

**Το Ρεμπέτικο****ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ****1. Η ελληνική μουσική από το 1930 μέχρι τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα**

Κώστας Μυλωνάς: *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού*, Εκδόσεις Κέδρος

**α) Το ιταλικό μελόδραμα**

Από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους και μέχρι το 1880 περίπου κυριαρχεί στην Αθήνα το ιταλικό μελόδραμα. Το 1837 εμφανίζεται στην Αθήνα ο πρώτος μελοδραματικός θίασος. Παίζει αποσπάσματα από τον «**κουρέα της Σεβίλλης**» του Ροσσίνι. Το 1838 άνοιξε το πρώτο «*επίσημο*» θέατρο. Εγκαινιάστηκε με την όπερα του Ντονιτσέτι «**Λουκία ντε Λαμερμούρ**». Το ιταλικό μελόδραμα αποκτά φανατικούς οπαδούς. Ούτε ο Μακρυγιάννης, ούτε οι επιθέσεις των εφημερίδων από μια μερίδα πνευματικών ανθρώπων κατάφεραν να σταματήσουν τον τρελό ενθουσιασμό του λαού. Όλα τα «*ελληνικά*» τραγούδια της εποχής βασίζονταν πάνω σε μελωδίες από τις ιταλικές όπερες. Οποιαδήποτε πρωτότυπη μουσική εκδήλωση πνίγεται μέσα στα ακούσματα από τις ιταλικές όπερες.

Υπάρχει όμως ένα μικρό χρονικό διάστημα όπου παρουσιάζεται μια προσπάθεια από Έλληνες τροβαδούρους να ψελλίσουν τραγούδια που κλείνουν μέσα τους κάποια πρωτογενή ελληνικά μουσικά στοιχεία. Είναι το διάστημα που οι ανωμαλίες που ακολούθησαν την έξωση του Όθωνα εμπόδισαν την προσέλευση ιταλικών μελοδραματικών θιάσων. Ο τροβαδούρος τραγουδάει τον έρωτα, η Ελλάδα ρομαντικοποιείται. Τι ήταν αυτό που προκάλεσε την απεριόριστη αγάπη του Έλληνα για το ιταλικό μελόδραμα; Η ανυπαρξία ενός ελληνικού μουσικοθεατρικού είδους που να του προκαλεί τα ίδια καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα; Η απόρριψη της «*βαλκανικής*» και «*οθωμανικής*» μουσικής παράδοσης μέσα στο γενικότερο κλίμα του εξευρωπαϊσμού; Η μήπως επειδή το θέατρο, που για την εποχή του ήταν μέσο επικοινωνίας ήταν η μοναδική μουσική καλλιέργεια του λαού; Πρόκειται για λόγους που ο καθένας σε κάποιο βαθμό θα παίξουν από δω και πέρα το ρόλο τους στην γέννηση την πορεία και την τελική εμφάνιση της μουσικής στη νεότερη Ελλάδα. Σε ένα σταυροδρόμι όπου συναντιούνται μουσικά ρεύματα τόσο της Ανατολής όσο και της Δύσης η ελληνική μουσική ως παράγωγο πολιτισμού έχει να επιδείξει με τον καιρό μια πολυμορφία σε ρυθμούς και τάσεις αξιοζήλευτη και μια παράδοση που ξεπερνά τα στενά όρια της χώρας.

**β) Η επτανησιακή καντάδα και το αθηναϊκό τραγούδι**

Όλα τα «*ελληνικά*» πάντως τραγούδια της εποχής βασίζονταν πάνω σε μελωδίες από τις ιταλικές όπερες. Η πρώτη προσπάθεια για τη δημιουργία ελληνικού τραγουδιού ξεκινάει με την **επτανησιακή καντάδα** και το **αθηναϊκό τραγούδι**. Στην περίπτωση της επτανησιακής καντάδας ξεκινάμε από τη ιδιότυπη μουσική γλώσσα της εκκλησιαστικής μουσικής που περνάει στη λόγια ή λαϊκή έκφραση των συνθετών της επτανησιακής σχολής, έπειτα σε λαϊκούς συνθέτες ή τραγουδιστές για να καταλήξει στο τέλος στο στόμα του λαού. Το χαρακτηριστικό αυτό είδος τραγουδιού ξεκινάει από την Κεφαλονιά και μάλιστα από το Ληξούρι. Με την επτανησιακή καντάδα αρχίζει να διαγράφεται η περίοδος εκείνη – ουσιαστικά η πρώτη μετά την

επανάσταση του 1821- όπου μπορούμε να πούμε ότι γεννιέται επιτέλους ελληνικό λαϊκό τραγούδι. Η ανυπαρξία ελληνικού τραγουδιού στην υπόλοιπη Ελλάδα είναι βέβαιη και εξακριβωμένη, εάν θα μιλούσαμε με όρους του καινούργιου- έντεχνου σε κάθε περίπτωση τραγουδιού μια και δεν πρέπει να ξεχνάμε την παράλληλη ύπαρξη του δημοτικού τραγουδιού το οποίο ακούγεται αυτή την περίοδο σε όλη την ύπαιθρο και όχι μόνον.

Τη δεκαετία 1880-1890 σημειώνονται οι πρώτες απόπειρες δημιουργίας ενός τραγουδιού μέσα από τη γέννηση του **αθηναϊκού τραγουδιού** που διαχωρίζει τη θέση του από το ιταλικό μελόδραμα. Η επίδραση βέβαια του ιταλικού μελοδράματος είναι ευδιάκριτη αλλά αφομοιωμένη σε τέτοιο βαθμό που να μη παρουσιάζεται επιφανειακή. Όλες οι ιταλικές μελωδίες επεξεργάστηκαν, έγιναν απλούστερες και προσαρμόστηκαν στο μουσικό τονικό αίσθημα των Ελλήνων. Το διάστημα αυτό θα πρέπει να σημειωθεί επίσης πως υπάρχουν κάποια «λαϊκά» τραγούδια που θα αποτελέσουν μοντέλα πάνω στα οποία θα στηριχτεί η γενιά των τραγουδοποιών-εκπροσώπων αυτού του είδους. Μερικά από αυτά είναι: «έλα βρε Χαραλάμψη να σε παντρέψουμε», «Πάρε με, Αντριάννα μου, να σε βοηθώ στην πλύση και να σου κουβαλώ νερό από το Βαθρακονήσι», «στης ακρίβειας τον καιρό επαντρεύτηκα και εγώ», «βάρκα θέλω να αρματώσω με σαράντα δυο κουπιά» και άλλα. Ακόμη, παράλληλα με όλες τις παραπάνω διεργασίες δεν πρέπει να ξεχνά κανείς πως είναι η ιστορική στιγμή όπου εμφανίζεται το δημοτικιστικό κίνημα, σημειώνονται τα πρώτα δειλά βήματα του ελληνικού μελοδράματος, ξεπηδούν μικρές ή μεγάλες ελληνικές χορωδίες με κιθάρες και μαντολίνα και οι Έλληνες ποιητές γράφουν στίχους για τραγούδια. Σημαντικό ρόλο έπαιξε στο σημείο αυτό η επτανησιακή καντάδα.

Το αθηναϊκό τραγούδι, την εποχή της ωριμότητας του αποκατάστησε το ιταλικό μελόδραμα και κατόρθωσε να κερδίσει την επιβεβαίωση ενός κοινού που, έχοντας απορρίψει αργότερα τα μακρόσυρτα ανατολίτικα τραγούδια και τους αμανέδες, έβρισκε ότι του ταίριαζε περισσότερο στην «ευρωπαϊκή συνείδησή του». Την περίοδο της ακμής του συνυπήρξε με την **αθηναϊκή επιθεώρηση** (1894-1921) και την περίοδο της δύσης του με την **ελληνική οπερέτα**. Έχει απορρίψει σχεδόν το ξένο στοιχείο από το κύριο σώμα του στο μεγαλύτερο μέρος της πορείας του και έχει δημιουργήσει ένα πρόσωπο ελληνικό. Θεμελιωτές του είναι ο Τιμόθεος Ξανθόπουλος και ο Δημήτριος Ρόδιος αλλά ο κυριότερος εκπρόσωπος είναι ο Νικόλαος Κόκκινος.

### γ) Το καφέ-αμάν

Το 1871 ιδρύεται το Ωδείο Αθηνών και την ίδια χρονιά ανοίγει το πρώτο καφέ-σαντάν στην Αθήνα, λίγο αργότερα το 1873 ανοίγει πάντα στην πρωτεύουσα το πρώτο καφέ-σαντούρ. Ο τύπος αυτός των κέντρων διασκέδασης από το 1886 και στο εξής θα μετωνομαστεί σε **καφέ-αμάν**. Κατά τον Τούρκο μουσικολόγο Mahmut R. Gazimihal, ο όρος καφέ αμάν είναι τσιγγάνικη παραποίηση του τούρκικου όρου mani kahvesi, αφορά δε σε καφεενία τα οποία διέθεταν 2 ή 3 τραγουδιστές οι οποίοι αυτοσχεδίαζαν εδώ στίχους (λεγόμενους mani). Ετυμολογικά πάντα η λέξη μανές (αμανές) ίσως να παράγεται κατά τον Γ. Φαιδρό «εκ του «μανέρως» κατά συγκοπήν της συλλαβής «ρω»». Ο «μανέρως» ήταν θλιβερός ήχος ή μάλλον ερωτική θρηνηδία που ονομάζονταν επίσης ολοφυρμός ή και Λιναίος θρήνος. Δεν αποκλείεται ακόμη να έχει σχέση με το επιφώνημα «αμάν».

Όπως γράφει ο Τούρκος περιηγητής Εβλιά Τσελεμπί (1668) συγκεκριμένα στη Θεσσαλονίκη στα καπηλειά της Εγνατίας και του Βαρδάρη, Τούρκοι, Ρωμιοί, Αρβανίτες, Βλάχοι και ξένοι ναυτικοί ξαπλωμένοι ραχατλίδικα στους καναπέδες ρουφούσαν τους ναργιλέδες κι άκουγαν τους αμανετήδες (τραγουδιστές του αμανέ)

να λένε τα τραγούδια τους με συνοδεία ούτι και μπαγλαμά. Μόνο στην περιοχή του Βαρδάρη υπήρχαν περίπου 348 καφενεία(στα 1669 με σουλτανικό διάταγμα έκλεισαν όλα τα καφενεία της Οθωμανικής αυτοκρατορίας). Αυτά τα καφενεία σιγά - σιγά απέκτησαν σκηνή και το πρόγραμμά τους εμπλουτίστηκε με χορό. Στη Θεσσαλονίκη σε αντίθεση με την Αθήνα γνωρίζουμε πως λειτουργούσαν **καφέ αμάν** χωρίς να έχουμε δυστυχώς κάποιες πληροφορίες για συγκεκριμένα κέντρα ήδη από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η εξαφάνιση τους στην πόλη θα αρχίσει μετά την Μικρασιατική καταστροφή (1922), καθώς, αντικαθίστανται από μαγαζιά όπου τώρα εμφανίζονται κομπανίες. Για τη Θεσσαλονίκη πάντα το διάδοχο είδος των καφέ αμάν θα είναι καφενεία του τύπου «*Χρυσούν απίδιον*» όπου στα 1934 εμφανίστηκε η Ρόζα Εσκενάζη και το «*Σμυρναϊκόν κέντρον*»

Στην Αθήνα το πρώτο μαγαζί αντίστοιχο του είδους των *καφέ αμάν* λειτούργησε το 1873, στην Ιερά Οδό. Το συγκρότημα που υπήρχε εδώ χρησιμοποιούσε βιολιά και από τους τακτικότερους πελάτες του ήταν ιεροψάλτες οι οποίοι σύχναζαν εκεί «*δια να μανθάνωσι τους ήχους και τας αναβάσεις και καταβασίας των αμανέδων και λοιπών τραγουδιών*». (βλ. Εφημερίδα «Αλήθεια» 3-07-1873). Για το χαρακτηρισμό αυτού του μαγαζιού χρησιμοποιούνταν ο όρος «*καφέ σαντούρ*» (ωδικά καφενεία ανατολικής μουσικής) και όχι «*καφέ αμάν*» το συγκεκριμένο όρο τον συναντάμε μόνον μετά το 1886. Στην Αθήνα πάντα το 1871 λειτούργησε το πρώτο «*καφέ σαντάν*» τύπος κέντρου διασκέδασης με γερμανίδες χορεύτριες, στο Άντρον Νυμφών, στις όχθες του Ιλισού οι οποίες με όπλο τα γυναικεία θέλητρα προσέλκυαν ανέλπιστα πλήθη πιστών στην ευρωπαϊκή μουσική. Το 1874 επαναλαμβάνεται το πείραμα του 1873 στο μαγαζί της Ιεράς Οδού με ακόμη μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία. Το συγκρότημα προέρχεται αυτή τη φορά από την Σμύρνη και αποτελείται από δύο τραγουδιστές (Βασίλειος Κονταξής και Αναστάσιος Βελέντζας) δύο βιολιστές (Παναγός Βογιατζής και Κοκόλης Σιλάλης), έναν λαουτιέρη (Δημήτριος Βογιατζής) και έναν σαντουριέρη (βλ. Κυριάκος Τσορβάς. Από άρθρο της εφημερίδας «*Εφημερίς*» 17-07-1874). Τα επόμενα δώδεκα χρόνια (1874-1886) τα σαντούρια εισβάλλουν σταδιακά σε χώρους ψυχαγωγίας που βρίσκονταν πλησιέστερα το κέντρο. Μέχρι το 1886, που σημειώνεται η μεγάλη έκρηξη του αμανέ στην Αθήνα και εγκαινιάζεται η δεκάχρονη περίπου περίοδος της απόλυτης κυριαρχίας του οι επισκέψεις των ανατολίτικων συγκροτημάτων γίνονται σε μόνιμη ετήσια βάση.

Το 1883 στο αριστοκρατικότερο θέατρο της πρωτεύουσας, το θέατρο του Φαλήρου, εμφανίζεται ένας αρμένικος λυρικός θίασος. Δίπλα σε πασίγνωστες και αξιοπρεπέστατα παιγμένες γαλλικές оперέτες, παρουσιάζονται εδώ και κάποια αρμένικα έργα, σαν τον Λαπλεπιτζή Χορ-Χορ Αγά του Αρμένιου συνθέτη Ντικράν Τσουχατζιάν, τον Αρίφ και τους Ζεϊμπέκους. Στους Ζεϊμπέκους παρουσίαζαν μάλιστα επί σκηνης σαντούρια, ντέφια και άλλα μη ευρωπαϊκά λαϊκά όργανα. Οι μελωδίες του Λαπλεπιτζή Χορ-Χορ Αγά συνδυασμένες με ελληνικούς στίχους εισβάλλουν την Αποκριά του 1886 στα αριστοκρατικά σαλόνια. Το 1886 η Αθήνα έχει κατακλυστεί πλέον από καφέ αμάν. Δύο εξέχουσες φυσιογνωμίες του τραγουδιού αυτής της περιόδου είναι η Πολίτισσα Φωτεινή (Φωτεινή Κονδυλάκη) και η Σμυρνια Κιόρ Κατίνα. Η Φωτεινή Κονδυλάκη, ή χανεντέ Φώτω πλαισιώνεται από τον Πελοποννήσιο βιολιτζή Δημήτριο Ρόμπο, από ένα σαντούρι, ένα λαούτο και ένα κλαρίνο. Το τουρκόφωνο τραγούδι της «*Μέμο*» τραγουδήθηκε με πάθος.

*Αμάν Μέμο!*

*Κουζούμ Μέμο!*

*Γιαβρούμ Μέμο!*

*Σεκέρ Μέμο!*

*Εβλιάτ Μέμο!*

Το τραγούδι αυτό ηχογραφήθηκε στην Θεσσαλονίκη το 1912 από την Ρόζα τη «*βασίλισσα*». Τον ίδιο καιρό έκανε την εμφάνιση του και ένα άλλο, γειτονικό στην Ομόνοια, κέντρο του ανατολίτικου τραγουδιού, το *Περιβολάκι* της πλατείας Γερανίου, που έμελλε να καθιερωθεί σαν το σημαντικότερο αθηναϊκό λημέρι των καλλιτεχνών του καφέ αμάν. Στο Περιβολάκι τραγουδούσε η Ελένη η «*λιγύμολπος και καϊμακοπαχουλή*» από το Κιρκά Αγάτς της μακρινής Μαγνησίας, πλαισιωμένη από το «*πρώτο βιολί της Ανατολής*», τον περίφημο Γιοβανίκα της Σμύρνης. Η Ελένη και ο Γιοβανίκας έφυγαν από το κέντρο μετά από κάποιο διάστημα και την θέση τους κατέλαβε το λαμπρότερο αστέρι του ανατολικομεσογειακού καφέ αμάν, η Σμυρνιά χανεντέ Κατίγκω ή Κιόρ Κατίνα. Η Κιόρ Κατίνα ήταν διεθνώς καταξιωμένη και η παρουσία της υψώνει κατακόρυφα την ποιότητα του καφέ αμάν (ακόμη και στη συνείδηση των αστών).

Έχει διαπιστωθεί πως στα *καφέ αμάν* οι γυναικείες μορφές είναι περισσότερες από τις αντρικές, αξίζει μάλιστα να αναφερθεί η περίπτωση της Ευθαλίας Δημητρίου, η οποία θάμπωνε με τους αισθησιακούς της χορούς το κοινό της. Οι γυναίκες αυτές κατάγονται κυρίως από την Σμύρνη και την Πόλη είναι Ελληνίδες μεταξύ τους όμως υπάρχουν και Τουρκάλες, Αρμένισσες όπως και Εβραίες. Τα αντρικά ονόματα που μνημονεύονται σε συνάρτηση με το τραγούδι είναι πολύ λίγα, εκτός από τους Κονταξή και Βελέντζα μας παραδίδονται και ονόματα σμυρναίων καλλιτεχνών όπως του Κοκκινάκη, του Οβανέζη, του Εβραίου Δαβίδ και του Σουλιώτη Βούρκου. Οι άντρες διακρίνονται ως οργανοπαίκτες κυρίως και μπορούν να αναδειχτούν σε αστέρες του καφέ αμάν μόνο όταν κατέχουν τη θέση του πρώτου βιολιστή. Στην κατηγορία αυτή ανήκει ο Σμυρνιός Γιοβανίκας, ο Πανάνος Βογιατζής και ο Δημήτριος Ρόμπος. Άλλοι γνωστοί είναι οι: Ζαράκης, Παπαναστασίου, Παπούτσας, Ζορμπανάκης και ο Ρουμάνος Μοντρογκάντι. Από τα υπόλοιπα όργανα ξεχωρίζουν: σαντούρι :Κυριάκος Τσορβάς, Γεωργής Ρόμπος, Λάμπης, Χιώτης. Λαουτέριδες: Βογιατζής Δημ, Μουραμπάς Αριστοτέλης. Ο μόνος παίκτης κλαρίνου, του οποίου το όνομα διασώθηκε, είναι ο Παντελής Γκούμας. Το μπουζούκι αναφέρεται μόνο σε δύο περιπτώσεις.

## **1. Το ρεπερτόριο των καφέ αμάν**

Στα καφέ αμάν τα προγράμματα πέρα από τα τούρκικα και τα αραβικά τραγούδια [αμανέδες, σαρκιά, γιανέδες (αργά παθητικά τραγούδια), σαμπάϊ, ελφαζιέ(τραγούδια εσωτερικού άλγους) κ.λ.π.], εκτελεσμένα σε ελληνική, τουρκική, αρμένικη και αραβική γλώσσα προσέφεραν και πλήθος ελληνικά δημοτικά τραγούδια (γιαννιώτικα, κλέφτικα, μοραϊτικά κ.α.), λαϊκά των αστικών κέντρων της Ανατολής (Σμύρνη, Πόλη), αρβανίτικα (γκέκικα), ρουμάνικα (βλάχικα), βουλγάρικα και αιγυπτιακά.

### **1. Οι μουσικοί**

Στην συντριπτική τους πλειοψηφία οι μουσικοί στα καφέ αμάν ήταν κατά την καταγωγή τους Έλληνες της Ανατολής και Αρμένηδες, δίπλα σ' αυτούς αναφέρονται, ωστόσο, συχνά Εβραίοι και Γύφτοι. Πρόκειται για τις τέσσερις εθνικότητες, που ανέκαθεν μονοπωλούσαν με επαγγελματική ιδιότητα τις τέχνες στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Κοινό σημείο αναφοράς για το σύνολο τους ήταν η συνειδητή διαφοροποίησή τους από το δυτικοευρωπαϊκό μουσικό ιδίωμα.

### **2. Τραγούδια και στίχοι**

Από τα τραγούδια που ακούγονταν στα καφέ αμάν έχουν διασωθεί ελάχιστοι στίχοι και ονόματα. Αναφέρθηκε ο περίφημος «Μέμος». Οι παλιότεροι στίχοι ελληνικού αμανέ που σώζονται είναι εκείνοι που τραγουδούσε ο σμυρνιός Βασίλειος Κονταξής στην Ιερά Οδό, το 1874:

*Το πληγωμένο στήθος μου πονεί, μα δεν το λέει*

*Τ' αχείλι μου κι αν τραγουδεί, μα η καρδιά μου κλαίει.*

Πρόκειται για στίχους κατά τον Μ. Δραγούμη που ταυτίζονται απόλυτα με κείμενο μαντινάδας από την Πάτμο. Έχουν διασωθεί στίχοι και άλλων τραγουδιών, οι περισσότεροι από αυτούς είναι στίχοι δημοτικών τραγουδιών ή έντονα επηρεασμένοι απ' αυτό.

### **3. Οι χοροί στα καφέ αμάν**

Από το 1873 μέχρι το 1885 δεν αναφέρονται χορευτικές επιδείξεις στα καφέ αμάν. Ίσως το θέαμα να ήταν ακόμη τολμηρό, πρόγραμμα χορευτικό αυτό το διάστημα είχαν μόνο τα καφέ σαντάν, εδώ, υπάρχουν χορεύτριες που χορεύουν από την πρώτη στιγμή της ίδρυσης αυτών των κέντρων διασκέδασης. Στα χρόνια, όμως, της ακμής του καφέ αμάν ο χορός καθιερώθηκε σαν βασικό στοιχείο του προγράμματός τους. Γνωστά ονόματα χορευτριών ήταν οι: Χατζή Αμπέρη, Αθηνά, Ελένη. Η χορεύτρια όμως που κυριαρχούσε εκείνη την εποχή στη σκηνή των καφέ αμάν ήταν η Ευθαλία από την Σμύρνη. Οι χοροί που εκτελούσαν οι παραπάνω καλλιτέχνιδες χαρακτηρίζονταν όλοι ανεξαιρέτως «ανατολικοί», συχνά, ωστόσο, διαχωρίζονταν σε «αραβικούς», «τουρκικούς», «ελληνικούς» ή «ρουμάνικους». Συγκεκριμένες αναφορές γίνονται στον τσάμικο, στον χασάπικο, στον καρσιλαμά και στον «ανδροπρεπή» ζεϊμπέκικο. Ιδιαίτερα στον τελευταίο διακρινόταν η περίφημη χορεύτρια Ευθαλία. Ο ζεϊμπέκικος χορός κατεξοχήν πράγματι ανδρικός χορός δικαιολογούσε από μέρους των χορευτριών συχνά τη χρήση ειδικών κοστουμιών και μαχαιριών μερικές φορές.

### **4. Η ατμόσφαιρα στα καφέ αμάν**

Η ατμόσφαιρα των καφέ αμάν την περίοδο της εμφάνισής τους παρουσιάζεται σαν ατμόσφαιρα ενός είδους ησυχαστηρίου. Το κοινό αποτελούνταν από φιλήσυχο κόσμο νοχελικών νοικοκυραίων με τις ρεμβώδεις οικοδέσποινες κι τις θυγατέρες τους, καθώς επίσης και από υπαξιωματικούς «γενναίους και ιππότες». Από το 1886 όμως αλλάζουν τα πράγματα. Τα καφέ αμάν ανοίγουν στην προκουμαία του Πειραιά, στην αγορά τροφίμων της Αθήνας και σε άλλα σημεία όπου το κοινό δεν μπορούσε να είναι «οικογενειακό». Το κοινό τώρα αποτελείται από ναύτες, εργάτες, εμποροϋπάλληλους και αμαξάδες. Η παρουσία γυναικών δεν μνημονεύεται. Λίγο αργότερα το κοινό χαρακτηρίζεται κουτσαβάκικο. Μια εξήγηση για αυτή την αντιφατική εικόνα του καφέ αμάν είναι η εξής: τα καφέ αμάν διαδόθηκαν ευρύτατα. Η διάδοση τους είναι τόσο μεγάλη που ακόμη και τα καφέ σαντάν συμπληρώνουν το δυναμικό τους με ανατολίτες καλλιτέχνες, οι πρωταγωνίστριες της λαϊκής παντομίμας αρχίζουν στα διαλείμματα να τραγουδούν και να χορεύουν ελληνικούς και αράπικους ρυθμούς, τα θέατρα για μικρό χρονικό διάστημα εξοπλίζονται με τραγουδιστές και οργανοπαίκτες ανατολικού ιδιώματος, ενώ ο Φασουλής και ο Καραγκιόζης κάνουν το ίδιο. Έτσι είναι φυσικό να δημιουργήθηκαν καφέ αμάν με διαφορετικής προέλευσης κοινό από οικογενειακό μέχρι περιθωριακό.

### **6. Η παρακμή**

Η παρακμή των καφέ αμάν αρχίζει στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1890. Ένα από τα σημαντικότερα στέκια του στο κέντρο της Αθήνας, εκείνο στην πλατεία του σιδηροδρομικού σταθμού, πέφτει μετά το 1891 σε πλήρη αφάνεια. Το Γεράνι ένα άλλο πολύ γνωστό επίσης κέντρο -καφέ αμάν θα κλείσει πριν από τον πόλεμο του 1897. Τα καφέ αμάν αρχίζουν να υποχωρούν και πάλι στις εξοχικές παρυφές, απ' όπου ξεκίνησαν. Τα «μελίφθογγα» σαντούρια του παρελθόντος τώρα αποκαλούνται «ανηλεή σαντούρια». Όταν έρχονται μεγάλα συγκροτήματα Εβραίων, Αράβων, Αρμένιδων αντιμετωπίζονται ως εξωτικά θεάματα. Η καθοδική πορεία του καφέ αμάν συμπίπτει με την ραγδαία άνοδο μιας άλλης εγχώριας ανατολίτικης λαϊκής τέχνης, εκείνης του **Θεάτρου Σκιών**. Το 1891 εμφανίζονται οι πρώτοι μπερντέδες στον Σταθμό Αττικής. Στην πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα τα σαντούρια και ο αμανές φυτοζωούν. Από το 1907 αρχίζει η ακμή της επιθεώρησης. Το 1911 στην εφημερίδα «Αθήναι» αρχίζει μια σειρά από συνεντεύξεις, γύρω από το ζήτημα του εξευρωπαϊσμού των μουσικών προτιμήσεων των λαϊκών μαζών. Ακούγονται διάφορες απόψεις των, Σακελλαρίδη, Ρόδιου, Πετσάλη, Κόκκινου. Κοινή διαπίστωση παραμένει ότι ο αμανές είναι νεκρός. Ο επικήδειος του καφέ αμάν θα πάρει λυρικότερο τόνο το 1912, όταν θα κυκλοφορήσει η ποιητική συλλογή του Κωστή Παλαμά «Οι καημοί της λιμνοθάλασσας». Στο ποίημα του «Ανατολή» ο ποιητής θυμάται με νοσταλγία τα νεανικά του χρόνια στο Μεσολόγγι. Βέβαια, καφέ αμάν συνεχίζουν να υπάρχουν, κλείνουν, όμως, το ένα μετά το άλλο. Το 1926-1927 έκλεισαν τα καφέ αμάν του Ντουρντή και του Γώγου. Το 1934 στα «Αθηναϊκά Νέα», άνοιξε συζήτηση για την ανατολική μουσική, το θέμα ήταν αν πρέπει να απαγορευτεί, όπως έγινε και στην Τουρκία. Το τελευταίο καφέ αμάν έκλεισε το 1947. Ήταν η «Χαβάνα» στην οδό Λυκούργου.

## 7.Εφημερίδες και περιοδικά

Με την εμφάνιση των καφέ αμάν οι εφημερίδες διχάζονται σε υποστηρικτές της ευρωπαϊκής μουσικής (εφημερίδα «Εφημερίς») και σε υποστηρικτές της ανατολικής μουσικής (εφημερίδες «Εθνοφύλαξ», «Αυγή», «Στοά», «Αιών», «Νέα Εφημερίς»). Από τις στήλες τους αρχίζει μια μακροχρόνια αντιδικία. Η αντιδικία αυτή επεκτείνεται και στο ζήτημα εξευρωπαϊσμού της εκκλησιαστικής μουσικής και της εισαγωγής της τετραφωνίας στους Χορούς των ψαλτών. Στην δεκαετία του 1880 ο Νικόλαος Πολίτης και ο ευρύτερος καλλιτεχνικός του κύκλος, αντιμετωπίζουν με θετική διάθεση την ανατολική μουσική παράδοση της χώρας. Το περιοδικό «**Εστία**», του Άγγελου Βλάχου, είναι το βήμα των ιδεών τους. Άλλα περιοδικά που τάσσονται υπέρ της ανατολικής μουσικής είναι ο «**Ραμπαγός**» του Βλάση Γαβριηλίδη και το «**Μη χάνεσαι**» του Κλεάνθη Τριαντάφυλλου. Επίσης ο Κωστής Παλαμάς ο οποίος επισκεπτόμενος το Μεσολόγγι τον Ιούλιο του 1882, είχε γοητευτεί από την γιαννιώτισσα κυρία Κούλα. Εικάζεται ότι ο Παλαμάς την άκουγε κρυμμένος πίσω από ένα δέντρο, μερικές δεκαετίες αργότερα θα γράψει: «*Γιαννιώτικα, Σμυρνιώτικα, Πολίτικα, μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα.....*». Χωρίς αναστολές ο νεαρός Γεώργιος Δροσίνης, μέσα από τις σελίδες της «*Εστίας*» διακηρύσσει τις μουσικές του προτιμήσεις (υπέρ των ανατολικών μελωδιών), ύστερα από μια συνάντηση με Σμυρναίους καλλιτέχνες σε καφενείο της Τήνου.

Πηγή: Χατζηπανταζής Θόδωρος: *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί...*

### δ) Αθηναϊκή επιθεώρηση και οπερέτα

Στα 1880 η Αθήνα είχε χωριστεί στα δύο. Από τη μια μεριά βρίσκονταν οι «εραστές της ασιάτιδος μούσης» και από την άλλη όσοι πίστευαν πως οι αμανέδες δεν είχαν τίποτε το ελληνικό. Έως το 1886 η Πρωτεύουσα κατακλύστηκε από καφέ αμάν, η απόλυτη κυριαρχία του αμανέ κράτησε δέκα χρόνια, όπως είδαμε, όμως, η παρακμή τους άρχισε μεταξύ άλλων με την εμφάνιση του θεάτρου σκιών και κυρίως με την **αθηναϊκή επιθεώρηση**. Με το θεατρικό αυτό είδος αναζωπυρώθηκε η αγάπη του κοινού για την ξένη μουσική. Η μουσική στις επιθεωρήσεις, εκτός ελαχίστων και χωρίς «επιτυχία» περιπτώσεων, ήταν πιστή αντιγραφή ξένων μελωδιών. Η επιτυχία της επιθεώρησης τις δυο πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα ήταν τεράστια. Παραγκώνισε σχεδόν όλα τα άλλα είδη θεάματος. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τις χρονιές 1905-1908 έκλεισαν τις πόρτες τους το «Βασιλικό Θέατρο» και η «Νέα Σκηνή» (τα μοναδικά θέατρα που δούλευαν μέχρι τότε). Το 1922, ωστόσο, με τα τεράστια σε συνέπειες πολεμικά γεγονότα της μικρασιατικής καταστροφής αλλάζει και το περιεχόμενο της. Από τη σκηνή της απουσιάζουν οι πολιτικές προσωπικότητες αλλά και οι γνωστοί τύποι της καθημερινής αθηναϊκής ζωής (αγροίκος, ενωμοτάρχης, γερουσιαστές του «Ζαχαράτου», βουλευτές κ.λ.π.) Τη θέση τους παίρνουν ο αρλεκίνος, ο γλεντζές, η μπαλαρίνα. Πρόκειται για ένα κουκλοθέατρο που δεν έχει καμία σχέση με την καθημερινότητα και την επικαιρότητα. Έτσι η αλλαγή του περιεχομένου της επιθεώρησης έχει σαν αποτέλεσμα την αδιαφορία του κοινού, το οποίο κουρασμένο από τις εθνικές ήττες και την πολιτική αστάθεια στρέφεται αλλού. Το τέλος και αυτού του είδους θεάματος ήλθε, μετά το 1922 επανακάμπτουν για λίγο τα καφέ αμάν, ενώ ετοιμάζεται ο δρόμος για την οπερέτα η οποία θα ακμάσει από το 1916 μέχρι το 1928. Η μουσική της οπερέτας ήταν ελληνική και δεν είχε καμία σχέση ούτε με την επιθεώρηση ούτε με τα «αμανετζήδικα».

### ε) Τα τραγούδια του κρασιού

Την δεκαετία του 1930 φθάνουν στο ζενίθ τους **τα τραγούδια του κρασιού** τα οποία είχαν αρχίσει να γράφονται τα πρώτα χρόνια της οπερέτας. Έτσι, στα θέματα που «θίγονται» από το τραγούδι και που είναι μέχρι τότε μόνο δύο, δηλαδή ο έρωτας και η γυναίκα, θα προστεθεί κι ένα τρίτο, το κρασί. Το κρασί σαν παρηγοριά, σαν λήθη, σαν αναντικατάστατος φίλος. Ο χώρος της ταβέρνας θα συγκεντρώσει γύρω του τους αθεράπευτα ρομαντικούς κανταδόρους και τους ερασιτέχνες λυρικούς «τραγουδιστές», θα στεγάσει ότι έχει απομείνει από την ελληνική οπερέτα και ότι συνεχίζεται να υπάρχει στο όνομα του παλιού αθηναϊκού τραγουδιού. Όλος αυτός ο κύκλος των τραγουδιών της αγάπης και του κρασιού και των ανθρώπων που περιφέρονται στα «στενά σοκάκια» τραγουδώντας «στης νύχτας τη σιγαλιά» τον έρωτα, τον καημό, την αγαλλίαση που νιώθουν πίνοντας «ξανθιά ρετσίνα», θα χαρακτηρίσουν το ύφος μιας εποχής που ζει και κινείται μέσα σ' έναν κόσμο «απολαύσεων» και πρόσκαιρης φυγής. Και όσο τα χρόνια θα περνάνε, μαζί με την «πρώτη αγάπη» που δε «λησμονιέται» δε θα λησμονιέται κι αυτή η εποχή που αλίμονο «φεύγει και δεν ξαναγυρνά». Το ήθος και η ατμόσφαιρα αυτής της εποχής με τις ταβέρνες και το κρασί, τις καντάδες και τις χορωδίες, τις κιθάρες και τα μαντολίνα ήταν μια κάποια αντίσταση στην όσιμη μουσική ξενομανία του νεοέλληνα για τα αργεντίνικα ταγκό και τα αμερικάνικα σουϊγκ. Μπορεί, βέβαια, ο νεοέλληνας να χόρευε με τους ξέφρενους ρυθμούς του φοξ τροτ της επιθεώρησης και να λικνίστηκε με τα ερωτικά βαλσάκια της οπερέτας, αλλά κατάφερε, ωστόσο, μέσα από διάφορες επεξεργασίες, να συλλαβίσει μια μουσική γλώσσα ολότελα δική του και να την προσαρμόσει στο δικό του μουσικό αίσθημα. Το αθηναϊκό τραγούδι, η ελληνική οπερέτα και όσα πρωτότυπα τραγούδια γράφτηκαν στην επιθεώρηση, μ' αυτά τα

θέματα του κρασιού και των θαμώνων της ταβέρνας που διατηρούσαν την ελληνικότητα του ύφους και περιέγραφαν τα ήθη και τα βιώματα των ανθρώπων της εποχής βοήθησαν πολύ σ' αυτό. Με την εμφάνιση της δισκογραφίας ο θεατρικός χώρος, που ήταν το μαζικότερο μέσο επικοινωνίας, χάνει έδαφος. Εκεί ίσως πρέπει να αναζητήσουμε τα αίτια της παρακμής της οπερέτας.

Τα μουσικά είδη που αναφέραμε, ρίζωναν σε συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες. Η ζωή στην Ελλάδα, κατά την περίοδο εκείνη, καθοριζόταν από παράγοντες όπως η εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση, ο διπλασιασμός του ελλαδικού εδάφους το 1912 και η Μικρασιατική καταστροφή του 1922. Τα τραγούδια των προσφύγων, οι οποίοι προέκυψαν από την Μικρασιατική Καταστροφή, σε συνδυασμό με τα δημοτικά, τα νησιώτικα και τα μουσικά είδη που αναφέρθηκαν πιο πάνω αποτέλεσαν το υπόστρωμα που οδήγησε στην δημιουργία των ρεμπέτικων. Τα ρεμπέτικα είναι κατεξοχήν τραγούδια των πόλεων και ιδιαίτερα των λιμανιών, όπως Σμύρνη, Πόλη, Σύρος, Θεσσαλονίκη, Πειραιάς.

**<http://www.youtube.com/watch?v=FHBw3TZ19ZI&feature=related>**

**[http://www.youtube.com/watch?v=hf\\_8hmimO6Q](http://www.youtube.com/watch?v=hf_8hmimO6Q)**



