκεδάζει αγνά δεκαετίες ολόκληρες στον θρυλικό “Έλατο” με τα δημοτικά μας τραγούδια, με τα κλαρίνα». Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, λοιπόν, ο «Έλατος» λειτούργησε με επιτυχία, πλάι στα υπόλοιπα μαγαζιά της περιοχής, με θαμώνες κυρίως εργάτες και λαϊκά στρώματα. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε πως εξαιτίας της απαγόρευσης της ύπαρξης των κέντρων διασκέδασης από τον Άρειο Πάγο το 1872, το μαγαζί ήταν υπόγειο όπως και τα υπόλοιπα.

Τη δεκαετία του 1950 το μαγαζί περνάει στα χέρια του Κώστα Κούρτη, ο οποίος δούλευε τα προηγούμενα χρόνια στο μαγαζί ως σερβιτόρος. Το 1958 υπενοικιάζει το

⁶⁰ *Αφιέρωμα στον Έλατο*, FM Records/Νίκος Κούρτης. Σίσσυ Σιαφάκα, 2004.

μαγαζί από τον Κοντογιάννη μαζί με έναν συνétaιρο, τον Κώστα Θεοδωρή, ενώ το 1969 ο τελευταίος αποχωρεί και ο Κούρτης συνεταιρίζεται πλέον με τον μουσικό Σπαθούλα. Το 1972 ο Κούρτης είναι πλέον ο μοναδικός ιδιοκτήτης του μαγαζιού. Ο Νίκος Μαυροπάνος αναφέρει για τον Κούρτη: «Ε ο Κώστας Κούρτης ήταν ένας πολύ καλός άνθρωπος, ένας, ένας ωραίος νοικοκύρης. Έχω πάρει πάρα πολλά από αυτόν τον άνθρωπο απάνω στη δουλειά μας. Μας έλεγε, επειδή ήταν νοικοκύρης, ότι ήθελε να γίνεται η δουλειά του τέλεια! Ήταν πολύ καθαρός. Το κατάστημα έλαμπε και τα εμπορεύματα που ψώνιζε για το μαγαζί, τα είχε με μεγάλη τάξη τόσο ώστε εκτός από την επιλογή των κρεάτων, μέχρι και τα μήλα ακόμη, ήταν επιλεγμένα [...]. Ευχαριστιόταν να του λέει ο κόσμος «μπράβο φάγαμε πολύ ωραία!», «είναι το μαγαζί σου ωραίο!», έτσι ήταν ο Κούρτης, ήθελε τέτοια να του λες, δεν τον συγκινούσαν τα λεφτά τόσο πολύ, όσο τον συγκινούσε να του λες “μπράβο κ. Κούρτη για το μαγαζί σου!”, αυτή ήταν η πραγματικότητα που ο άνθρωπος κρατούσε το μαγαζί, σε ένα επίπεδο πολύ καλό».

Από το 1996 και μέχρι το κλείσιμό του, το μαγαζί βρίσκεται στη διαχείριση του Χρήστου Μπλέτσα, ο οποίος επίσης δούλευε προηγουμένως στον «Έλατο» ως σερβιτόρος, ενώ από το 1998 και μετά ιδιοκτήτες του μαγαζιού είναι τα παιδιά του Κούρτη, Νίκος και Νέλλη. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πως παρά το πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα λειτουργίας του, το μαγαζί είχε ουσιαστικά δύο ιδιοκτήτες, γεγονός που φυσικά συνέβαλε στη σταθερή ποιότητα των υπηρεσιών του.

2.2 Πελατεία, θαμώνες

Πολλοί κάτοικοι της Αθήνας και της επαρχίας πέρασαν έστω και για μία φορά το κατώφλι του ιστορικού αυτού μαγαζιού. Την εποχή που ιδρύθηκε ο «Έλατος», όπως προαναφέρθηκε, τα κλαρίνα ήταν απαγορευμένα στην Αθήνα.⁶¹ Έτσι, το κέντρο ξεκίνησε να λειτουργεί με ζουρνάδες (1918-1920) και φυσικά καλό φαγητό και άφθονο κρασί. Η ζωντανή μουσική, σε συνδυασμό με το φαγητό και το κρασί, ήταν πόλος έλξης για τους εργάτες που επέστρεφαν στην πλατεία Λαυρίου έπειτα από μια κουραστική μέρα. Κατά την πρώτη περίοδο λειτουργίας, το μεγαλύτερο μέρος της

⁶¹ Μαζαράκη Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα, 1984, σ. 46.

πελατείας ήταν φυσικά οι εσωτερικοί μετανάστες, για τους οποίους η μουσική και ιδιαίτερα τα κλαρίνα έπαιζαν το ρόλο του συγγενή. Ο Έλατος έγινε το μόνιμο στέκι των εργατών που επέστρεφαν από το Λαύριο με το «θηρίο». Μαζί τους και βυρσοδέψες, χασάπηδες και αμαξάδες.⁶² Οι βραδιές στο μαγαζί είχαν γι' αυτούς μεγάλη συναισθηματική αξία. Μπορούσαν να ακούσουν τραγούδια με τα οποία γαλουχήθηκαν στην επαρχία, να «εκτονωθούν με μια στροφή τσάμικου καλαματιανού χορού» και να «γλυκαθούν με ψητό και κρασί»⁶³, πριν επιστρέψουν στο σπίτι τους. Ακόμα και απλοί επισκέπτες από την επαρχία αναζητούσαν τον διάσημο «Έλατο», αντί για το θέατρο. Τις Κυριακές η ατμόσφαιρα ήταν πιο οικογενειακή, αφού μετά το σινεμά οι εργάτες και οι επισκέπτες από την επαρχία έτρωγαν εκεί με τις οικογένειές τους.

Παρ' όλο που ο «Έλατος» λειτουργούσε κυρίως ως στέκι εργατών, οι πελάτες του προέρχονταν από όλες τις τάξεις και φυσικά από όλες τις περιοχές της Ελλάδος (κυρίως από περιοχές που αγαπούσαν το κλαρίνο όπως Λαμία, Ήπειρο, Αιτωλοακαρνανία, Πάτρα, Φθιώτιδα, Πελοπόννησο). Τα χρόνια αυτά όμως, οι ταξικές διαφορές δεν δημιουργούσαν ιδιαίτερα προβλήματα. Σύμφωνα με το Νικόλαο Μαυροπάνο «Παλιά δεν υπήρχε αυτή η νοοτροπία με το μπροστά, γιατί τα μαγαζιά ήταν μικρά και απλώς ο άλλος ήθελε να βρει να καθίσει». Δεν υπήρχε δηλαδή η σημερινή νοοτροπία του κοινωνικού διαχωρισμού ανάλογα με τη θέση του τραπέζιού στο οποίο καθόντουσαν. Βέβαια η παραπάνω άποψη έρχεται σε αντίθεση με την άποψη του Γιώργου Κοντογιάννη ο οποίος αναφέρει: «Ήταν άγραφος κανόνας οι ποιο εύποροι να κάθονταν στα πρώτα τραπέζια. Τους ήξεραν καθώς ήταν τακτικοί πελάτες». Υπήρχαν όμως και πελάτες από περιοχές χωρίς ιδιαίτερη παράδοση στη συγκεκριμένη μουσική (νησιώτες, Μακεδόνες, Θρακιώτες). Και αυτοί οι πελάτες σέβονταν τους καλλιτέχνες, και μάλιστα άφηναν και τα περισσότερα χρήματα, επειδή πίστευαν ότι με αυτόν τον τρόπο στήριζαν και διατηρούσαν την παράδοση.⁶⁴ Ο τρόπος διασκέδασης της περιόδου αυτής χαρακτηρίζεται από μια «ιεροτελεστία». Οι πελάτες περνούσαν τα βράδια τους με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο σε σχέση με αυτόν που θα επικρατούσε μερικές δεκαετίες αργότερα. Όπως αναφέρει ο Μάκης Χήτος: «Όλη η ιδεολογία του γλεντιού ήταν σε πολύ πιο «ήρεμους τόνους» με σεβασμό στον πελάτη, στους εργαζόμενους και κυρίως στους καλλιτέχνες. Η διασκέδαση ήταν πολύ απλή και αγνή. Το μόνο που αποζητούσε ο κάθε επισκέπτης στο μαγαζί αυτό, ήταν να γυρίσει έστω και

⁶² Βλ. Κουρή Μάρω, «Κλαρίνα after, στον Έλατο ετών 86!», σ. 1.

⁶³ Βλ. «88 χρόνια Έλατος!» *Έλατος* τεύχ. 1 (Νοέμβριος 2005), σ. 30.

⁶⁴ Βλ. Μητρόπουλος Γιάννης, *Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού*, Αθηναϊκή, Αθήνα, 1996, σ. 19.

για λίγες ώρες στα γνωστά ακούσματα, στις γνωστές γεύσεις και γενικά σε ένα περιβάλλον που θα θύμιζε τις αναμνήσεις από τα νεότερά του χρόνια». Την παραπάνω άποψη συμμερίζεται και ο βιολιστής Ιάκωβος Ηλίας, «Τραγουδούσαν και γλένταγε και σεβότανε ο ένας τον άλλο. Σεβασμός και “ιεροτελεστία” στο χορό. Γλεντούσαν όμορφα χωρίς τα σημερινά σπασίματα και καβγάδες! Και καλύτερη “χαρτούρα”, λόγω σεβασμού, πριν τα γραμμόφωνα και τα πικ-απ».⁶⁵

Με το πέρασμα των χρόνων η πελατεία επεκτάθηκε και σε άλλες κοινωνικές τάξεις, αν και εργάτες και μετανάστες δεν σταμάτησαν ποτέ να αποτελούν μέρος της πελατείας του μαγαζιού. Κατά τη διάρκεια των «χρυσών χρόνων» λειτουργίας του, δηλαδή την περίοδο 1960-1980, οι θαμώνες γίνονται πιο σταθεροί, ενώ οι τακτικοί και πιο εύποροι πελάτες απαιτούν μια θέση στα πρώτα τραπέζια του μαγαζιού. Ο «Έλατος» παραμένει ένα σταθερό σημείο για τη νυχτερινή διασκέδαση. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Νίκος Μαυροπάνος: «Το 1960 τηλεόραση δεν υπήρχε και ο κόσμος δεν καθότανε μέσα. Όσοι έρχονταν από την επαρχία δεν τους πήγαιναν στο θέατρο –δεν το καταλαβαίνανε–, άντε σε καμιά κωμωδία, αλλά στα κλαρίνα, επειδή ήταν από την επαρχία και καταλαβαίνανε το είδος». Ο ιδιοκτήτης Νίκος Κούρτης παρατηρεί επίσης πως από τη δεκαετία του 1970 και μετά: «στα μαγαζιά άρχισαν να έρχονται σαμπάνιες, λουλούδια, πιάτα, μπαλόνια. Η διασκέδαση στον “Έλατο” δεν άλλαξε, πάλι χόρευαν, άλλαξε αυτό που ζητούσαν από το μαγαζί. Ήθελαν ουίσκι και ξηρούς καρπούς. Ο κόσμος πια δεν έτρωγε, μία ώρα έρχονταν, φαγωμένοι». Ωστόσο κατά τις δύο προαναφερόμενες δεκαετίες αρκετοί κάτοικοι των πόλεων πήγαιναν στα κλαρίνα, αλλά πλέον ήξεραν πολύ περισσότερο από τις προηγούμενες δεκαετίες τι ακριβώς ζητούσαν από ένα χώρο διασκέδασης, πήγαιναν σε κάποιο μαγαζί καλύτερα προετοιμασμένοι σχετικά με τη μουσική, την οποία άκουγαν πλέον και στο σπίτι τους. Ωστόσο, σημαντικό είναι να αναφέρουμε ότι οι μετανάστες, εσωτερικοί και μη, δεν σταμάτησαν ποτέ να προτιμούν το μαγαζί Σύμφωνα με τον Πάνο Γεραμάνη: «Οι μετανάστες είχαν για χρόνια τον Έλατο σαν το μόνιμο στέκι του, σαν τόπο συναντήσεως. Εκεί πήγαιναν και διασκεδάζαν γιατί, πέρα από το γλέντι είχε και συναισθηματική σημασία η παρουσία του Έλατου στη ζωή των Ελλήνων μεταναστών. Άκουγαν τα τραγούδια με τα οποία έφυγαν από τη πατρίδα και ξενιτεύτηκαν και μετά που ξαναγύριζαν έρχονται εδώ για να πουν τις αναμνήσεις τους. Τα τραγούδια με τα οποία γεννήθηκαν μεγάλωσαν και

⁶⁵Βλ. Παπαδάκης Γιώργος, *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες*, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1983. σ. 82.

γαλουχήθηκαν. Τα δημοτικά τραγούδια και τον ήχο του κλαρίνου». ⁶⁶ Μάλιστα, χαρακτηριστική είναι η περίπτωση Έλληνα ομογενή, ο οποίος έπαιρνε κάθε βράδυ τηλέφωνο από το Λας Βέγκας για να ακούσει παραδοσιακή μουσική και έστελνε δολλάρια με το ταχυδρομείο στην ορχήστρα. ⁶⁷

Άλλωστε, η διασκέδαση αποτελεί μέσο κοινωνικοποίησης των ανθρώπων που ζουν στην πρωτεύουσα. Για παράδειγμα, εσωτερικοί μετανάστες από το ίδιο χωριό μπορούσαν να ανταμώνουν στο μαγαζί και να μιλήσουν για τον τόπο τους, για τα κοινά τους προβλήματα και επιθυμίες. Συχνά, το μαγαζί αποτελούσε και τόπο «γνωριμιών» για ανύπαντρους νέους άνδρες και γυναίκες. Το «φλερτ» ήταν πολύ αγνό και γινόταν και αυτό σε «οικογενειακό» κλίμα (παρουσία συγγενών από την πλευρά των γυναικών, αφού οι γυναίκες δεν έβγαιναν ποτέ μόνες και το οικογενειακό κλίμα του Ελάτου δημιουργούσε ιδανικές συνθήκες για γνωριμίες). Ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει να γίνει στο σημείο αυτό στο θέμα των παρεξηγήσεων, καθώς οι διενέξεις μεταξύ των πελατών κατά καιρούς δεν έλειπαν από το μαγαζί, παρ' όλο που δεν επρόκειτο για στέκι που χαρακτηριζόταν από εντάσεις ή σημείο όπου μαζεύονταν παραβατικά στοιχεία.

Κύρια αιτία η παρεξήγηση για μια γυναίκα, είτε γιατί οι συγγενείς (αδέλφια, ξαδέλφια) δεν ενέκριναν τον ενδιαφερόμενο γαμπρό, είτε γιατί κάποιος «ενοχλούσε» μια αρραβωνιασμένη κοπέλα. Ακόμα μία σημαντική αιτία ήταν την εποχή εκείνη η «σειρά του χορού». Είτε γιατί κάποιος μονοπωλούσε το χρόνο για χορό με συνεχόμενες παραγγελίες είτε γιατί ορισμένοι «μάγκες» επιχειρούσαν να χορέψουν την παραγγελιά κάποιου άλλου, και αυτό πολλές φορές έφερνε τους πελάτες στα χέρια.

Σημαντικό είναι πάντως πως ο «Έλατος» ήταν ένα μαγαζί όπου όλα τα κοινωνικά στρώματα αναμειγνύονταν αρμονικά, όπως άλλωστε και όλες οι ηλικίες, καθώς πέρα από τους οικογενειάρχες, από το μαγαζί περνούσαν και νεότερες γενιές. Δεν ήταν λίγες οι περιπτώσεις που οι παρέες έσμιγαν σε αυτοσχέδια γλέντια και όλο το μαγαζί γινόταν μία παρέα, ενώ, όπως μας λέει ο Νίκος Κούρτης, πολλές φορές έμπαιναν στο μαγαζί και ξένοι τουρίστες, από περιέργεια μάλλον, οι οποίοι κατενθουσιάζονταν από το φιλικό περιβάλλον του μαγαζιού και ξεχύνονταν στην πίστα για χορό.

Ανάμεσα στους πελάτες του μαγαζιού βρίσκουμε όμως και διάσημα πρόσωπα, όπως καλλιτέχνες, πολιτικούς και επιχειρηματίες. Σύμφωνα μάλιστα με τη μαρτυρία του Γιάννη Κωνσταντίνου, ενός καλλιτέχνη του μαγαζιού: «Έρχονταν άνθρωποι

⁶⁶Βλ. Παπαδάκης Γιώργος *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες*, σ. 82.

⁶⁷Βλ. «88 χρόνια Έλατος!» *Έλατος* τεύχ. 1 (Νοέμβριος 2005), σ. 31.

μορφωμένοι, που ήξεραν από δημοτική μουσική, ασχολιόντουσαν με τη δημοτική μουσική, μου έβρισκαν λάθη κι εγώ τα διόρθωνα».⁶⁸

2.3 Ρεπερτόριο-Μουσικοί

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινίσουμε πως όταν μιλάμε για δημοτικό τραγούδι στον «Έλατο» εννοούμε κυρίως τη μουσική των περιοχών της Ρούμελης, της Ηπείρου και της Πελοποννήσου, τις περιοχές δηλαδή που ακουγόταν το κλαρίνο, καθώς τα νησιώτικα δεν αποτελούσαν ποτέ μεγάλο μέρος του προγράμματος, τα έπαιζαν μόνο στην αρχή και από αυτά το πολύ πέντε τραγούδια, τις μεγαλύτερες επιτυχίες της εποχής. Με τον τρόπο αυτό αναδύονταν μουσικές, αρώματα και χρώματα από κάθε σημείο της χώρας, λόγω της ποικιλίας των μουσικών ακουσμάτων. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Νίκο Μαυροπάνο: «Το δημοτικό τραγούδι δεν είναι εύκολη δουλειά. Εδώ κάθε φορά θα ακούσεις διαφορετικό ρεπερτόριο. Είναι αμέτρητα τα τραγούδια και διαφορετικά από τόπο σε τόπο, με διαφορετική εισαγωγή και “τσαλκάτζες”, δηλαδή στροφές. Αλλιώς παίζουμε το «Παπάκι πάει στην ποτάμια» στην Καλαμάτα και αλλιώς στο Αγρίνιο – εκεί το θέλουν πιο αργά. Το ταλέντο και ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο δεν αρκούν. Ο κόσμος έρχεται απ’ όλα τα σημεία της Ελλάδας κι έχει απαιτήσεις, τραγούδια δύσκολα και όχι τόσο γνωστά».

Χαρακτηριστικό γνώρισμα του μαγαζιού, ωστόσο, σε αντίθεση με άλλα κέντρα, τα οποία έκαναν «εκπτώσεις» στο ρεπερτόριό τους, ήταν το γεγονός πως το πρόγραμμα στον «Έλατο» κρατούσε έναν πολύ συγκεκριμένο χαρακτήρα. Το μεγαλύτερο ποσοστό του προγράμματος ήταν τα παλιά, κλασικά δημοτικά τραγούδια. Ακόμη και μετά την επικράτηση των «νεοδημοτικών» χαρακτηριστικά αναφέρουμε πως το 2005, το πρόγραμμα στο μαγαζί άνοιγε με το πολύ ατμοσφαιρικό «Τζιβαέρι».⁶⁹ Βέβαια, το τι έπαιζε το πρόγραμμα εξαρτιόταν και από τον εκάστοτε καλλιτέχνη, όπως θα δούμε λίγο παρακάτω.

Ο κόσμος πάντως πήγαινε στον «Έλατο» για να ακούσει δημοτική μουσική. Τα τραγούδια που παίζανε ήταν τσάμικα συρτά καλαματιανά και «τις πρώτες πρωινές ώρες για τους μερακλήδες έπαιζαν καθιστικά κλέφτικα, ρουμελιώτικα. Και ο κόσμος είχε απαιτήσεις», όπως αναφέρει στη συνέντευξή του ο Γιώργος Κοντογιάννης «οι μουσικοί

⁶⁸ *Αφιέρωμα στον Έλατο*, FM Records/Νίκος Κούρτης. Σίσσυ Σιαφάκα, 2004.

⁶⁹ Βλ. «88 χρόνια Έλατος!» *Έλατος* τεύχ. 1 (Νοέμβριος 2005), σ. 30.

έπρεπε να καλύψουν όλο το ρεπερτόριο, όχι τα ίδια τραγούδια». Η δομή του προγράμματος λοιπόν ήταν η εξής: ξεκινούσαν με κομμάτια «επιτραπέζια», την ώρα που το κοινό έτρωγε, και έπειτα συνέχιζαν με πιο χορευτικά κομμάτια, με μεγαλύτερη ένταση. Ενδεικτικό της κατανοητικής ατμόσφαιρας που επικρατούσε κάποιες φορές στο μαγαζί είναι πως στα ήσυχα, παλαιότερα παραδοσιακά κομμάτια ακόμη και οι ίδιοι οι θαμώνες φώναζαν «ησυχία» σε κάποιους που μπορεί να μιλούσαν, επιθυμώντας να ακούσουν το κομμάτι. Σε αυτό έπαιξε φυσικά ρόλο και η ποικιλία του προγράμματος, αλλά και η ηχητική του μαγαζιού.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε πως ο «Ελατος» ήταν ίσως το τελευταίο από τα μαγαζιά που έβαλαν ενισχυτές οργάνων, το 1975. Προηγουμένως βέβαια οι τραγουδιστές είχαν μικρόφωνα, ωστόσο τα όργανα δεν χρειάζονταν ηλεκτρική ενίσχυση, καθώς από τη φύση τους είναι όργανα με δυνατό ήχο. Έτσι, η ενίσχυση του ήχου ήρθε μόνο μετά την επέκταση του αρχικού μαγαζιού, το 1972.

Αναφορικά με την «ορχήστρα» του μαγαζιού, θα πρέπει να αναφέρουμε αρχικά πως τα κλαρίνα της ήταν πάντα από δύο και πάνω, καθώς πρόκειται για ένα δύσκολο μουσικό όργανο, του οποίου ο οργανοπαίχτης πρέπει αναγκαστικά να έχει κάποιες στιγμές χαλάρωσης, ειδικότερα σε ένα πολύωρο μουσικό πρόγραμμα. Στην ορχήστρα συμμετείχαν φυσικά και τα άλλα «παραδοσιακά όργανα», όπως το βιολί και το λαούτο ή το σαντούρι, αλλά αργότερα και ντέφι, κιθάρες, ντραμς και ηλεκτρικά αρμόνια. Ακόμη όμως και αυτά τα τελευταία με τον «ξένο» ήχο στα χέρια των διάφορων δεξιοτεχνών γεννούσαν αξιοθαύμαστες νέες τεχνικές εκτέλεσης με αποτέλεσμα να κερδίζουν την προτίμηση του κοινού.⁷⁰ Επιπλέον, με αυτά γινόταν η τροποποίηση των παραδοσιακών μελωδιών και ενορχηστρώσεων των παλαιότερων τραγουδιών που ερχόταν να εξυπηρετήσει στη διευκόλυνση των νέων, αστικότερων τρόπων διασκέδασης. «Βασιλιάς» της ορχήστρας πάντως παρέμενε το κλαρίνο, το οποίο βρισκόταν άλλωστε σε άτυπο ανταγωνισμό με το βιολί, με αποτέλεσμα συχνά να ακούγεται από το κοινό η φράση: «πάμε στα κλαρίνα!». Ωστόσο, το πιο ενδεικτικό και ιδιαίτερο στοιχείο για την ορχήστρα του συγκεκριμένου μαγαζιού ήταν πως μουσικοί και τραγουδιστές παρέμεναν στην πίστα όλο το βράδυ, τραγουδούσαν ένας ένας με τη σειρά και το μικρόφωνο περνούσε διαδοχικά από τα χέρια όλων, σαν κάποιου είδους τελετουργικό. Άλλωστε, όπως αναφέρει ο Γιώργος Κοντογιάννης «Έπρεπε να έχεις

⁷⁰Βλ. Κοκκώνης Γιώργος, «Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νέο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», στο *Ετερότητες και Μουσική* στα Βαλκάνια, τόμος 4 εκδ. Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2008, σ. 102.

πολλούς τραγουδιστές, έτσι ώστε ο πελάτης που παράγγελε ένα τραγούδι να μπορούσε να ζητήσει να το πει ο τάδε τραγουδιστής». Αναμφισβήτητη είναι πάντως η αξία των καλλιτεχνών που πέρασαν από το μαγαζί, ως μέλη της εκάστοτε ορχήστρας. Ο Χρόνης Αηδονίδης αναφέρει χαρακτηριστικά: «Στον Έλατο πηγαίναμε πολλές φορές γιατί ήταν το πιο κεντρικό μαγαζί στην Αθήνα κοντά στην Ομόνοια πολλές φορές έτσι για να ακούσουμε κανένα δημοτικό τραγούδι και πράγματι όπως είπε και ο Γιώργος, εκεί πάντα έβρισκες τις καλύτερες ορχήστρες στο μαγαζί αυτό».⁷¹

Ένα ακόμα στοιχείο που έκανε τον «Έλατο» μοναδικό λοιπόν ήταν η ποιότητα των καλλιτεχνών που εμφανίζονταν εκεί. Ο «Έλατος» καθιερώθηκε ως ένα στέκι συγκροτημάτων με τους πλέον επώνυμους της κάθε εποχής. Ενδεικτικά αναφέρουμε μερικά από τα σπουδαιότερα ονόματα μουσικών και τραγουδιστών που συνέδεσαν το όνομά τους με το μαγαζί: Νίκος Καρακώστας, Κώστας Γιαούζος, Γιώργος Μειντανάς, Γιάννης Κούπας, Βασίλης Μπατζής, Γιάννης Καραγιάννης, Γιώργος Καρακός, Βασίλης Σαλέας, Βασίλης Σούκας (κλαρίνο), Ρόζα Εσκενάζυ, Γεωργία Μηττάλη, Φιλίω Πυργάκη, Γιώργος Μάγγας, Γιώργος Παπασιδέρης, Μάκης Χριστοδουλόπουλος, Δημήτρης Ζάχος, Αλέκος Κιτσάκης, Κώστας Σκαφίδας, Τασία και Χαρά Βέρα, Σοφία Κολλητήρη, Κώστας Σπαθούλας (τραγούδι), Απόστολος Κλαπαδόρας, Χαράλαμπος Λαΐνας (σαντούρι), Κώστας Πίτσος (λαούτο), Αλέκος Αραπάκης, Γιώργος Γερατζόπουλος, Γιώργος Φλώρος (βιολί), Γιώργος Μείντανάς, Ζαχαρίας Κασσιμάτης (κιθάρα). Όπως βλέπουμε, η γυναικεία παρουσία παίζει έναν ιδιαίτερο ρόλο, με πολλές αντιπροσώπους γνωστές γυναίκες τραγουδίστριες με ρεπερτόριο δύο ειδών, αυτές που τραγουδάνε τα παλιά και τις νεότερες που τραγουδάνε τα πιο καινούρια και διαθέτουν και εμφάνιση (αρκετά καλές φωνές), δεν υπάρχει όμως περίπτωση να επιβληθούν σαν «γλάστρες» σε ένα μαγαζί όπως ο «Έλατος». Η Σοφία Κολλητήρη αναφέρει: «Σε όλη την Ελλάδα που έχω γυρίσει και όλο το εξωτερικό, όπου υπάρχουν Έλληνες μου λένε “έχω χορέψει στο μαγαζί σου, στον Έλατο”, και ας μην έχω πάει”. Επειδή ο Έλατος ας πούμε τον ξέρει ο κόσμος σαν δημοτικό μαγαζί και εμένα σαν μια παραδοσιακή τραγουδίστρια σου λέει στον Έλατο. Δεν θυμούνται από τα άλλα μαγαζιά που δουλεύεις “Σε έχω δει στον Έλατο”. Οπότε τους λέω και εγώ ναι, ναι στον Έλατο εντάξει. Πάντως τι να σου πω, Αυστραλία που έχω πάει, Αμερική, Καναδά Γερμανία και εδώ φυσικά μου λένε, έχω χρόνια τώρα της καριέρας μου “έχω χορέψει μαζί σου”, “μου έχεις τραγουδήσει”, “το τραγούδι που είχες πει στον Έλατο”. Οπότε έχει δεθεί το

⁷¹ *Αφιέρωμα στον Έλατο*, FM Records/Νίκος Κούρτης. Σίσσυ Σιαφάκα, 2004.

όνομα μου με τον Έλατο».⁷²

Στο σημείο αυτό είναι κρίσιμο να αναφερθεί ένα πολύ σημαντικό στοιχείο: οι μουσικοί του δημοτικού τραγουδιού προέρχονταν σχεδόν αποκλειστικά από την επαρχία και ήταν λαϊκοί καλλιτέχνες, κάποιοι από αυτούς απόγονοι των πρώτων πλανόδιων μουσικών της υπαίθρου. Έτσι, η διαλογή τους γινόταν κυρίως με βάση το ποιος είχε ζήτηση σε πανηγύρια, γάμους, και κοινωνικές εκδηλώσεις. Γενικότερα πάντως το επίπεδο των μουσικών στο δημοτικό τραγούδι ήταν πολύ υψηλό, καθώς οι οργανοπαίχτες και οι μουσικοί του διακρίνονταν από μία καθαρή αγάπη για τη δημιουργία, δεν είχαν ως στόχο, και ήταν και πολύ δύσκολο, την εμπορική επιτυχία, καθώς το είδος δεν ήταν προσανατολισμένο στη δημιουργία σουξέ.

Η επιλογή των καλλιτεχνών γινόταν κυρίως από το εκάστοτε αφεντικό με βάση τη «λαϊκή» αναγνωσιμότητα και τη ζήτηση του καλλιτέχνη (από εμφανίσεις σε πανηγύρια, γάμους, συστημένοι από την επαρχία κ.ο.κ.). Επειδή ο Έλατος έδρευε στην Αθήνα, τα αφεντικά γνώριζαν λίγο-πολύ όλους τους διαθέσιμους καλλιτέχνες και οι δουλειές κλείνονταν στα μουσικά καφενεία.⁷³ Οι αγοραστές, είτε αυτοί ήταν ιδιοκτήτες κέντρων διασκέδασης είτε γαμπροί, καφετζήδες και οργανωτές πανηγυριών, πήγαιναν στα μουσικά καφενεία (συνήθως τις Πέμπτες) για να κλείσουν τους καλλιτέχνες για το Σαββατοκύριακο. Συγκεκριμένα για τα καφενεία των μουσικών ο Νίκος Μαυροπάνος αναφέρει: «Εκεί έκλειναν τις δουλειές. Δεν υπήρχαν τα τηλέφωνα στα σπίτια τότε. Πήγαιναν το πρωί και έψαχναν για δουλειές και τα καλοκαίρια αν δεν είχαν πανηγύρια. Στην Αγ. Κωνσταντίνου 20 (Μενάνδρου) φορτώνανε τα μηχανήματά τους, από εκεί ξεκινάγανε, ήταν το αντάμωμα. Πίνανε καφέ, παίρνανε το αυτοκίνητο ή το ταξί και πήγαιναν π.χ., στα Λιβάδια. Και οι φίρμες και οι μη. [...] Για να παίξεις στον “Έλατο” πάντως θα έπρεπε ή να ήσουν γνωστός (πρώτη εθνική κατηγορία) και σε πολύ υψηλό επίπεδο ή να έχεις αποδείξει ότι είχες τις δυνατότητες και αργά ή γρήγορα θα γινόσουν». Το ταλέντο και ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο δεν αρκούσαν, καθώς ο κόσμος ερχόταν από όλη την Ελλάδα και είχε απαιτήσεις τραγούδια δύσκολα και όχι τόσο γνωστά γι’ αυτό έπρεπε να υπάρχουν στο μαγαζί καλοί μουσικοί έτσι ώστε να παίζουν το κάθε τραγούδι της περιοχής που θα ζήταγε ο πελάτης, και μάλιστα χωρίς πρόβες.

⁷²Βλ. ό.π..

⁷³Εκεί έδρευε ο «Σύλλογος Μουσικών Αθηνών-Πειραιώς Η Αλληλοβοήθεια». Ο Σύλλογος ιδρύθηκε το 1928 από λαϊκούς μουσικούς που μετανάστευσαν στην Αθήνα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή.

Ένα ακόμη ενδεικτικό στοιχείο της ατμόσφαιρας που επικρατούσε στο μαγαζί είναι η μαρτυρία ότι μετά το κλείσιμο οι μουσικοί και γενικά οι εργαζόμενοι πήγαιναν στα ζαχαροπλαστεία – γαλατάδικα– της εποχής, δηλαδή στα σημεία συνάντησης των ξενύχτηδων, για ένα «κομπλέ» πρωινό, δηλαδή ψωμί με βούτυρο και μέλι και γάλα, όπου ξεκουράζονταν και συζητούσαν τα τεκταινόμενα της βραδιάς.

2.4 Σειρά χορού και «χαρτούρα»

Η σωματική έκφραση του δημοτικού τραγουδιού, ο χορός, έπαιζε, όπως είναι αναμενόμενο, ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στον «Έλατο», καθώς σκοπός ενός κέντρου διασκέδασης με δημοτική μουσική –και ουσιαστικά κάθε κέντρου με μουσική– δεν είναι μόνο το άκουσμα και η σύνδεση με την παράδοση σε μουσικό επίπεδο, αλλά σχετίζεται άμεσα με το «ξέσπασμα» των συναισθημάτων μέσω της σωματικής έκφρασης. Οι δημοτικοί σκοποί ιδιαίτερα παρουσιάζουν ένα πολύ ενδιαφέρον τελετουργικό. Υπάρχουν χοροί που περιέχουν αναπηδήσεις και «πετάγματα», ενώ οι δεύτεροι χαρακτηρίζονται κυρίως από μια ήρεμη συρτή κίνηση πάνω στο έδαφος.⁷⁴

Σύμφωνα με τα παραπάνω, εύκολα καταλαβαίνει κανείς ότι και στον «Έλατο» ο χορός ακολουθούσε ένα συγκεκριμένο τελετουργικό. Αναφερόμαστε στη λεγόμενη σειρά του χορού, η οποία είχε αυστηρή τήρηση στο μαγαζί. Συγκεκριμένα, μέχρι τα μέσα του 1970 ο πελάτης σηκωνόταν να χορέψει ένα τραγούδι, είτε έπειτα από παραγγελία είτε με επιλογή της ορχήστρας, αφού είχε παραλάβει πρώτα ένα αριθμημένο χαρτάκι και ερχόταν η σειρά του. Ο Γιώργος Κοντογιάννης μάλιστα αναφέρει πως: «ο σερβιτόρος ήταν υποχρεωμένος να κρατάει τη σειρά, γιατί αλλιώς γινόντουσαν φασαρίες, άμα έπαιρνες τη σειρά του άλλου. Στο δημοτικό δεν σήκωναν τέτοια». Συνήθως ήταν ένας χορός αργός όπως ένα τσάμικο και ένας γρήγορος όπως ένα καλαματιανό ή ένα συρτό. Οι χορευτές μάλιστα εναλλάσσονταν επίσης σε σειρά, ο

⁷⁴Βέβαια ο διαχωρισμός αυτός είναι συμβατικός και δεν είναι ο μοναδικός. Ακόμη και ο ίδιος χορός μπορεί να διαφοροποιείται από περιοχή σε περιοχή ή ακόμα και από χορευτή σε χορευτή, παίρνοντας το ιδιαίτερο χρώμα που τον χαρακτηρίζει. Γενικά πάντως η μορφολογία του εδάφους του κάθε τόπου, φαίνεται να παίζει ουσιαστικό ρόλο στην διαμόρφωση του ύφους των χορών που χορεύονται στον τόπο αυτό. Έτσι οι νησιώτικοι χοροί είναι περισσότερο πηδηχτοί, με πιο πολύπλοκες κινήσεις των ποδιών και φέρνουν στο νου, με τα συχνά τους σουσταρίσματα, τον θαλασσινό κυματισμό του Αιγαίου. Αντίθετα, οι βουνίσιοι χορεύουν πιο βαριά, πιο έντονα, με ένα πείσμα –θα 'λεγε κανείς– που βγαίνει κατ' ευθείαν μέσα από τη σκληρότητα της μάχης με τις αντιξοότητες της ζωή των ορεινών.

πρώτος χόρευε και στη συνέχεια παραχωρούσε τη θέση του στον επόμενο, μέχρι να κλείσει ο κύκλος. Ενδιαφέρον είναι και το γεγονός ότι τα μαντίλια που κρατούσαν οι χορευτές παρέχονταν από τους σερβιτόρους σε εκείνον που ήθελε να σύρει το χορό, καθώς το μαντίλι ήταν απαραίτητο για την πραγματοποίηση ορισμένων κινήσεων, χρησίμευε δηλαδή στις φιγούρες. Έτσι κάθε παρέα χόρευε μέχρι και δύο χορούς ανά άτομο, ενώ μόνο έπειτα από πρόσκληση όσων βρίσκονταν στην πίστα μπορούσε κάποιος να χορέψει χωρίς να έχει έρθει η σειρά του.

Προς αποφυγή λοιπόν των παρεξηγήσεων, οι οποίες δημιουργούσαν φασαρίες στο μαγαζί, στα τέλη της δεκαετίας του 1980 κατασκευάστηκε ένα ταμπλό με λαμπιόνια και έτσι κάθε τραπέζι γνώριζε τη σειρά χορού. Βέβαια, στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε πως το ταμπλό και η διατήρηση της σειράς χορού γενικότερα συνδέονταν και με ένα άλλο πολύ σημαντικό ζήτημα, εκείνο της αμοιβής των μουσικών, της λεγόμενης «χαρτούρας».

Πιο συγκεκριμένα, ο τρόπος πληρωμής των μουσικών από την αρχή λειτουργίας του Ελάτου έως και το 1970 περίπου γινόταν αποκλειστικά από τους πελάτες του μαγαζιού με τη μέθοδο της «χαρτούρας». Οι πελάτες δηλαδή άφηναν χρήματα στους καλλιτέχνες ανάλογα με τις παραγγελιές και τα τραγούδια που χορεύανε. «Τότε η ορχήστρα δεν έπαιρνε μεροκάματο όπως σήμερα, αλλά πληρωνόντουσαν από τις παραγγελιές που έκανε ο κόσμος για να σηκωθεί να χορέψει», αναφέρει ενδεικτικά ο Νίκος Μαυροπάνος. Έτσι, εύκολα γίνεται κατανοητό πως η υπόνοια ότι η ορχήστρα ευνοούσε κάποιο χορευτή ή καθυστερούσε το χορό εξαιτίας μίας μεγαλύτερης ανταμοιβής, έφερνε προστριβές. Από το 1972 και μετά πάντως, ο «Ελατος» αρχίζει να δίνει και μεροκάματο στους καλλιτέχνες, αρχικά στα πρώτα ονόματα και έπειτα και στους υπόλοιπους.

Θα πρέπει επίσης να διευκρινίσουμε πως η «χαρτούρα» δεν ήταν ένα συγκεκριμένο ποσό, ποικίλε ανάλογα με τον πελάτη, με αποτέλεσμα πολλές φορές πελάτες να δίνουν όλα τους τα χρήματα στην ορχήστρα, προκειμένου να χορέψουν τα αγαπημένα τους τραγούδια, αλλά και να δείξουν στους υπόλοιπους πελάτες τη γενναιοδωρία τους. Το προσωπικό του μαγαζιού μάλιστα συχνά «ψάρευε» τους πελάτες για τα τραγούδια που ήθελαν να ακούσουν, συντελώντας έτσι στο να καταναλώνονται περισσότερα χρήματα.

Το όνομα και η αίγλη του καλλιτέχνη πάντως δεν είχαν ιδιαίτερη σημασία. Όλοι

πληρώνονταν δίκαια, χωρίς αμφισβήτηση.⁷⁵ Τα χρήματα συγκεντρώνονταν σε ένα κουτί που βρισκόταν πίσω από την ορχήστρα. Στο τέλος της βραδιάς τα συγκεντρωμένα χρήματα μοιράζονταν στα ίσα και γι' αυτό το περιεχόμενο του κουτιού απασχολούσε όλο το προσωπικό του μαγαζιού. Με αυτά τα χρήματα, οι μουσικοί πλήρωναν τα ΙΚΑ τους (ακόμα και αν ένας μουσικός ήταν άρρωστος έπαιρνε το μερίδιό του). Συχνά οι καλλιτέχνες συνόδευαν τους πελάτες στο σπίτι έτσι ώστε να εκπληρώσουν όλα τα μουσικά χούγια τους και ανταμείβονταν πλουσιοπάροχα.

2.5 Ωράριο λειτουργίας, σεζόν, εδέσματα, διαφήμιση

Το μαγαζί αρχικά λειτουργούσε από νωρίς το απόγευμα (όταν οι εργαζόμενοι επέστρεφαν από τις δουλειές τους) μέχρι τα μεσάνυχτα. Κατά την πρώτη περίοδο λειτουργίας, το μεγαλύτερο μέρος της πελατείας ήταν φυσικά οι εσωτερικοί μετανάστες, για τους οποίους η μουσική και ιδιαίτερα τα κλαρίνα έπαιζαν το ρόλο του συγγενή. Ο Έλατος έγινε το μόνιμο στέκι των εργατών που επέστρεφαν από το Λαύριο με το «θηρίο». Μαζί τους και βυρσοδέψες, χασάπηδες και αμαξάδες. Οι βραδιές στο μαγαζί είχαν γι' αυτούς μεγάλη συναισθηματική αξία. Μπορούσαν να ακούσουν τραγούδια με τα οποία γαλουχήθηκαν στην επαρχία, να «εκτονωθούν με μια στροφή τσάμικου καλαματιανού χορού» και να «γλυκαθούν με ψητό και κρασί»,⁷⁶ πριν επιστρέψουν στο σπίτι τους. Ακόμα και απλοί επισκέπτες από την επαρχία αναζητούσαν τον διάσημο Έλατο, αντί για το θέατρο ή τα μπουζούκια. Τις Κυριακές η ατμόσφαιρα ήταν πιο οικογενειακή, αφού μετά το σινεμά οι εργάτες και οι επισκέπτες από την επαρχία έτρωγαν εκεί με τις οικογένειές τους. Στα επόμενα χρόνια λειτουργίας το ωράριο διαμορφωνόταν ανάλογα με τις συνθήκες της γύρω περιοχής. Άνοιγε αρχικά στις επτά το βράδυ και τη δεκαετία του 1960 στις εννιά και έκλεινε στις δυόμισι, σύμφωνα με τις μαρτυρίες των θαμώνων. Αργότερα το ωράριο διευρύνθηκε, ενώ τα τελευταία χρόνια λειτουργίας, το κυρίως πρόγραμμα άρχιζε κατά τις εντεκάμισι το βράδυ.

Κρίνοντας από την τοποθεσία του μαγαζιού, δηλαδή σε ένα υπόγειο της πλατείας Ομονοίας, το οποίο ήταν διακοσμημένο με τοιχογραφίες της υπαίθρου, φτάνουμε στο συμπέρασμα πως η σεζόν, ειδικότερα από το 1950 και έπειτα, όταν μπήκε στη ζωή των κατοίκων της πόλης η έννοια των διακοπών, διαρκούσε κατά κύριο λόγο μέχρι το

⁷⁵Βλ. «88 χρόνια Έλατος!» Έλατος τεύχ. 1 (Νοέμβριος 2005), σ. 31.

⁷⁶Βλ. ό.π. σ. 30.

Πάσχα, όπως συνέβαινε και με τα υπόλοιπα χειμερινά μαγαζιά της Αθήνας. Το μαγαζί ήταν κλειστό κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Εβδομάδας, από σεβασμό στην καταναυκτική ατμόσφαιρα των ημερών, ενώ, όπως είναι φυσικό, τη διάρκεια των εορτών των Χριστουγέννων η δουλειά ήταν αυξημένη και το γλέντι σχεδόν ολονύκτιο.

Όλα στον Έλατο είχαν μια ξεχωριστή σημασία. Το είδος της μουσικής που παιζόταν, το φαγητό, ο χορός, οι κώδικες συμπεριφοράς. Δεν ήταν απλώς ένας χώρος συνάντησης κενός νοήματος. Ήταν μια σχεδόν «οικογενειακή» γιορτή, γεμάτη από ανθρώπους με κοινά βιώματα, εμπειρίες και επιθυμίες. Έτσι, οι άνθρωποι που το κατέκλυζαν κάθε βράδυ ένιωθαν να επιστρέφουν στις ρίζες τους, παρ' όλο που αυτό το «επαρχιώτικο» πανηγύρι λάμβανε χώρα σε έναν κλειστό χώρο στο κέντρο της μεγαλύτερης ελληνικής πόλης και σίγουρα δεν ήταν απόλυτα «αυθεντικό».

Έχει ήδη αναφερθεί πως στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του στο μαγαζί «τσίκνιζαν τα πιο απολαυστικά εδέσματα, όπως κοντοσούβλια, γουρουνόπουλα και κοκορέτσια. Αυτό όμως που εύφραине την ψυχή των πελατών ήταν η μουσική. Μερακλήδες οργανοπαίχτες και αηδόνια τραγουδιστές ζωγράφιζαν αξέχαστες εικόνες της ελληνικής υπαίθρου».⁷⁷ Το μαγαζί λειτουργεί άλλωστε για αρκετά χρόνια με άδεια ψησταριάς, μέχρι που το 1970 αλλάζει την άδεια του από «ψητοπωλείο μετά μουσικής» σε κέντρο διασκέδασης και, όπως αναφέρει ο Μάκης Χήτος, αρχίζει να σερβίρει ψητά της ώρας και άλλα πιάτα. Η αλήθεια είναι πως σε όλα τα μαγαζιά της κοσμικής Αθήνας την εποχή εκείνη αρχίζει να εισάγεται η συνήθεια να σερβίρουν φρούτα και εμφιαλωμένο κρασί ή ουίσκι, αντί πιο περίπλοκων πιάτων, συνήθεια που σιγά σιγά υιοθετείται και στον «Έλατο». Παρ' όλα αυτά, σταθερές καθ' όλη τη διάρκεια της λειτουργίας του, παραμένουν τόσο η ποιότητα των εδεσμάτων και των ποτών, καθώς και οι λογικές τιμές, γεγονότα που συμβάλλουν και αυτά στη διαμόρφωση μιας σταθερής πελατείας.

Σε αυτό ακριβώς το σημείο τίθεται και το ερώτημα για το πώς κατάφερε ο «Έλατος» να διαδώσει το όνομά του ανάμεσα στα υπόλοιπα κέντρα διασκέδασης με δημοτική μουσική, πέρα από το επίπεδο της παροχής υπηρεσιών. Αρχικά ρόλο έπαιξε η σχέση πελατών-μουσικών, η οποία έκανε τον «Έλατο» να διαφέρει από τα υπόλοιπα εμπορευματοποιημένα μαγαζιά. Οι καλλιτέχνες ουσιαστικά καθιερώνονταν (και ανταμείβονταν) από τους πελάτες του μαγαζιού⁷⁸ και όχι από τα ραδιόφωνα και τις δισκογραφικές εταιρείες.

⁷⁷Βλ. ό.π. σ. 30.

⁷⁸Παπαδάκης Γιώργος, «Κορυφαίοι σε δυο Ηπείρους», άρθρο στο διαδίκτυο.

Ωστόσο, το μαγαζί είχε βρει και έναν πολύ πρωτοποριακό τρόπο διαφήμισης του μαγαζιού. Ο «Έλατος» ήταν ουσιαστικά το πρώτο και μοναδικό κέντρο το οποίο διαφημιζόταν και μάλιστα ακριβιά. Γύρω στο 1930, το όνομά του ήταν πάνω στα χαρτάκια που εσώκλειαν τις δεσμίδες με τα χαρτονομίσματα των χιλιάρικων της Εθνικής Τράπεζας⁷⁹ τα οποία διανέμονταν σε ολόκληρη την Ελλάδα κάνοντας τον «Έλατο» γνωστό σε ολόκληρο το πανελλήνιο. Ένας άλλος τρόπος διαφήμισης του μαγαζιού ήταν χάρη στην ιδέα ενός μετανάστη, ο οποίος (κατά μίμηση της αμερικανικής συνήθειας) πρότεινε την διαφήμιση του μαγαζιού μέσω σπέρτων. Έτσι, η επιχείρηση αγόρασε ποσότητα από σπέρτα στα οποία έβαζαν μια σφραγίδα με την επωνυμία του μαγαζιού, πάνω στην ταινία ασφαλείας.

Το μεγαλύτερο όφελος για τον «Έλατο» όμως ήταν η διαφήμιση που του έκανε ο ίδιος ο κόσμος που διασκεδάζε εκεί. Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα μαγαζιά, τα οποία απασχολούσαν την κοινή γνώμη και την αστυνομία με φασαρίες και έκτροπα, ο Έλατος είχε να επιδείξει υποδειγματική τάξη και σοβαρότητα. Ο πελάτης ένιωθε ότι τον εκτιμούσαν και τον σέβονταν. Η αίσθηση ασφάλειας ήταν προσωπική μέριμνα του Λουκά Κοντογιάννη, καθώς και των υπόλοιπων ιδιοκτητών του μαγαζιού. Αυτό, σε συνδυασμό με το καλό φαγητό και την εξαιρετικής ποιότητας μουσική, διαφήμιζε το μαγαζί «από στόμα σε στόμα». Με τον τρόπο αυτό η φήμη του συνεχώς μεγάλωνε.

2.7 «Χρυσή εποχή» και «πτώση»

Ο «Έλατος» γνώρισε τη μεγαλύτερη ακμή του ανάμεσα στις δεκαετίες του 1960 και του 1980. Είναι άλλωστε η εποχή κατά την οποία η κοσμική ζωή της Αθήνας είναι γενικότερα σε ανοδική πορεία. Ο κόσμος αισθάνεται περισσότερο την ανάγκη να διασκεδάσει και η ατμόσφαιρα σε κοινωνικό-πολιτικό επίπεδο είναι σαφώς πιο ανάλαφρη από τα βάσανα των προηγούμενων δεκαετιών. Επιπλέον, ο κόσμος αρχίζει να έχει τη δυνατότητα να διαθέσει λεφτά για τη διασκέδασή του. Ενδεικτικό της ακμής του μαγαζιού είναι το γεγονός ότι αναφέρεται στις ελληνικές ταινίες της εποχής ως γνωστός τόπος προορισμού για τη διασκέδαση των Αθηναίων. Το πρόγραμμα εμπλουτίζεται διαρκώς με καινούρια ονόματα καλλιτεχνών, ενώ οι θαμώνες αισθάνονται πως με το

⁷⁹«Ο Κοντογιάννης ήταν φίλος με τον διευθυντή της Εθνικής Τράπεζας» αναφέρει ο Νίκος Μαυροπάνος.

άκουσμα του κλαρίνου φέρνουν στην πρωτεύουσα κάτι από τις ιδιαίτερες πατρίδες τους. «Ο Έλατος ήταν πάντα ένα καθημερινό πανηγύρι στο κέντρο της Αθήνας. Αρνιά, κοκορέτσια, χορός, κλαρίνα... παράδοση. Σύνολο από το τι τρως, πως το τρως, τρόπος διασκέδασης, τι ακούς, χορεύεις... η ώρα που το κάνεις», αναφέρει ο Νίκος Κούρτης.

Σιγά σιγά, όμως, λέει ο Μάκης Χήτος «ο κόσμος άρχισε να αναζητά άλλους τρόπους διασκέδασης, ενώ οι γενιές που θα μπορούσαν να χαρίσουν τον οβολό τους στο μαγαζί δεν έρχονταν». Το μαγαζί συντηρείται βέβαια από τη συνηθισμένη πελατεία, η οποία εναλλάσσεται και παράλληλα φέρνει στο μαγαζί και τα παιδιά της, οπότε ο «Έλατος» γίνεται γνωστός και στους νεότερους, ωστόσο με το πέρασμα του χρόνου, κατά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 2000, η πτώση είναι τόσο μεγάλη που το μαγαζί δεν μπορεί να συντηρηθεί και αναγκάζεται να κλείσει.

Όλα τα παραπάνω οδηγούν ενδεχομένως στο ερώτημα πώς ο «Έλατος» έπειτα από μία τόσο επιτυχημένη πορεία έφτασε στο σημείο που έπρεπε να κλείσει. Σε αυτό συντελούν σημαντικά δύο παράγοντες: η αλλαγή στον τρόπο διασκέδασης και η παρακμή της περιοχής, στην οποία βρισκόταν το μαγαζί. Αναφορικά με το πρώτο, είναι σαφές πως τα τελευταία χρόνια ο τρόπος διασκέδασης έχει μετατοπιστεί προς μία κατεύθυνση κοινωνικοποίησης που δεν συνάδει τόσο πολύ με το καθαρό κομμάτι της μουσικής. Το κοινό προτιμά τα μεγαλύτερα, πιο «μοδάτα» μαγαζιά και η ανάγκη για επικοινωνία με τον διπλανό, τον συντοπίτη και το φίλο δεν είναι πλέον που κανείς μπορεί να το βρει μόνο σε κάποιο στέκι. Ο Νίκος Μαυροπάνος παρατηρεί, ίσως με κάποια πικρία: «Ο κόσμος δεν κατεβαίνει πια στο κέντρο, στο υπόγειο. Θέλει λίγο πιο έξω, λίγο πιο μεγάλα, πιο διακοσμημένα. Τώρα μένει σπίτι του, έχει στερεοφωνικά, τηλεόραση. Γάμοι με δημοτικά δεν γίνονται πια τόσο πολλοί. Και η ακρίβεια έχει επιπτώσεις στη διασκέδαση».

Παράλληλα, αναφορικά με την περιοχή που βρισκόταν ο «Έλατος», συμπληρωματικά με όσα είπαμε παραπάνω για την παρακμή της, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι το γεγονός αυτό μετάλλαξε τα τελευταία χρόνια και την πελατεία του μαγαζιού έως ένα σημείο, αφού ήταν πια σπάνιο να βρεθεί κάποιος στην Ομόνοια για βραδινή διασκέδαση. Το τοπίο της περιοχής έχει αλλάξει δραματικά. Ωστόσο ο ιδιοκτήτης Νίκος Κούρτης αναφέρει πως: «ήταν ο σωστός χρόνος κλεισίματος, έκανε τον κύκλο του, άφησε το στίγμα και το αποτύπωμά του σχεδόν ένα αιώνα. Όταν χρειάστηκαν πουτάνες, κλείσαμε. Να φύγουμε με το κεφάλι ψηλά, πριν εκπέσει. Όταν άρχισε ο κατήφορος, ο Έλατος έκλεισε». Τη φήμη του άλλωστε αποδείκνυε από μόνη της η τεράστια χρονική περίοδος λειτουργίας του. Τα υπόλοιπα μαγαζιά του είδους ήταν

πολύ πιο καινούρια. Μόλις πήρε την άδεια ο Έλατος, άνοιξε αμέσως απέναντί του με την ονομασία και άλλο ένα κέντρο «Μέλισσα», και ένα ένα ξεκινήσανε και τα υπόλοιπα Ενδεικτικά αναφέρουμε: Το «Ηπειρωτικόν», την «Ωραία Ζίτσα» στην οδό Βερανζέρου, την «Ελληνική γωνιά» στη οδό Δώρου και Σατωβριάνδρου, το «Ελληνικό γλέντι» στην ίδια οδό, τη «Βοσκοπούλα» στη Βερανζέρου, το «Βελούχι» στη Βερανζέρου του Ηλία Καραβάνα, αρκετά μεταγενέστερα τα «Αγρίμια» στην πλατεία Βάθης που αρχικά ήταν κρητικό μαγαζί και μετέπειτα έγινε δημοτικάδικο, τα «Χίλια Αστέρια» στην Αχαρνών, το «Γλυκοχάραμα» στη Λένορμαν, τη «Βαρβάκειο» στην Αθηνάς, το «Χαλικιάς Παλλάς» στην πλατεία Καραϊσκάκη, τα «Μανουσάκια» στην Λιοσίων, και το «Ηπειρώτικο Σαλόνι» στη Λεωφόρο Βουλιαγμένης.⁸⁰

Το σημαντικότερο στοιχείο όλων είναι πως οι άνθρωποι που πέρασαν από το συγκεκριμένο μαγαζί μιλούν όλοι με ιδιαίτερη συναισθηματική φόρτιση γι' αυτό. Ο «Έλατος» υπήρξε για τους ανθρώπους που πέρασαν από εκεί ένα πανεπιστήμιο της μουσικής, ένας θεσμός που προώθησε τη λαϊκή παράδοση σε σημαντικότατο βαθμό.⁸¹

⁸⁰ Βλ. Χρηστίδης Κώστας, «Τα παλιά κέντρα της Ομόνοιας», *Λαϊκό τραγούδι τέυχ.3*, σ.15.

⁸¹ «Ο “Έλατος” είναι σημαντικός για την οικογένειά μου γιατί ζήσαμε από αυτόν και μεγαλώσαμε και τα παιδιά μας. Είναι σημαντικός για κάποιους ανθρώπους που διασκέδασαν εκεί και περάσανε καλά, θα μπορούσε να είναι πολύ σημαντικός αν κατάφερνε να μπορούσε να γίνει μουσείο. Να μπορούσε να διατηρηθεί», λέει ο Νίκος Κούρτης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η προσπάθεια τόσο του συσχετισμού του δημοτικού τραγουδιού με την αστικοποίηση όσο και η ακόμη πιο συγκεκριμένη οριοθέτησή του στο πλαίσιο ενός μαγαζιού κρίνεται ιδιαίτερα δύσκολο έργο, το οποίο όμως παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ακόμη πιο περίπλοκη γίνεται η κατάσταση όταν το αντικείμενο της έρευνας καλείται να καλύψει μία μεγάλη χρονική περίοδο, κατά τη διάρκεια της οποίας τα κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά γεγονότα συνεχώς μεταλλάσσονται.

Η ιστορία της Ελλάδας κατά τον 20ό αιώνα παρουσιάζει στο επίπεδο της λαογραφικής και ανθρωπολογικής μελέτης το παράδοξο ότι ενώ «διαδραματίζεται» κυρίως στα αστικά κέντρα κρατά για την κοινωνική της ζωή ένα κομμάτι που προέρχεται κυρίως από τις εμπειρίες της ζωής μακριά από τα αστικά κέντρα, το δημοτικό τραγούδι. Το φαινόμενο της μετανάστευσης, εσωτερικής και εξωτερικής, μοιάζει να αφήνει ανεπηρέαστο το ελληνικό στοιχείο στο επίπεδο της μουσικής του προτίμησης. Το δημοτικό τραγούδι βρίσκει έδαφος να αναπτυχθεί ακόμη και μακριά από τον «φυσικό» του χώρο, την ύπαιθρο και να εισβάλει, μέσω της διασκέδασης και της δισκογραφίας, στην αστική ζωή.

Εντυπωσιακό κρίνεται το γεγονός πως ο «Έλατος», ένα μικρό μαγαζί στο κέντρο της Αθήνας, καταφέρνει να παραμείνει στην επικαιρότητα για 89 συναπτά έτη, χωρίς να χάσει στιγμή τον προσανατολισμό του, το δημοτικό τραγούδι, το οποίο υπηρετεί με συνέπεια και σοβαρότητα, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα που να χαρακτηρίζεται «πανεπιστήμιο της μουσικής». Παράλληλα όμως, αυτή ακριβώς η διαπίστωση δημιουργεί και τους αντίστοιχους προβληματισμούς, οι οποίοι εκδηλώνονται σε όλες τις πηγές και τις συνεντεύξεις, σχετικά με το κατά πόσο οι κρατικοί φορείς δεν φρόντισαν ποτέ να συντηρήσουν ή να βοηθήσουν να συντηρηθεί ένα τέτοιο μέρος με άλλη ίσως μορφή, ως «μουσείο» κατά κάποιο τρόπο, της λαϊκής μουσικής παράδοσης.

Στόχος της συγκεκριμένης εργασίας ήταν αρχικά η σύνδεση τόσο του ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου της περιόδου με το δημοτικό τραγούδι όσο και η σύνδεση των δύο αυτών παραμέτρων με το συγκεκριμένο μαγαζί, τον «Έλατο». Από τα στοιχεία αυτά όμως προέκυψε και η παρατήρηση ενός ακόμη, ίσως κάπως παραγνωρισμένου, ζητήματος. Συγκεκριμένα, αναφερόμαστε στην παράμετρο του πόσο σημαντική μπορεί

να ήταν από ψυχολογικής απόψεως η ύπαρξη ενός χώρου στον οποίο ο εκάστοτε πελάτης, καλλιτέχνης ή εργαζόμενος έφτανε να αισθανθεί σαν στο σπίτι του, καθώς όλοι όσοι μιλούν για τον «Έλατο» δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στο στοιχείο της «οικειότητας» που δημιουργούσε ο χώρος, έτσι ώστε από ένα σημείο και μετά να γίνεται λόγος πλέον για θαμώνες και όχι ευκαιριακούς πελάτες, γεγονός άλλωστε που συνετέλεσε και στην πολύχρονη λειτουργία του μαγαζιού.

Αναλογιζόμενοι τα παραπάνω μπορούμε να πούμε ότι ο «Έλατος» έπαιξε καθοριστική σημασία για τη «στέγαση» του δημοτικού τραγουδιού στην πόλη της Αθήνας (με ότι αυτό σημαίνει, μετεξέλιξή του) και για τους ανθρώπους που μέσω του κέντρου αυτού μπόρεσαν να νιώσουν οικεία σε ένα τόπο μακριά από τον τόπο καταγωγής τους. Η ικανότητα των εκάστοτε ιδιοκτητών να κρατούν τον «Έλατο» στην υψηλότερη θέση επιλογής για ένα όμορφο βράδυ με τους καλύτερους μουσικούς, τη «σωστότερη» και «σοβαρότερη» στάση στο επίπεδο της παροχής υπηρεσιών και φυσικά με τον ήχο του κλαρίνου. Έγινε έτσι αρωγός και για τις νεότερες που αναζητούσαν το παραδοσιακό τρόπο διασκέδασης των προγόνων του.

Κλείνοντας, θα θέλαμε να εκφράσουμε την ελπίδα ότι αυτή η μελέτη θα αποτελέσει την αρχή μιας σειράς ερευνών γύρω από το ρόλο της δημοτικής μουσικής, όπως αυτή αλλάζει με τη πάροδο του χρόνου, που θα φωτίσουν περισσότερο το μουσικό περιεχόμενο της ευρύτερης λαϊκής μουσικής παράδοσης στην Ελλάδα.

Παραρτήματα



Η Ομόνοια του 1930 (φωτογρ. υλικό από «Η Αθήνα μέσα στο χρόνο: Ιστορία σε 21 εικόνες»).



Πλατεία Λαυρίου 1958, (φωτογρ. υλικό από «Η Αθήνα μέσα στο χρόνο: Ιστορία σε 21 εικόνες»)



“Έλατος” 1952: Από αριστερά ο Λουκάς Κοντογιάννης, Γιώργος Φλώρος (βιολί), Απόστολος Κλαπαδώρας (λαουτοκιθάρα), Βασίλης Μπατζής (κλαρίνο), Μαρία Παπαδοπούλου- Γκαλμάνη (τραγουδί). Πίσω από τη τραγουδίστρια ο Χαράλαμπος Λαΐνας (σαντούρι), Γιώργος Καρακός (κλαρίνο), Γιάννης Κούπας (κλαρίνο) και ο Κώστας Κούρτης, σερβιτόρος τότε (φωτογρ. υλικό «88 χρόνια ΈΛΑΤΟΣ»).



1950: Η ορχήστρα του “Έλάτου” και ο επιχειρηματίας του. Από αριστερά Ανδρέας Χαρμαλιάς (κλαρίνο), ο όρθιος Λουκάς Κοντογιάννης, Γιώργος Γερατζόπουλος (βιολί), Παναγιώτης Κοκοντίνης (κλαρίνο), Βασίλης Μπατζής (κλαρίνο), Απόστολος Κλαπαδώρας (Πούλιος) (σαντούρι), Γιώργος Μείντανάς (με την κιθάρα μπροστά) και Ζαχαρίας Κασσιμάτης (με την κιθάρα πίσω), (φωτογρ. υλικό «88 χρόνια ΈΛΑΤΟΣ»).



Αριστερά ξεχωρίζουμε τον Ηλία Σούκα με το βιολί και δίπλα του τον Βαγγέλη Σούκα με το κλαρίνο. Οι υπόλοιποι άγνωστοι σε εμάς, (φωτογρ. υλικό «88 χρόνια ΈΛΑΤΟΣ»).



Από αριστερά Γιώργος Φλώρος (βιολί), Πίτσος (κιθάρα), και οι τρεις γυναίκες είναι άγνωστες σε μας, Κάβρουρας (τραγουδι), Κωνσταντίνου (τραγουδι), Μάγκας Γιώργος (κλαρίνο), άγνωστοι σε εμάς επίσης είναι οι μουσικοί στην πίσω σειρά και ο κύριος δεξιά, (φωτογρ. υλικό «88 χρόνια ΈΛΑΤΟΣ»).



“Έλατος” 1984: Από αριστερά Γιώργος Φλώρος, Βασίλης Φωτίου, Βασίλης Σούκας, Σωτήρης Χρηστοδουλόπουλος, Σοφία Βόττα, Γεώργιος Τζαμάρας, άγνωστη νεαρή, Γιώργος Μεϊντανάς, Γιάννης Κουτσούκος. Στην πίσω σειρά δύο άγνωστοι μας μουσικοί, και μπροστά καθιστός ο ιδιοκτήτης Κώστας Κούρτης, (φωτογρ. υλικό «88 χρόνια ΈΛΑΤΟΣ»).



Σε χορευτικές φιγούρες με την προσφιλή του εμφάνιση ο στιχουργός και μόνιμος θαμώνας Νίκος Στρογγυλάκος, με τον Κώστα Κούρτη, (φωτογρ. υλικό «88 χρόνια ΈΛΑΤΟΣ»).



Από αριστερά Θανάσης Χρηστογιώργος και ο Αριστείδης Μάντζος, (φωτογρ. υλικό από προσωπικό αρχείο).



Από αριστερά Χρήστος Μάντζος και Αριστείδης Χρηστογιάννης, (φωτογρ. υλικό από προσωπικό αρχείο).



Ο ιδιοκτήτης Κώστας Κούρτης με μια από τις χαρακτηριστικές τοιχογραφίες που διακοσμούσαν το μαγαζί, (φωτογρ. υλικό «88 χρόνια ΈΛΑΤΟΣ»).



Από αριστερά Χρήστος Μάντζος με τη σύζυγό του, Βασιλική Μάντζου, η Μαρία Χριστογιώργου, Αικατερίνη Τσέκα, Πολυξένη Κούρτη, Κώστας Κούρτης, Νέλλη Κούρτη, και Αθανάσιος Χριστογιώργος και πίσω στο ταμείο ο Γιάννης Σταθόπουλος, (φωτογρ. υλικό «88 χρόνια ΈΛΑΤΟΣ»).



Από αριστερά Γιάννης Χριστογιώργος, Πόλυξένη Κούρτη, Αριστίδης Μάντζος, Γιώργος Θεοδωρής, Σοφία Θεοδωρή, Βασιλική Μάντζου, Χρήστος Μάντζος, (φωτογρ. υλικό από προσωπικό αρχείο).



Οικογένεια Χρήστου Μάντζου και η Βασιλική Ντούρου, (φωτογρ. υλικό από προσωπικό αρχείο).

Ο ΕΛΑΤΟΣ ΔΕΝ ΞΕΡΡΙΖΩΝΕΙ ΑΙ

Όπως ο βασιλεύς των δένδρων Έλατος, που δέν τον ξερριζώνουν οι ματαιωμένοι άνερες και όλα τα άγρια στοιχεία της φύσεως, έτσι και ο ΕΛΑΤΟΣ, τό μπάρ της θαλασσοόρεκτης και ρωμαντικής Βάρκιζας, άγέρωχος και υπερήφανος, στέκει και περιμένει αύριο τούς πελάτες του — Αθηναίους και Παιραιείς — εις τούς δπόλους, έκτός των άλλων, τά προσφέρη πραγματικώς ψάρια της ώρας της περιφέρειας Βαρκίζης.

ΠΟΥ ΓΛΕΝΤΗΣΑΝ ΕΦΕΤΟΣ ΟΙ ΑΘΗΝΑΙΟΙ!

Είς πρώτην φοράν συγκεντρώθη εις Αθηναϊκών κέντρον τώσας κώσας την Κυριακή των Ατόκρων και τό βράδυ της Καθαράς Δευτέρας, γιά να καταβροχθήση ότι φαγώσιμο όπήρχε και να διασκεδάση σάν στο σπίτι του. Τό κέντρο αυτό ήτο τό έπί της όδου Γ' Σεπτεμβρίου 16 Μπάρ ΕΛΑΤΟΣ, που εύχεται στους φαγατικούς φίλους του καλή άρτή, σιμη και μη σαρακοστή.

ΟΙ ΝΕΚΡΟΙ ΑΝΑΣΤΑΙΝΟΝΤΑΙ;

Εις τούς Αθηναϊκούς διασκεδαστικούς νυκτερινούς κύκλους διεδόθη εύρύτατα, ότι την νύκτα μεταφερόμενος ένας νεκρός εις την τελευταίαν του ανθρώπου κατοικίαν, συνοδεία βαρυπενθουσών χρωών, καθ' ήν στιγμήν διήρχετο έκ του παρά την πλατείαν Όμορφίας Σταθμού Λαυρίου ήρχισεν έκθάλλων κραυγάς χαράς. Ός διαπιστώθη, ή άνάστασις του νεκρού όφείλεται εις την κνίσαν των ψητών άρνιών, ή όποία προήρχετο από τό εκεί πλησίον διανυκτερεύον μετά μουσικής γνωστότατον μπάρ «ΕΛΑΤΟΣ». ΟΙ γήρες έκάλλες από ένθουσιασμόν κατήλθον μετά του πρώην νεκρού εις τόν «ΕΛΑΤΟΝ» και διασκεδάσαν μέχρι πρωίας.

ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΚΟΣΜΟΥ ΕΡΧΟΝΤΑΙ ΕΙΣ ΑΘΗΝΑΣ

Από την παρελθούσαν Δευτέραν καταφθάνουν εις Αθήνας με πάντος είδους μεταφορικών μέσων και έν εξαίλλη ένθουσιασμού άνδρες, γυναίκες, γέροντες, γρηούλες, νέες και νεοπροερχόμενοι από τά βουνά και τις άκρογιαλίες όπου παρεθέρizan. Κατά πληροφορίας ό ένθουσιασμός των άφικουμένων όφείλεται εις τό χαρμόσυτον γεγονός, ότι μεθαύριον ΣΑΒΒΑΤΟΝ Ε' ΑΝΟΙΞΗ τας χειμερινάς του πύλας τό πανελληνίου φήμης Μπάρ, παρά τόν σταθμόν Λαυρίου «ΕΛΑΤΟΣ», τού όποιου τυγχάνουν ένθερμοι ύποστηρικται και τακτικοί πελάται.

ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑ ΝΕΚΡΟΘΑΠΤΩΝ

Οί έν Αθήναις νεκροθάπται όπέθαλον μήνυσιν άρμολίως κατά του μπάρ ό ΕΛΑΤΟΣ, σταθ. Λαυρίου, διότι κατερχόμενοι ήμιθανείς νέοι έν σούψ, πίνοντες μπόρα Φιξ και τρώγοντες ψητά σούβλας, άναθάλλουν την άναχώρησιν των δια τάς αιώνιους μονάς έπ' άριστον.

ΠΩΣ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΚΥΒΕΡΝΩΝΤΑΙ ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ

Διά να διευκολυνθούν οι διαστάμενοι και άρθούν οι πάσης φύσεως παρεληθούσαι μεταξύ των έπιθυμώσων να κυβερνήσουν την Ελλάδα άπεφασίσθη όπας από μεθαύριον Σάββατον έπαναρχία τας έργασίας του της χειμερινής περιόδου με όνια ψητά και πάντος είδους άντινευρικούς μεζέδες, ό πανελληνίας κυβερνήτης της χαράς, όμονίας και διασκεδάσεως ΕΛΑΤΟΣ (Γ' Σεπτεμβρίου 16). Οί διαστάμενοι παρακαλούνται να δώσουν έκ του ΕΛΑΤΟΥ δια να ίδούν πώς κυβερνώνται οι πάσης τάσεως Έλληνες.

Διαφημιστικά αποκόμματα από εφημερίδες τις εποχής, (φωτογρ. υλικό «88 χρόνια ΈΛΑΤΟΣ»).

“ ΠΑΜΕ ΣΤΑ ΚΛΑΡΙΝΑ ”

Από πλευράς ποιότητας, ασφαλώς δεν μπορεί να γίνει διαχωρισμός στα διάφορα είδη της δημοτικής μας μουσικής. Στο αφιέρωμα αυτό, είναι φανερό στους αναγνώστες ότι ριζάμε το βάρος μας στο στεριανό τραγούδι, επειδή είναι το πιο συκοφαντημένο και το πιο απόμακρο στον σημερινό κάτοικο των πόλεων. Κάτω από το πρίσμα αυτό, συντάξαμε και έναν κατάλογο με τους μουσικούς του δημοτικού τραγουδιού της Ηπείρου, της Ρούμελης του Μωριά και της Θεσσαλίας, δίνοντας τον πρώτο ρόλο στους σοφίστες του κλαρίνου, που δικαωματικά τον κατέχουν, αφού το είδος αυτό της μουσικής έγινε συνώνυμο με το θαυμάσιο αυτό όργανο, που - αν και δεν έχει παρά μόνο δύο αιώνων ζωής στον τόπο μας - εξέφρασε με μοναδικό τρόπο τα δημοτικά τραγούδια.

Προσπαθήσαμε - όπου μπορέσαμε - να δώσουμε στοιχεία για τον τόπο καταγωγής τους, αλλά και για την περίοδο που έζησαν. Και σ' αυτό ήταν πολύτιμη πηγή το βιβλίο της Δέσποινας Μαζαράκη *Το Λαϊκό Κλαρίνο στην Ελλάδα*, πρώτη έκδοση Αθήνα 1959.

ΚΛΑΡΙΝΟ

ΗΠΕΙΡΟΣ

Τάσος Τζάρας, Γιάννενα (πατέρας)
Ν. Τζάρας, Πρέβεζα (1892-1942)
Παύλος Τσουτάς, Λιεσκοβίκι Αλβανίας (1834-1944)
Νικ. Μπατζής, Πογώνι Ηπείρου (1863-1940)
Περικλής Μπατζής Πογώνι Ηπείρου (1887-1947)
Κων. Μπατζής Πογώνι Ηπείρου (1889)
Γιώργος Ντάλας, Δελβινάκι Ηπείρου (1850-1935)
Κίτσος Χαρισιάδης, Ζαράβινα Ηπείρου (1885-1968)
Μήτρος Γκάγκας, Ζίτσα Ηπείρου
Αντώνης Κάμπος ή Χαλκιάς (παπούς των Χαλκιάδων)
Μήτρος Χαλκιάς, Ζελίστα (Φωτεινό) Ιωαννίνων (1841-1909)
Λάμπρος Χαλκιάς, Ζελίστα (Φωτεινό) Ιωαννίνων (1869-1923)
Μάνθος Χαλκιάς, Ζελίστα (Φωτεινό) Ιωαννίνων (1895-1945)
Τάσος Χαλκιάς, Ζελίστα (Φωτεινό) Ιωαννίνων (1916)
Νίκος Χαλκιάς, Ζελίστα (Φωτεινό) Ιωαννίνων (1904)
Μάνθος Χαλκιάς, Ζελίστα (Φωτεινό) Ιωαννίνων (1933)
Μιχάλης Χαλκιάς, Ζελίστα (Φωτεινό) Ιωαννίνων (1945)
Μήτσος Τζάρας
Βασ. Μπεσίρης ή Τουρκοβασιλίν, Πρέβεζα (1904)

Λάμπρος Μπατζής (1901)
Νίκος Μπατζής (1910-1938)
Βασίλης Μπατζής (1923-1993)
Μήτσος Μπατζής (1911-1940)
Άγγελος Μπατζής (1926-1940)

Δ. ΡΟΥΜΕΛΗ

Κ. Μόσχος ή Φουσκομπούκας, Αιτωλικό (1878-1952)
Γιάννης Φουσκομπούκας (1845-1925)
Βασίλειος Φουσκομπούκας
Χαρίλ. Μαργέλος, Νικόλι, Λευκάδα (1895-1954)

Γιώργος Καρακός, Αγριλιά Μεσολογγίου, (1920)
Νικολ. Σουλειμάνης, Λιεσκοβίκι, Αλβανία (1848-1921)

ΑΝΑΤ. ΡΟΥΜΕΛΗ

Νικήτας (Κωτσόπουλος), Δομβραΐνα (1880-1947)
Κ. Καραγιάννης, Μόδι (1887-1957)
Κ. Γιαούζος, Πετρομαρούλα (1895-1957)
Γ. Μιχαλόπουλος (1900-1949)
Γιάννης Κυριακάτης, Λεύκτρα Θήβας (1884-1957)

Συμεών Κυριακάτης, Ευαγγελίστρια, Λιβαδιάς (1910)
Θαν. Βρούβας, Μουσταφάδες Θήβας
Παν. Ντάμκας, Ακράϊφνιο Θήβας (1913)
Γιώργος Αναστόπουλος, Αρκίτσα Αταλάτνης (1904)
Θεοδ. Αγαπτός, Αγία Ευθυμία (1910)
Αποστ. Σταμέλος, Δομβραΐνα (1901-1980)
Σημίνας, Κούλουρη
Χρ. Παπακωνσταντίνου, Βίλια (1879-1939)

ΜΩΡΙΑΣ

Γιώργος Φέκας, Άργος (1843-1938)
Ν. Ρέλις, Γκούρα Κορινθίας (1892-1969)
Κ. Κοντογιώργος, Βαλτσα Κορινθίας (1906)

ΘΕΣΣΑΛΙΑ

Γιώργος Σαρίφης, Τρίκαλα (1867-1902)
Θανάσης Νάτσικας
Μιχ. Χλέκος, Τρίκαλα (1874-1932)
Θαν. Λαβίδας, Τρίκαλα (1882)
Αντ. Λαβίδας
Νικόλας Καρακώστας, Καλαμπάκα (1881-1955)
Βασίλης Γκιτάρας, Δομοκός (1884)

ΑΛΛΟΙ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΤΗΣ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑΣ

1. Βασίλης Σαλέας, Μεσολόγγι 1929-1972
2. Κώστας Καραγιάννης 1957
3. Γιάννης Βασιλόπουλος, Αγρίνιο
4. Παν. Κοκοντίνης, Δομβραΐνα
5. Φιλ. Ρούτας,
6. Γ. Σούτας
7. Αλ. Τζέμος

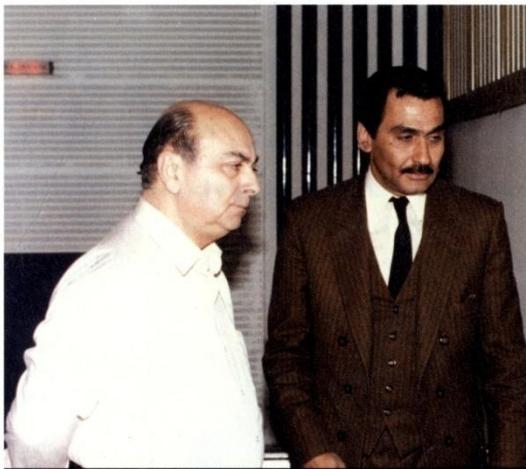


Η κομπανία του κλαρινίστα Νίκου Τζάρα από την Πρέβεζα.

8. Βαίος Μαλιάρας, Πυργετός Λαρίσιος (+1988)
9. Κρ. Αδαμόπουλος
10. Ν. Αράχωβας
11. Ν. Δάμος, Πάννενα
12. Β. Σούκας, Κομπότι
13. Ευ. Σούκας, Κομπότι
14. Κ. Σεβαστάκης, Σάμος
15. Β. Κοκώνας, Αγρίνιο
16. Ι. Κούπας
17. Αρ. Βασιλάρης, Πύργος
18. Βαγγ. Ζαρελής
19. Πετρολούκας Χαλκιάς
20. Στ. Καψάλης, Ζίτσα
21. Γρ. Καψάλης, Ζαγόρι
22. Πέτρος Καλύβας, Λευκάδα
23. Κ. Αριστόπουλος, Αγρίνιο
24. Ναπ. Σαδεβίν
25. Γιώργος Μάγκας, Λειβαδιά

ΝΕΟΤΕΡΟΙ ΚΑΙ ΛΙΓΟΤΕΡΟ ΓΝΩΣΤΟΙ

1. Β. Δήμου
2. Παν. Ζέρβας
3. Κ. Ζακυνθινός
4. Τ. Πέππας
5. Ν. Χριστάκης
6. Νικόλαος Χαλκιάς
7. Μάνθος Χαλκιάς
8. Κώστας Ανατσελόπουλος
9. Κώστας Σαλέας
10. Θανάσης Βασιλόπουλος
11. Νίκος Γούβας
12. Κ. Στεφανόπουλος
13. Ανδρ. Νιρόλας
14. Κυρ. Κωστούλας
15. Νίκος Σαλέας
16. Χρ. Αδαμόπουλος
17. Γ. Καψοκόιλης
18. Σπ. Αναστασίου
19. Παύλος Μπούκαλης
20. Εμ. Παπαγεωργίου
21. Σ. Στεφανής
22. Ι. Στεργίου
23. Γ. Βασιλείου
24. Ι. Ντόκος
25. Γ. Τσικωνής
26. Π. Μαμάκος
27. Κ. Γκαντίνης
28. Αθ. Βρούβας
29. Ανδρ. Δουκλιάνης
30. Ι. Μπλωτίτας
31. Γ. Ζήσης
32. Χρ. Μπανιάκας
33. Μιχ. Χαρίσης
34. Νίκος Καλιτσάς
35. Συμεών Κυριακάκης



Δύο μεγάλοι σημερινοί μουσικοί, ο Γιώργος Κόρος και ο Πάννης Βασιλόπουλος.

36. Χρ. Τσιτσουμίτσος
37. Ηλ. Καραθύμιος
38. Ηλ. Λίτος
39. Ν. Ξηρός
40. Ι. Πετρόπουλος
41. Γερ. Καραγιάννης
42. Αθων. Χαλιγιάννης
43. Παν. Χαλιγιάννης
44. Μάκκας Μπέκος
45. Κ. Μπουρμάς
46. Χαρ. Μπουρμπιός
47. Χρ. Αναστασίου
48. Κώστας Μπάος
49. Ναπ. Σαδεβίν
50. Γιώργος Μπραχόπουλος
51. Κώστας Στάθης
52. Μαν. Ακαλινιώτσης
53. Κ. Ζαφειρόπουλος
54. Παν. Πλαστήρας
55. Παν. Πλακιάς
56. Νίκος Φιλιππίδης
57. Σπύρος Βασιλόπουλος
58. Βασίλης Σκαλιώτης
59. Μάκκας Βασιλειάδης
60. Γιάννης Μπρουκλόγιαννης
61. Στέφανος Νεαμονιτάκης
62. Βασιλάκης Σαλέας
63. Ανδρέας Χαρμαλιάς
64. Βαγγέλης Ζαραλής
65. Κ. Φιλίππου
66. Κ. Καρακώστας
67. Ανδρ. Σούτας
68. Δ. Λάγιος
69. Δ. Τζάρας
70. Απ. Τζούμας

71. Γιάννης Μπέτσιος
72. Βασ. Τρομάρας
73. Γ. Βούκιος
74. Ι. Γκορίτσιος
75. Καλαμαλικός
76. Απ. Μετσοβίτης
77. Γ. Καραϊσκος
78. Θ. Μουχτάρης
79. Α. Ζαγόρας
80. Σπ. Μουσταφάς
81. Β. Τόλης
82. Γ. Χαλιγιάννης
83. Ναπ. Ζούμπας
84. Π. Χαλαλάμπος
85. Ευαγ. Γκόγκος
86. Β. Σταμούλης

ΒΙΟΛΙ

1. Θ. Αγγελής
2. Ηλ. Πλατανιάς
3. Κ. Νταής
4. Οδυσσεύς Μέγας
5. Τ. Κουλούρης
6. Ηλ. Καλλιντήρης
7. Δ. Σέμης
8. Κυρ. Χαλκιάς
9. Γ. Μαργιολάς
10. Ηλ. Φουντάτος
11. Τάσος Κουτσιώλης
12. Γιώργος Φλώρος
13. Θαν. Χάρος
14. Κ. Μπιτινής
15. Ι. Σούρλας
16. Αθ. Μπουρλιάσκος
17. Δ. Ντούσιος

18. Στεφ. Βαρτάνης
19. Γ. Κόρος
20. Μήτσος Λαβίδας
21. Λευτ. Ζέρβας
22. Στυλ. Λαζάρου
23. Ιακ. Ηλίας
24. Χαρ. Τσιμπούκης
25. Ακ. Χαλκιάς
26. Ι. Ουροντάκης
27. Ηλίας Καραπατάκης
28. Χρήστος Νταράλας
29. Γ. Κονιτόπουλος
30. Α. Αραπάκης
31. Ι. Λαξέζου

ΚΙΘΑΡΑ

1. Χρ. Λαβίδας
2. Αθ. Πλατανιάς
3. Δημ. Κόλλιας
4. Κ. Σούκας
5. Κ. Πίτσος
6. Αναστ. Ζέρβας
7. Δ. Τσακίρης
8. Νίκος Μακρυγιώργος
9. Κ. Γιακές
10. Α. Κωτσόπουλος
11. Θεοδ. Λαβίδας
12. Κ. Πρέντζας
13. Ν. Στεργίου

ΛΑΟΥΤΟ

1. Απόστολος Πούλιος (Κλαπαδώρας)
2. Χρήστος Ζούμπας
3. Β. Κατράκος
4. Βασ. Χατζόπουλος
5. Λαζ. Ρουβάς
6. Αντ. Κονιτόπουλος
7. Κων. Πέτσος
8. Βαγγέλης Σκουρτανιώτης
9. Στ. Ανδριανός
10. Φώτης Χαλκιάς

ΣΑΝΤΟΥΡΙ

1. Παν. Λειβαδίτης
2. Ι. Τζόβενος
3. Τάσος Διακογιώργος
4. Τάκης Λαβίδας
5. Φάνης Λαβίδας
6. Κώστας Λαβίδας
7. Νίκος Καρατάσος
8. Σταμ. Χατζηδάκης
9. Αριστ. Μόσχος
10. Χ. Λαίνας
11. Κ. Παλαιολόγος

Αφιέρωμα στους δημοτικούς μουσικούς από το περιοδικό Λαϊκό Τραγούδι τευχ.3.

ΟΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟΙ

σημερινοί τραγουδιστές της Ελλάδας

Ανάμεσα στα ποπλιλά παράδοξα που γίνονται στον τόπο μας, υπάρχει και το εξής: το είδος της μουσικής που είναι το πιο περιφρονημένο, το πιο παραπεταμένο και το πιο απαξιωμένο από τους αμόρφωτους και ακαδημαϊκούς νεοέλληνες, το δημοτικό τραγούδι δηλαδή, έχει τους μεγαλύτερους τραγουδιστές.

Ανάμεσα μας ζουν και εργάζονται σε κέντρα, πανηγύρια και άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις, ερμηνευτές (άντρες και γυναίκες) με φωνές ανεπανάληπτες, που δεν μπορεί να διανοηθεί κανείς -αν δεν τις ακούσει και τις μελετήσει- τι δυνατότητες και πόσο μεγάλη εκφραστική δύναμη έχουν!

Το κεντρικό κομμάτι της ελληνοτικής κοινωνίας τους αγνοεί, ενώ οι επαρχιώτες (της επαρχίας και της Αθή-

νας) έχουν μια σχέση μαζί τους αρκετά διαστρεβλωμένη: με τα θετικά μιας περίεργης αυθεντικότητας αληθιά και τα αρνητικά της νεοελληνικής κακογουστιάς, η οποία έχει πλήξει βάνανσα κυρίως τα λαϊκά και μικροαστικά στρώματα.

Τιμήν ένεκεν -και ίσως ενδεικτικά- παρουσιάζουμε μερικούς από τους πιο γνωστούς ερμηνευτές του δημοτικού τραγουδιού, και ως μας επιτραπεί μια παρατήρηση προς τους νεότερους συναδέλφους τους του λαϊκού και κάθε είδους τραγουδιού: για το καλό τους -και για να προσγειωθούν λίγο- ως τους αναζητήσουν σε CD και σε μαγαζιά κι ως πάνε να τους ακούσουν. Αν δεν αηλιάζει η ζωή τους, θα πάρουν ένα ποητό χρήσιμο μάθημα.



Δημήτρης Ζάχος, από τα Γιάτρα της Βόρειας Εύβοιας, διάσημος στη δεκαετία του 1960 από τις ελληνικές ταινίες του είδους «φουστανέλλα». Στο ευρύ κοινό είναι γνωστός για την εκτέλεση του εντεχνοδημοτικού «Μια βουσκοπούλα αγάπσσα», αλλά οι φυσικοί του ακροατές τον αγάπησαν ιδιαίτερα με το πρώτα λαϊκοδημοτικά σαν το «Μοδίστρες και κομμώτριες» και πολλά άλλα.



Σοφία Κολλιττήρη από το Μοναστηράκι της Φωκίδας. Ξεκίνησε το τραγούδι το 1957 σε ηλικία 14 ετών στην περιοχή της, όπου την άκουσε ο Γ. Παπασιδέρης και αργότερα την έφερε στην Αθήνα. 15 ετών ηχογράφησε το «Σελήμπε» με τρόπο ανεπανάληπτο. Η Κολλιττήρη είναι μια μεγάλης ολκής ερμηνεύτρια.



Ανδρέας Τσουσίσης, από τη Σουβάλα της Παρνασσίδας. Πενήντα χρόνια τραγουδάει σε δίσκους και πανηγύρια της Ανατολικής Ρούμελης, με μεγάλες επιτυχίες στο ενεργητικό του. Έχει ερμηνεύσει με μοναδικό τρόπο τον «Από» και πολλά ακόμη τραγούδια της Λοκρίδας και της Λειβαδιάς, όπου υπήρξε ο απόλυτος κυρίαρχος στα πανηγύρια.



Τασία Βέρα, από την Πάτρα. Κατάγεται από οικογένεια μουσικών και από μητέρα τραγουδίστρια (Αγγελική Βέρα). Σφράγισε για 30 και πλέον χρόνια με τις ερμηνείες της το δημοτικό τραγούδι από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 που πρωτοεμφανίστηκε (σε εφηβική ηλικία) σε κέντρα και δίσκους. Με μεγάλη επίδοση στα «κλέφτικα» τραγούδια, η Βέρα αποτελεί ένα φαινόμενο ερμηνείας.



Κώστας Σκαφίδας από τα Μάρμαρα της Φθιώτιδας. Ξεκίνησε από τα λαϊκά με τα οποία σ' όλη την καριέρα του συνέχισε να φλερτάρει (ιδίως με τα λαϊκοδημοτικά). Τραγουδάει 40 περίπου χρόνια μέχρι σήμερα και είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στα χωριά της Αττικής. Πρώτος του δίσκος ήταν το κλέφτικο «Ο Λιάκος» που απέδωσε με αξεπέραστο μέχρι σήμερα τρόπο.



Χρόνης Ανδονίδης από την Καρωτή του Διδυμοτείχου, είναι ο κορυφαίος ερμηνευτής του Θρακιώτικου τραγουδιού. Με πολλές επιρροές από την βυζαντινή μουσική, είναι σφουδαίος συνεχιστής και υποστηρικτής του δημοτικού μας τραγουδιού, επεκτείνοντας το ρεπερτόριο του σε τραγούδια της Κωνσταντινούπολης και γενικότερα της Μικράς Ασίας, αλλά και της Μακεδονίας.



Αλέκος Κιτσάκης, από το Ριζοβούνι της Πρέβεζας. Παιδάκι 7-8 ετών ήρθε στην Αθήνα, κατάφερε με πολλές στερήσεις να σπουδάσει στο Ωδείο, κάνοντας διάφορες σκληρές και ετερόκλητες εργασίες. Ουσιαστικά η καριέρα του άρχισε το 1953 κι από τότε ηχογράφησε μεγάλο αριθμό τραγουδιών της Ηπείρου, αλλά και της Ρούμελης και του Μωριά. Έχει σπουδαία φωνή και είναι ιδιαίτερα συνειδητοποιημένος καλλιτέχνης.



Ειρήνη Κονιτοπούλου - Λεγάκη από την Νάξο, το επιφανέστερο μέλος μεγάλης μουσικής οικογένειας. Πρωτοεμφανίστηκε γύρω στο 1950 με το συγκρότημα του Σίμωνος Καρά. Σε δίσκο πρωτοτραγούδησε το 1955, αλλά την μεγάλη της επιτυχία έκανε το 1961 με το «Αρμενάκι». Μέχρι πρότινος εμφανιζόταν στο δικό της ομώνυμο κέντρο στην οδό Πειραιώς, όπου τώρα τραγουδά η κόρη της Ελένη Λεγάκη.



Γιάννης Κωνσταντίνου. Γεννήθηκε στην Πρέβεζα, αλλά μεγάλωσε στο Αγρίνιο και ειδικεύτηκε στο τραγούδι της Ρούμελης. Πρωτοεμφανίστηκε σε κέντρο στην Αθήνα το 1966 και τον πρώτο του δίσκο τον ηχογράφησε το 1974. Έχει συνεχή παρουσία στο τραγούδι από τότε. Και σήμερα ίσως είναι ο πιο μάχιμος από τους συναδέλφους του, εμφανιζόμενος συνεχώς τα τελευταία χρόνια στο κέντρο «Αγρίμια» στη Λιοσίων.



Νίκος Μανιάς από την Επισκοπή Ρεθύμνου. Από τους σπουδαιότερους - και εν δράσει - τραγουδιστές της Κρήτης (και λαοσυνιέρης) έπαιξε και τραγούδησε δεκαετίες ολόκληρες με τον Μουντάκη και το Σκορδαλό. Έχει κάνει και αρκετούς προσωπικούς δίσκους και σ' ολόκληρη την Κρήτη θεωρείται ότι είναι μεγάλης εμβέλειας ερμηνευτής.



Βάσω Χατζή, από την Ασωπία Θηβών. Σε νεαρή ηλικία (17 ετών) πρωτοεμφανίστηκε στην Αθήνα στο Ελληνικό Γλέντι στα μέσα της δεκαετίας του 1960. Έκανε καριέρα με λαϊκοδημοτικά τραγούδια πολλά από τα οποία πρωτοηχογράφησε εκείνη σε δίσκους. Αποδίδει με τη θαυμάσια φωνή της και τα παραδοσιακά δημοτικά.



Θεόφιλος, από την Ηλεία. Είναι από τους σημαντικότερους τραγουδιστές της ενδιάμεσης γενιάς, με πολλή επιτυχία στα τραγούδια της Πελοποννήσου, αλλά και της Ρούμελης. Ο Θεόφιλος γνώρισε μεγάλη επιτυχία από πολύ νέος και έκανε από το '80 δικό του κέντρο στους Αγίους Αναργύρους. Τώρα έχει πάρει το παλιό κέντρο «Ομορφη Νύχτα» (όπου ήταν κάποτε η Γλυκερία) στο Γαλάτσι.



Αντώνης Κυρίτσας από τον Κοσκινά της Καρδίτσας, έχει ωστόσο πολιτογραφηθεί στο Ηπειρωτικό τραγούδι. Πρώτη του εμφάνιση στην Αθήνα ήταν στο κέντρο «Σούλι» το 1971. Από τότε εργάζεται συνεχώς τους χειμάνες στην πρωτεύουσα και το καλοκαίρι σε πανηγύρια σε χωριά της Ηπείρου. Συνεργάζεται μόνιμα με τον Πέτρο Λούκα Χαλκιά.



Η Νίτσα Τσίτρα από το νομό Σερρών είναι σπουδαία ερμηνεύτρια του Μακεδονίτικου τραγουδιού με θητεία 30 και πλέον ετών και με μεγάλη επιτυχία στην περιοχή της. Έχει και σημαντική δισκογραφική παρουσία.



Σάββας Σιάτρας, από την Καρίτσα Ιωαννίνων. Συνειδητός υποστηρικτής του παραδοσιακού τραγουδιού της Ηπείρου, ο Σιάτρας διαθέτει ένα προσωπικό ερμηνευτικό ιδίωμα και μεγάλο ρεπερτόριο από παλιά και άγνωστα τραγούδια της ιδιαίτερης πατρίδας του.



Ο Χρυσάνθος, που στη δεκαετία του 70 είχε και μια συμμετοχή στο λεγόμενο έντεχνο τραγούδι, είναι μια σπουδαία ιδιαίτερη φωνή (ανάμεσα και σε αρκετούς άλλους βέβαια) για τα τραγούδια του Πόντου. Για λόγους ιστορικής καταγραφής σημειώνουμε ότι έχει συνεργασθεί στη δισκογραφία και με τον Στέλιο Καζαντζίδη.

Αφιέρωμα στους δημοτικούς τραγουδιστές από το περιοδικό Λαϊκό Τραγούδι τευχ.3.

Βιβλιογραφία

- Clogg Richard, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας (1770-2000)*, μτφ. Παπαδάκη Λυδία, Μαυρομμάτη Μαρία, Αθήνα, Κάτοπτρο, 2003.
- Merriam Alan, *The anthropology of music*, Northwestern University Press, Illinois, 1964.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, Αθήνα, 1991.
- Βούλγαρης Γιάννης, *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης 1974-1990*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2001.
- Βουρνάς Τάσος – Γαρίδη Ελένη, *Η παράδοση και η επιβίωση της στο σημερινό πολιτισμό μας*, Αφων Τολίδη, Αθήνα, 1981.
- Γεωργιάδης Νέαρχος, “*Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη*” *Η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1997.
- Κορδάτος Γιάννης, *Μεγάλη ιστορία της Ελλάδος*, νεότερη Ε', 20ος Αιώνας, Αθήνα, 1958.
- Μαζαράκη Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα, 1984.
- Μητρόπουλος Γιάννης, *Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού*, Αθηναϊκή, Αθήνα, 1996.
- Μπαζιανός Νίκος, *Για τη Λαϊκή Μουσική μας Παράδοση, Μικρά μελετήματα*, Τυποθήτω, Αθήνα, 1977.
- Μυλωνάς Κώστας, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, τόμος Α' (1824-1960), Κέδρος, Αθήνα, 1984.

- Μυλωνάς Κώστας, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, τόμος Β' (1860-1970), Κέδρος, Αθήνα, 1985.
- Μυλωνάς Κώστας, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, τόμος Γ' (1970-1980), Κέδρος, Αθήνα, 1992.
- Νικολαΐδου Σήλια, *Η κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1993.
- Παπαδάκης Γιώργος, *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες*, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1983.
- Πολίτης Νικόλαος, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Εκάτη, Αθήνα, 2002.
- Σιταράς Θωμάς, *Η παλιά Αθήνα ζει, γλεντά, γεύεται. 1834-1938*, Ωκεανίδα, Αθήνα, 2011.
- Τόγελος Σωτήρης, *Τραγούδια παραδοσιακά, Η πορεία του δημοτικού τραγουδιού*, Τύποις, Τρίκαλα, 2005.
- Χατζηπανταζής Θόδωρος, “*Της Ασιάτιδος Μούσης ερασταί...*”. *Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α': Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, Στιγμή, Αθήνα, 1989.
- Χριστοπούλου Χριστιάννα, Κούρση Μαρία (επιμ.), *Μουσική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 2007.

Άρθρο σε περιοδικό:

- Δρόλιας Δημήτρης, «Ταβέρνα “Ο Έλατος”», *Ερμής Δροσοπηγής* τεύχ. 4, (Ιούλιος-Δεκέμβριος 2011).

- Παπαδάκης Γιώργος, «Ένας Έλατος 78 Ετών», *Δίφωνο* τεύχ. 16, (Ιανουάριος 1997).
- Χρηστίδης Κώστας, «Τα παλιά κέντρα της Ομόνοιας», *Λαϊκό τραγούδι* τεύχ. 3, (Απρίλιος 2003).
- «88 χρόνια Έλατος!» *Έλατος* τεύχ. 1 (Νοέμβριος 2005).
- «Η ιστορία του Ελάτου», *Έλατος* τεύχ. 1, (Νοέμβριος 2005).
- «Η Ελλάδα τον 20ο αιώνα» *Επτά Ημέρες Καθημερινή*, (ττ.1910-1920, 1950-1960, 1960-1965).

Εγκυκλοπαίδεια:

- Πετρόπουλος Άρης, Σύνταξη Ελληνικής Υλής, Πεπελάση Ιωάννα (επιμ.), «100 χρόνια Ελλάδα 1900-1949», τόμος Α', εκδ. Η. Μανιατέα, Αθήνα, 1999.
- Πετρόπουλος Άρης, Σύνταξη Ελληνικής Υλής, Πεπελάση Ιωάννα (επιμ.), «100 χρόνια Ελλάδα 1950-1999», τόμος Β', εκδ. Η. Μανιατέα, Αθήνα, 1999.

Άρθρο σε συλλογικό τόμο άρθρων:

- *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τ. Γ': Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή Παράδοση – Νεότεροι χρόνοι*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2003.
- Κοκκώνης Γιώργος, «Το “ταυτόν” και το “αλλότριον” της (νέο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», στο *Ετερότητες και Μουσική στα Βαλκάνια*, τεύχος 4, εκδ. Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ

Ηπειρού, Άρτα, 2008.«Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια», Άρτα, 2008.

Ανέκδοτο:

- Κουρή Μάρω, «Κλαρίνα after, στον 'Έλατο' ετών 86!».

Διαδικτυακή πηγή:

- Συκκά Γιώτα, «Έλατος, το «πανεπιστήμιο της μουσικής», kathimerini.gr, http://news.kathimerini.gr/4Dcgi/4Dcgi/w_articles_civ_1522867_31/10/2004_121692, [προσπ. 23-4-2007].
- Καλαφάτης Θανάσης, «Η διαμόρφωση του αστικού χώρου», rebetiko.gr, <http://www.rebetiko.gr/arthra.php?article=506>, [προσπ. 22-9-2008].
- Μαυρέας Κωσταντίνος, «Κοινωνική πολιτική και ιδιολογία την Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Επιδράσεις και εξελίξεις με αφορμή το ζήτημα των κοινωνικών ασφαλίσεων», Θέσεις http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=636, [προσπ. 14-1-14].
- Παπαδάκης Γιώργος, «Κορυφαίοι σε δυο Ηπειρούς», musik-art, <http://www.music-art.gr/>, [προσπ. 9-10-2009].
- Παπαδάκης Γιώργος, «Τα δημοτικά των δίσκων», musik-art, <http://www.music-art.gr/content/viw/39/34/lang,el/>, [προσπ. 9-10-2009].
- Παπαδάκης Γιώργος, «Τα πρώτα μουσικά γεγονότα», musik-art, <http://www.music-art.gr/content/view/43/34/lang,el/>, [προσπ. 25-11-09].
- «Η Αθήνα μέσα στο χρόνο: Ιστορία σε 21 εικόνες», In2life,

<http://www.in2life.gr/features/notes/article/261434/h-athhna-mesa-ston-hrono-istoria-se-21-eikones.html>, [προσπ. 16-12-13].

- «Η ιστορία της Πλατείας Ομονοίας», Σαν Σήμερα.gr, <http://www.sansimera.gr/articles/324> [προσπ. 09-04-2014].
- «88 χρόνια ΈΛΑΤΟΣ», Έλατος, <http://www.elatos.net.gr/club/home.html>, [προσπ. 23-04-2007].
- «Δημοτικό τραγούδι», Βικιπαιδεια, <http://el.wikipedia.org/wiki/>, [προσπ. 19-09-2008].

Οπτικοακουστικά μέσα:

Ταινία:

- *Αφιέρωμα στον Έλατο*, FM Records/Νίκος Κούρτης. Σίσσυ Σιαφάκα 2004.