## ΛΥΚΕΙΟ ΔΕΣΦΙΝΑΣ

## Β ΤΑΞΗ

## *Η ΙΣΤΟΡΙΑ*

## *ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ*

# *ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ*

## *ΤΟΝ 20Ο ΑΙΩΝΑ*

# **ΓΙΩΡΓΟΣ** **ΜΑΡΙΑ**

## ΗΛΙΑΣ

## **ΕΛΕΝΑ**

ΕΥΑ  ΜΠΑΜΠΗΣ

## ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ

## ΔΗΜΗΤΡΗΣ

## ΣΧΟΛ. ΕΤΟΣ 2015-2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή………………………………………………………………………………………………….3

2. Το ελληνικό τραγούδι την περίοδο 1900-1920………………………………………..5

3. Το ελληνικό τραγούδι την περίοδο 1920-1940………………………………………..9

4. Το ελληνικό τραγούδι την περίοδο 1940-1960………………………………………16

5. Το ελληνικό τραγούδι την περίοδο 1960-1980………………………………………21

6. Το ελληνικό τραγούδι την περίοδο 1980-2000………………………………………31

7. Επίλογος…………………………………………………………………………………………………36

8. Παράρτημα……………………………………………………………………………………………40

9. Βιβλιογραφία………………………………………………………………………………………..43

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

Αναμφίβολα η μουσική αποτελεί ένα βασικό στοιχείο του πολιτισμού. Όχι όμως με μια γενική και αφηρημένη έννοια, αλλά ως μια δυναμική δραστηριότητα, η οποία είναι συνδεδεμένη με το εκάστοτε ευρύτερο πολιτιστικό, πνευματικό και κοινωνικό περιβάλλον, στο οποίο αυτή είναι ενταγμένη. Η μουσική δεν πρέπει να θεωρείται ως μια λογική εξέλιξη του παρελθόντος, αλλά ως προϊόν και έκφραση μιας συγκεκριμένης κοινωνίας και εποχής. Μόνο έτσι θα μπορεί να γίνει πλήρως κατανοητή.

Η ερευνητική μας εργασία ασχολείται με την πορεία του ελληνικού τραγουδιού κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα. Ένα ταξίδι στην ιστορία του τραγουδιού και τις διαφορετικές μορφές του με το πέρασμα του χρόνου. Σκοπός της έρευνάς μας είναι η παρουσίαση των διαφορετικών ειδών μουσικής και των χαρακτηριστικών που τα διέπουν, καθώς και των βασικών εκπροσώπων, ερμηνευτών, συνθετών, στιχουργών αυτής της περιόδου. Βασικό ερώτημα που τέθηκε ήταν η επίδραση των κοινωνικοοικονομικών και πολιτικών συνθηκών στο ελληνικό τραγούδι της κάθε περιόδου.

Η εργασία χωρίζεται σε 5 εικοσαετίες τις οποίες ανέλαβαν και παρουσίασαν τρεις ομάδες των δύο ατόμων και μία των τριών ατόμων. Κάθε ομάδα είχε καθήκον να αντλήσει πληροφορίες, έτσι ώστε να διαμορφώσει μια ολόπλευρη εικόνα για την εποχή και το τραγούδι. Οι φιλικές διαπροσωπικές σχέσεις ανάμεσα στα μέλη των ομάδων έπαιξε καθοριστικό ρόλο. Η συνεργασία, η ομαδικότητα και η υπευθυνότητα απέναντι στο έργο που είχαμε αναλάβει, βοήθησαν καθοριστικά στην τελική μορφή της έρευνας. Για τη συλλογή πληροφοριών αναζητήσαμε βιβλιογραφικές πηγές καθώς και εγκεκριμένες ιστοσελίδες.

**ΟΜΑΔΕΣ ΜΑΘΗΤΩΝ**

**1η ΟΜΑΔΑ (περίοδος 1900-1920)**

Ζέρβα ευδοξία

Κουβέλη Έλενα

Τριάντη Μαρία

**2η ΟΜΑΔΑ (περίοδος 1920-1940)**

Καρακώστας Χαράλαμπος

Κουβέλης Ιωάννης

**3η ΟΜΑΔΑ (περίοδος 1940-1960), (1980-2000)**

Καλλιακούδας Γεώργιος

Οικονόμου Ηλίας

**4η ΟΜΑΔΑ (περίοδος 1960-1980), (1980-2000)**

Καλλιακούδας Δημήτριος

Λεοντίου Γεώργιος

**Υπεύθυνη καθηγήτρια**

Ολυμπία Παπαθανασιάδου ΠΕ 11

**ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1900-1920**

Κατά το τέλος του 19ου αιώνα και μέχρι το 1922 δημιουργείται μια μουσική κίνηση στην Ελλάδα με τρεις τάσεις: την αθηναϊκή επιθεώρηση, την αθηναϊκή οπερέττα και το αθηναϊκό τραγούδι. Η αστικοποίηση της νεοελληνικής κοινωνίας αναπτύσσεται στις αρχές του αιώνα με έντονους ρυθμούς και έχει σαν πρότυπό της το ιδανικό του εξευρωπαϊσμού.

**ΑΘΗΝΑΪΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ**

Η αθηναϊκή επιθεώρηση εμφανίζεται από το 1894 και για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα συνυπάρχει με το αθηναϊκό τραγούδι. Είναι επηρεασμένη από την ευρωπαϊκή και κυρίως από τη δυτικοευρωπαϊκή και ιταλική μουσική. Επίσης, είναι πολύ συχνή η χρήση ξένων μελωδιών για τη μουσική επένδυση επιθεωρησιακών τραγουδιών. Τα θέματα που κυρίως πραγματεύονται αφορούν την επικαιρότητα, τα κοινωνικά και πολιτικά τεκταινόμενα, χαρακτηριστικούς τύπους της μουσικής και το πάντοτε επίκαιρο θέμα της αγάπης. Μερικές από τις πιο γνωστές παραστάσεις είναι «Ο κομήτης του Χάλλεϋ» (1910), τα «Πολεμικά Παναθήναια» (1913) και πολύ γνωστά τραγούδια «Οι γλεντζέδες» και «Στα μπάνια μόνο» από τον «Παπαγάλο» του 1920 και 1927 αντίστοιχα. Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη που αναφέρει ο Μυλωνάς στο βιβλίο του «Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού» ότι η μουσική έχει πιο σημαντική θέση από το κείμενο στην επιθεώρηση, αφού τα τραγούδια των επιθεωρήσεων εκδίδονται, ενώ τα κείμενά τους όχι.

**ΑΘΗΝΑΪΚΗ ΟΠΕΡΕΤΤΑ**

Στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 1900, παράλληλα με την εμφάνιση της Εθνικής Μουσικής Σχολής, δημιουργείται η Ελληνική ή αθηναϊκή οπερέττα. Η ελληνική οπερέττα θεωρήθηκε από μερικούς ως εξέλιξη του προηγηθέντος κωμειδυλλίου, αν και παρουσιάζει μεγάλες διαφορές με αυτό. Η οπερέττα φέρνει μαζί της έναν καθαρά ευρωπαϊκό αέρα και πραγματεύεται σχεδόν αποκλειστικά τη ζωή των αστών. Η θεματολογία της είναι μοντέρνα για την εποχή και από μουσική άποψη διαθέτει ορχηστική μουσική, χορωδιακά μέρη, άριες και μπαλέτα. Σημαντική επίδραση στην ελληνική οπερέττα άσκησαν η γαλλική και βιεννέζικη οπερέττα, όμως σκιαγραφεί την ελληνική πραγματικότητα και μεταχειρίζεται στοιχεία του ελληνικού μουσικού ιδιώματος. Γρήγορα ο ηθοποιός και θιασάρχης Ιωάννης Παπαϊωάννου (1875-1931) δημιουργεί τον πρώτο οπερεττικό θίασο, που ανεβάζει πολλές γαλλικές και αυστριακές οπερέττες, καθώς και την πρώτη ελληνική το «Σία και αράξαμε» του Θ. Σακελλαρίδη. Η οπερέττα κερδίζει αμέσως την αγάπη του κοινού λόγω του εύθυμου περιεχομένου της, της ωραίας μουσικής και της χρήσης δημοτικής γλώσσας. Βασικοί εκπρόσωποί της υπήρξαν ο Ν. Χατζηαποστόλου, ο Κλέων Τριανταφύλλου, γνωστός ως Αττίκ και ο Θ. Σακελλαρίδης με κυριότερο έργο του «Ο Βαφτιστικός».

**ΑΘΗΝΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ**

Το αθηναϊκό τραγούδι βρίσκει την πιο χαρακτηριστική του έκφραση στην καντάδα. Οι καντάδες πρωτοεμφανίστηκαν στην Κεφαλλονιά στις αρχές του 19ου αιώνα, εμπνευσμένες από την ιταλική μουσική. Μετά την ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα (1864), ένα πλήθος μουσικών μετακόμισαν από τα Ιόνια νησιά στην Αθήνα, όπου άνοιξαν τα πρώτα Ωδεία. Μαζί με τις θεωρητικές τους γνώσεις μετέφεραν την αγάπη τους για την όπερα και την καντάδα. Η επτανησιακή καντάδα τελικά θα επηρεάσει τα αθηναϊκά αστικά τραγούδια και τότε θα γεννηθεί η αθηναϊκή καντάδα. Η αθηναϊκή καντάδα διαφοροποιήθηκε από την επτανησιακή καντάδα, αφομοιώνοντας στοιχεία παρμένα από τη δημοτική παράδοση και στοιχεία που απαντώνται στο αστικό λαϊκό τραγούδι των Βαλκανίων και της Ανατολής. Εμπλουτίστηκε με νέα τροπικά και ιδίως ρυθμικά στοιχεία π.χ. του καλαματιανού χορού. Διαμόρφωσε ένα δικό της ύφος απαλλαγμένο από την επιτήδευση των δυτικών επιρροών, χρησιμοποιώντας μελωδίες σε πιο απλή φόρμα και παίρνοντας έναν τοπικό χαρακτήρα προσαρμοσμένο περισσότερο στην Ελληνική πραγματικότητα, αποβάλλοντας μέχρι ένα σημείο τις Ευρωπαϊκές επιρροές.

Ως καντάδα χαρακτηρίζεται κυρίως το νυχτερινό τραγούδι με συνοδεία κιθάρας. Πιο συγκεκριμένα ήταν μια συνήθεια που είχαν οι άντρες να τριγυρίζουν στις γειτονιές και να τραγουδούν στα κορίτσια. Τα θέματα που έθιγαν ήταν κυρίως γύρω από την αγάπη, τα λουλούδια, τη φύση και την ομορφιά της ζωής και σε ελάχιστες περιπτώσεις ανέφεραν τις πίκρες της ζωής, τις αρρώστιες ή το θάνατο. Τα όργανα που πρωταγωνιστούσαν ήταν η κιθάρα και το μαντολίνο. Επίσης, είναι πολύ συνηθισμένη η χρήση στίχων από λόγιους ποιητές όπως του Πολέμη, του Δροσίνη κ.ά.

**ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ**

**ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ**



Ο Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962) ήταν μουσικός και συνθέτης. Θεωρείται από πολλούς ως ο ιδρυτής της Εθνικής Μουσικής Σχολής της Ελλάδας και το μουσικό του έργο συνδέεται με την ελληνική παράδοση και το δημοτικό τραγούδι. Συνέθεσε πολλά έργα, μεταξύ αυτών πέντε όπερες, τρεις συμφωνίες, ένα κονσέρτο για πιάνο, κύκλους τραγουδιών για φωνή και ορχήστρα ή για φωνή και πιάνο, έργα για πιάνο, μουσική δωματίου, χορωδιακά, καθώς και έργα για παιδιά. Υπήρξε ακόμη συγγραφέας παιδαγωγικών βιβλίων για τη θεωρία της μουσικής, ενώ ίδρυσε και διηύθυνε το Ελληνικό και στη συνέχεια το Εθνικό Ωδείο. Μαζί με τον **Μάριο** **Βάρβογλη** και τον **Αιμίλιο Ριάδη** αποτελούν την τριάδα της εθνικής έντεχνης μουσικής.

**ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΣΑΜΑΡΑΣ**

Ο Σπυρίδων Σαμαράς (1861-1917) υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες συνθέτες και ο κορυφαίος συνθέτης της Επτανησιακής σχολής. Διακρίθηκε στο χώρο της όπερας, πολλά από τα έργα του γνώρισαν θριαμβευτική επιτυχία στα ιταλικά θέατρα, όπως η «Ρέα» το 1908 στη Φλωρεντία. Έχει συνθέσει τον Ολυμπιακό Ύμνο.



**ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΚΑΛΚΩΤΑΣ**

Με τον Νίκο Σκαλκώτα (1904-1949) αρχίζει ουσιαστικά η σύγχρονη ελληνική μουσική. Είχε επιρροές τόσο από την κλασική μουσική, όσο και από την ελληνική παραδοσιακή μουσική. Το έργο του ανακαλύφθηκε, αξιολογήθηκε και εκδόθηκε μετά το θάνατό του, χάρη στις ενέργειες κυρίως του μουσικολόγου Γιάννη Παπαϊωάννου.

**ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1920-1940**

**ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ**

Ρεμπέτικο τραγούδι ονομάζεται το ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι που απέκτησε τη γνώριμη μορφή του περίπου μέχρι την τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Πρωτοεμφανίστηκε στο τέλος του 19ου αιώνα (1890) και τραγούδια αυτού του είδους συνέχισαν να δημιουργούνται ως τα μέσα το 20ου αιώνα (1953).

Τραγούδι με έντονα αυτοσχεδιαστικό, αυθόρμητο και συντροφικό χαρακτήρα, που ενώνει τους ανθρώπους και με βασικά κοινωνικό περιεχόμενο, είναι για την Ελλάδα ό, τι το μπλουζ για την Αμερική ή το τάνγκο για την Αργεντινή.

Ως περίοδοι του ρεμπέτικου αναγνωρίζονται, με μικρέςπαραλλαγές, από τους μελετητές οι εξής:

**1.Πρώιμη περίοδος**(π.1890-1922). Επικρατούν θεματολογικά οι αναφορές στην παρανομία, τα ναρκωτικά, τη φυλακή και το σινάφι των περιθωριακών. Ο δημιουργός είναι συνήθως ανώνυμος και η διάδοση προφορική και περιορισμένη. Χώρος παραγωγής είναι συχνά ο «τεκές» και η φυλακή.

2.**Κλασική**περίοδος (1922-1940). Η ρεμπέτικη αργκό και τα ανατολίτικα στοιχεία που προέρχονταν από τη Σμύρνη αρχίζουν να υποχωρούν. Σ' αυτό συνέτεινε και με σχετικές απαγορεύσεις η λογοκρισία της μεταξικής δικτατορίας. Τα τραγούδια έχουν ως θέμα τους τον έρωτα, τη θλίψη και τη ρεμπέτικη ζωή. Η λαϊκή ορχήστρα εμπλουτίζεται και χώρος δημιουργίας είναι πλέον η ταβέρνα.

**3.Εργατική περίοδος**(1940-1953). Τραγούδια διαμαρτυρίας, της εργατικής ζωής, του ξενιτεμού, της μάνας. Το στιχουργικό ύφος αποκτά περισσότερο ποιητικό χαρακτήρα και όσον αφορά στην ενορχήστρωση, χρησιμοποιούνται πρόσθετα πολυφωνικά όργανα, όπως το ακορντεόν και το πιάνο (Τσιτσάνης). Τα τραγούδια διαδίδονται με δίσκους και στα «κέντρα διασκεδάσεως».

Τα τραγούδια αυτά κυρίως επηρεάστηκαν απ’ τα παραδοσιακά δημοτικά και κλέφτικα τραγούδια. Εξελίχθηκαν κυρίως στα λιμάνια ελληνικών πόλεων όπου ζούσε η εργατική τάξη, όπως στον Πειραιά, στη Θεσσαλονίκη, στον Βόλο και στη συνέχεια πέρασαν και σε άλλα αστικά κέντρα.

**Σημαντικές σχολές Ρεμπέτικου**

**Η Σμυρναίικη Σχολή** (Παναγιώτης Τούντας, Βαγγέλης Παπάζογλου), που αποτελεί γέφυρα μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης περιόδου. Αναπτύσσεται στην κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα της Σμύρνης με τα καφέ «Αμάν» και τα καφέ «Σαντάν», Ενορχήστρωση με σαντούρια και βιολιά, ρυθμοί εννιάσημοι (καρσιλαμάς, ζεϊμπέκικο).

**Η Πειραιώτικη σχολή του κλασικού ρεμπέτικου** (Μάρκος Βαμβακάρης, Γιώργος Μπάτης) που καθιερώνει το μπουζούκι. Ζεϊμπέκικο και χασάπικο είναι οι χαρακτηριστικοί ρυθμοί.

Το 1922 η Μικρασιατική καταστροφή και η ανταλλαγή πληθυσμών, που οδήγησε πάνω από ένα εκατομμύριο πρόσφυγες από την Τουρκία στην Ελλάδα, συνετέλεσε στην ενίσχυση και τον εμπλουτισμό των τραγουδιών με καινούριους ήχους. Οι πρόσφυγες σκορπίστηκαν στα μεγάλα αστικά κέντρα και έφτιαξαν καινούριους συνοικισμούς, όπως η Νέα Σμύρνη, η Νέα Ιωνία, η Νέα Φιλαδέλφεια. Επίσης, έφεραν μαζί με τα ήθη και τα έθιμά τους και την γενικότερη κουλτούρα τους και την μουσική τους, αυτή που ονομάστηκε σμυρναίικη. Οι προσμείξεις των διαφορετικών ήχων μέσα σε δέκα χρόνια, με δεδομένο την εισαγωγή των Μικρασιατών δεξιοτεχνών των μουσικών οργάνων, δημιούργησαν τη μεγάλη έκρηξη που ονομάστηκε ρεμπέτικο τραγούδι, του οποίου ως έτος γέννησης θεωρείται το 1930 και αντίστοιχος τόπος ο Πειραιάς. Αυτή η εποχή συμπίπτει χρονικά με τις πρώτες εμπορικές ηχογραφήσεις που έγιναν στην Ελλάδα από εταιρείες δίσκων, όπως η Columbia, His Master’s Voice, Odeon.

Η πρώτη γραμμοφώνηση ρεμπέτικου στην Ελλάδα έγινε το 1932 από τον Βαμβακάρη. Από το 1934 το ρεμπέτικο βγήκε από τη φυλακή, τους τεκέδες και τα κουτούκια. Άρχισε γρήγορα να αγκαλιάζει ευρύτερες λαϊκές μάζες πανελλήνια, χάρη στις δισκογραφικές εταιρείες και έγινε η κυριότερη έκφραση των λαϊκών στρωμάτων των μεγάλων πόλεων. Από τραγούδι των περιθωριακών, γίνεται το τραγούδι του λαού.

Τα βασικά όργανα του ρεμπέτικου τραγουδιού είναι το μπουζούκι, η κιθάρα, ο τζουράς και ο μπαγλαμάς. Χρησιμοποιούνται επίσης το ακορντεόν, το βιολί, το πιάνο και ως κρουστά τα κουτάλια.

Η δικτατορία του Μεταξά επιβάλλει λογοκρισία, ενώ με τον πόλεμο το 1940 γράφονται αρκετά ρεμπέτικα με θέμα τον πόλεμο.

Θα πρέπει να σταθούμε λίγο εδώ για να εξετάσουμε την παρεξηγημένη ταύτιση του περιθωρίου με το ρεμπέτικο ή με τα ρεμπέτικα τραγούδια. Δεν είμαστε βέβαιοι για το πώς ο κόσμος ταύτισε τον όρο ρεμπέτικο με τη μουσική και τη συμπεριφορά των λαϊκών στρωμάτων των πόλεων, πάντως από πολύ νωρίς εμφανίστηκε ο όρος ρεμπέτικο στη δισκογραφία.

Επικρατεί μέχρι και τις μέρες μας η λανθασμένη αντίληψη ότι η λέξη ρεμπέτης προέρχεται από την τούρκικη λέξη ρεμπέτ που σημαίνει ατίθασος, ανυπότακτος και γενικά άτομο εκτός νόμου. Όμως στα τουρκικά λεξικά δεν υπάρχει τέτοια λέξη. Προφανώς είναι μια μεταγενέστερη μυθοπλασία για να δικαιολογηθεί ο περιθωριακός χαρακτηρισμός του όρου.

Σύμφωνα με τα νεότερα γλωσσολογικά και ετυμολογικά ευρήματα, ο όρος «ρεμπέτικο» προέρχεται από το αρχαιοελληνικό ρήμα «ρέμβομαι» και «ρέμβω» που σημαίνει στρέφομαι ολόγυρα, περιφέρομαι ασκόπως, περιπλανώμαι και μεταφορικά, ενεργώ αλογίστως. Μεταγενέστερα συναντάται και ως ρεμβεύω. Ρέμβη και ρεμβασμός σημαίνει ταραγμένη ψυχική διάθεση και ανησυχία, ενώ με την πάροδο του χρόνου λαμβάνει τη σύγχρονη πια σημασία της ονειροπόλησης.

Το λαϊκό τραγούδι κατηγορήθηκε τόσο από το επίσημο κράτος επειδή περιέγραφε γλαφυρά τα σοβαρά κοινωνικά προβλήματα (λες και αυτό ήταν υπεύθυνο για αυτή την κατάσταση και όχι η αντιμετώπιση από την εκάστοτε κρατική εξουσία), όσο και αργότερα από τη διανόηση της αριστεράς, επειδή παραμένει παθητικός δέκτης των καταστάσεων και δεν μετατρέπεται σε συνειδητή συλλογική, ταξική δράση.

Το λαϊκό τραγούδι έχει δυναμικό χαρακτήρα και εκφράζει τις συνθήκες ζωής και τα προβλήματα της μεταβαλλόμενης κοινωνίας. Η εξαθλίωση, η απόγνωση και η παρανομία στην οποία οδηγούνται τα χαμηλότερα στρώματα μιας αδύναμης και μη σχεδιασμένης αστικοποιημένης κοινωνίας, σίγουρα περιγράφονται μέσα από το λαϊκό αστικό τραγούδι. Επιπλέον η ενασχόληση με τη μουσική ήταν από τις προσφιλέστερες δραστηριότητες μέσα στη φυλακή, στις οποίες η συνύπαρξη πολιτικών και ποινικών κρατουμένων επιτρέπει την ανταλλαγή απόψεων και ιδεών, που οδηγούν σε νέες δυναμικές μουσικές αναζητήσεις.

Αυτό δεν σημαίνει ότι η μουσική περιγραφή και έκφραση του περιθωρίου ταυτίζεται με το ρεμπέτικο ή το λαϊκό τραγούδι, αλλά σημαίνει ότι αποτελεί μέρος και παράγοντα διαμόρφωσης αυτής της δυναμικής πορείας του λαϊκού αστικού τραγουδιού στο σύνολό του, μέσα από τη μετεξέλιξη της ίδιας της κοινωνίας.

**ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΡΕΜΠΕΤΕΣ**

**Μάρκος Βαμβακάρης  
1905 – 1972**



Ρεμπέτης, από τους ακρογωνιαίους λίθους της λαϊκής μουσικής. Γεννήθηκε στις [10 Μαΐου](http://www.sansimera.gr/almanac/1005) του 1905 στον συνοικισμό Σκαλί της Άνω Χώρας της Σύρου από οικογένεια καθολικών και ήταν ο πρώτος από τα έξι παιδιά του Δομένικου και της Ελπίδας Βαμβακάρη. Η οικογένειά του ήταν φτωχή, έφερε όμως το «μικρόβιο» της μουσικής. Ο πατέρας του έπαιζε γκάιντα και ο παππούς του έγραφε τραγούδια.

Πριν καλά - καλά ξεκινήσει το σχολείο, ο Μάρκος αναγκάστηκε να διακόψει, διότι πήραν τον πατέρα του στο στρατό και έπιασε δουλειά με τη μητέρα του σε ένα κλωστήριο. Τα επόμενα χρόνια δούλεψε ως χασάπης, εφημεριδοπώλης, οπωροπώλης, λούστρος και το 1917, σε ηλικία 12 ετών, έφυγε για τον Πειραιά. Αρχικά, εγκαταστάθηκε στα Ταμπούρια κι έπιασε δουλειά ως γαιανθρακεργάτης. Δούλεψε ακόμα ως λιμενεργάτης και ως εκδορέας στα σφαγεία, ενώ τα βράδια σύχναζε στους τεκέδες, όπου το 1924 άκουσε για πρώτη φορά στη ζωή του μπουζούκι. Εντυπωσιάστηκε και μέσα σε ελάχιστους μήνες έγινε ένας από τους καλύτερους αυτοδίδακτους μπουζουξήδες. Την περίοδο αυτή έκανε και τον πρώτο του γάμο με τη Ζιγκοάλα, την οποία όπως έλεγε μίσησε στο τέλος όσο καμία άλλη γυναίκα στον κόσμο.

Το 1925 κατατάχθηκε στο στρατό και όταν απολύθηκε άρχισε να γράφει τα πρώτα του τραγούδια. Έως το 1933 είχε γράψει πάνω από 50 τραγούδια και με την πιεστική παρότρυνση του Σπύρου Περιστέρη, o Μάρκος Βαμβακάρης γραμμοφώνησε στην Odeon τον πρώτο δίσκο με μπουζούκι στην Ελλάδα, που από τη μία μεριά είχε το «Καραντουζένι» (Έπρεπε να 'ρχόσουνα μάγκα μες στον τεκέ μας) και από την άλλη μεριά το «Αράπ» (ένα σόλο ζεϊμπέκικο).

Την επόμενη χρονιά δημιούργησε με τρεις φίλους του -τον [Γιώργο Μπάτη](http://www.sansimera.gr/biographies/353), τον [Στράτο Παγιουμτζή](http://www.sansimera.gr/biographies/308) και τον [Ανέστη Δελιά](http://www.sansimera.gr/biographies/355)- ένα πρωτοποριακό για την εποχή μουσικό σχήμα που ονομάστηκε «Η Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς». Ο Μάρκος άνοιξε το δικό του μαγαζί στα Άσπρα Χώματα. Η αστυνομία, όμως, δεν του έδωσε άδεια. Έτσι αναγκάστηκε να το κλείσει και για πρώτη φορά έπειτα από 20 χρόνια ταξίδεψε με τον Μπάτη στη Σύρο. Έπαιξαν μαζί για περίπου δύο μήνες σ' ένα μαγαζί της παραλίας και όταν γύρισε στον Πειραιά έγραψε τη Φραγκοσυριανή, ίσως το πιο γνωστό τραγούδι του.

Η περίοδος λίγο πριν από τον [Β' Παγκόσμιο Πόλεμο](http://www.sansimera.gr/articles/820) ήταν και η πιο παραγωγική. Τα τραγούδια του έβγαιναν σε δίσκους και ο Μάρκος έγινε περιζήτητος. Αφού περιόδευσε στη Θεσσαλονίκη, στο Βόλο, στη Λάρισα, στα Τρίκαλα και σε πολλές ακόμα πόλεις, άρχισε εμφανίσεις στον Βοτανικό, μαζί με τον [Γιάννη Παπαιωάννου](http://www.sansimera.gr/biographies/138), τον Κώστα Καρίπη και τον [Στέλιο Κερομύτη](http://www.sansimera.gr/biographies/356).

Με την έναρξη του πολέμου, ο Βοτανικός έκλεισε και ακολούθησαν δύσκολα χρόνια. Το 1941 πέθανε ο αδερφός του Λεονάρδος και το 1942 η μητέρα του Ελπίδα. Την εποχή εκείνη, έπειτα από παρότρυνση της μεγάλης του αδελφής, ο Μάρκος παντρεύτηκε με ορθόδοξο γάμο τη δεύτερη σύζυγό του, τη Βαγγελιώ. Για το γεγονός αυτό αφορίστηκε από την καθολική εκκλησία και μόλις το 1966 του δόθηκε και πάλι η κοινωνία των Καθολικών. Τα δύο πρώτα παιδιά τους χάθηκαν πρόωρα. Το 1944 η Βαγγελιώ γέννησε τον Βασίλη και ακολούθησαν άλλα δύο αγόρια, ο Στέλιος το 1947 και ο Δομένικος το 1949.

Μετά τον πόλεμο, ο Μάρκος Βαμβακάρης άρχισε να βγάζει ξανά δίσκους σε διάφορες εταιρίες και όλοι γίνονταν ανάρπαστοι. Το 1954 αρρώστησε με βαριά αρθρίτιδα και σταμάτησε να παίζει. Όταν θέλησε να επιστρέψει στο πάλκο, όλοι τον είχαν ξεχάσει. Η ελληνική μουσική βιομηχανία τον θεωρούσε «ξεπερασμένο» και δεν τον έπαιρνε κανένας σε κάποιο μαγαζί.

Η κατάσταση άλλαξε δραματικά το 1960, όταν έπειτα από πρωτοβουλία του [Βασίλη Τσιτσάνη](http://www.sansimera.gr/biographies/163), κυκλοφορούν από την Columbia παλιά και καινούρια τραγούδια του Βαμβακάρη, τραγουδισμένα από τον ίδιο και από καλλιτέχνες όπως ο [Γρηγόρης Μπιθικώτσης](http://www.sansimera.gr/biographies/103), η Καίτη Γκρέι, η Άντζελα Γκρέκα, ο Στράτος Διονυσίου, κ.ά. Το εγχείρημα σημείωσε τεράστια επιτυχία και ο Μάρκος είχε την ευκαιρία να ξαναδουλέψει στα λαϊκά πάλκα, αλλά και να δώσει συναυλίες σε πρωτόγνωρους για τους ρεμπέτες χώρους. Το 1966 έκανε την εμφάνισή του σε μπουάτ στην Πλάκα, ενώ ακολούθησε η συναυλία στο θέατρο «Κεντρικόν» το χειμώνα της ίδιας χρονιάς και στη συνέχεια πολλές εμφανίσεις στην Αθήνα και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας.

Στις [8 Φεβρουαρίου](http://www.sansimera.gr/almanac/0802) του 1972, ο Μάρκος Βαμβακάρης πέρασε στην ιστορία, αφήνοντας μια τεράστια παρακαταθήκη.

**ΡΟΖΑ ΕΣΚΕΝΑΖΥ**

**(1890-1980)**



Κορυφαία ερμηνεύτρια του ρεμπέτικου και του σμυρναίικου τραγουδιού.

Η Ρόζα Εσκενάζυ γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη μεταξύ των ετών 1883 - 1890 από γονείς Εβραίους, σεφαρδίτικης καταγωγής (Ισπανοεβραία). Το πραγματικό όνομά της ήταν Σάρα Σκενάζι.

Γύρω στο 1900 η οικογένειά της εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη. Δέκα χρόνια αργότερα και παρά τις αντιρρήσεις των γονιών της, η Ρόζα ξεκίνησε την καλλιτεχνική της πορεία ως χορεύτρια σε θέατρα και κέντρα διασκέδασης, ενώ σύντομα άρχισε και να τραγουδά ελληνικά, τούρκικα και αρμένικα τραγούδια.

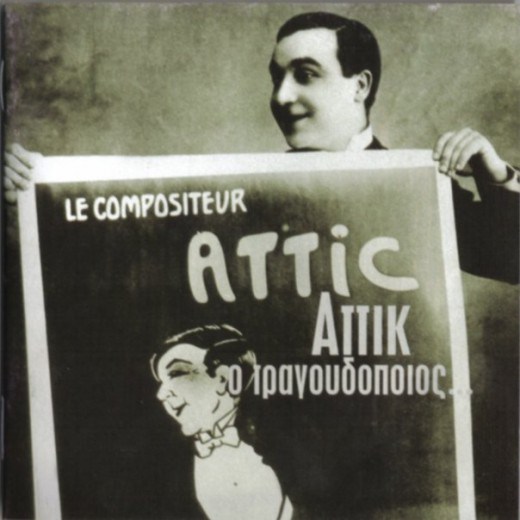
Στα μέσα της δεκαετίας του '20 κατέβηκε στην Αθήνα κι έπιασε δουλειά ως τραγουδίστρια στα στέκια των μουσικών της προσφυγιάς. Ο [Παναγιώτης Τούντας](http://www.sansimera.gr/biographies/365) δεν άργησε να την ανακαλύψει κι έτσι το 1928-29 έκανε τις πρώτες της ηχογραφήσεις. Γρήγορα έγινε αρκετά γνωστή και κατά τη δεκαετία του 1930 ηχογράφησε πάνω από 500 ρεμπέτικα, σμυρναίικα και δημοτικά τραγούδια, ενώ συνεργάστηκε με μεγάλους συνθέτες της Σμύρνης και της Πόλης, όπως ο [Κώστας Σκαρβέλης](http://www.sansimera.gr/biographies/364), ο Ιάκωβος Μοντανάρης, ο Ιωάννης Δραγάτσης (ή Ογδοντάκης), ο Κώστας Τζόβενος, ο Σπύρος Περιστέρης, ο Κώστας Καρίπης, ο [Γρηγόρης Ασίκης](http://www.sansimera.gr/biographies/547), ο Σωτήρης Γαβαλάς, ο Μανώλης Χρυσαφάκης, ο Βαγγέλης Παπάζογλου και άλλοι.

Τα δημοφιλέστερα τραγούδια της: Δημητρούλα, Τα κεριά τα σπαρματσέτα, Ναυτάκι, Χαρικλάκι, Κάτω στα λεμονάδικα, Μπαμπέσα, Καναρίνι μου γλυκό, Αμανές, Μπαμ και μπουμ, Μη βιάζεσαι μικρή μου θα σ' αρραβωνιαστώ, Γύφτισσα, Λιλή η σκανταλιάρα, Σέρβικος πολίτικος, Έλα φως μου, Μού 'χεις πάρει το μυαλό, Αερόπλανο θα πάρω, Πατρινιά, Μαρικάκι μου, κ.ά.

Η Ρόζα Εσκενάζυ υπήρξε η πρώτη γυναίκα στην Ελλάδα που τραγούδησε σε πάλκο. Άψογη ερμηνεύτρια, με ύφος, τεχνική και πάθος, αποτέλεσε σημείο αναφοράς και πρότυπο όλων των μετέπειτα τραγουδιστριών. Τραγική σύμπτωση, το ρεμπέτικο του τεκέ, που τόσο ιδανικά υπηρέτησε, έμελλε να σβήσει με αφορμή ένα δικό της τραγούδι: Το Πρέζα όταν Πιεις στάθηκε η αφορμή για την επιβολή της Μεταξικής λογοκρισίας, που άνοιξε το δρόμο στη σχολή [Τσιτσάνη](http://www.sansimera.gr/biographies/163), θέτοντας στο περιθώριο τους ρεμπέτες του μεσοπολέμου.

Τη δεκαετία του 1940 και πριν από τον [Β' Παγκόσμιο Πόλεμο](http://www.sansimera.gr/articles/820) ταξίδεψε ως τραγουδίστρια στα Βαλκάνια, την Τουρκία και τη Μέση Ανατολή. Μετά τον πόλεμο, έκανε περιοδείες στις Η.Π.Α. και την Τουρκία. Παρέμεινε "μάχιμη" ως τα γεράματά της, διατηρώντας τις ωραίες ανατολίτικες φορεσιές της (σαλβάρια) που είχε από τα νεανικά της χρόνια. Μετά το 1977 έπασχε από άνοια και παρουσίαζε κρίσεις αμνησίας. Πέθανε στο σπίτι της, στην Κηπούπολη Περιστερίου, στις [2 Δεκεμβρίου](http://www.sansimera.gr/almanac/0212) του 1980.

**Κλέων Τριανταφύλλου (Αττίκ)**



Ο Αττίκ (19 Μαρτίου 1885 - 29 Αυγούστου 1944), του οποίου το πραγµατικό όνοµα ήταν Κλέων Τριανταφύλλου, ήταν Έλληνας µουσικοσυνθέτης, στιχουργός και ερµηνευτής των τραγουδιών του. Υπήρξε ένας από τους σηµαντικότερους εκφραστές του ελληνικού ελαφρού τραγουδιού στις αρχές του 20ού αιώνα. Γεννήθηκε στην Αθήνα και µεγάλωσε στην Αίγυπτο, όπου παρακολούθησε µαθήµατα µουσικής. Από το 1907 έζησε στο Παρίσι, όπου συνεργάστηκε ως ηθοποιός µε διάφορους θιάσους και συµµετείχε σε περιοδείες σε διάφορες χώρες ως το 1930, οπότε εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και δηµιούργησε την περίφηµη "Μάντρα του Αττίκ". Λίγο πριν από το θάνατό του πρωταγωνίστησε στην ταινία «Χειροκροτήµατα» του Γιώργου Τζαβέλλα, που είχε κάποια σχεδόν αυτοβιογραφικά στοιχεία. Στην ταινία αυτή ο Αττίκ, κουρασµένος από τις κακουχίες της κατοχής και υπερβολικά µελοδραµατικός, σε λίγα θύµιζε τη γεµάτη δυναµισµό και ευφυΐα προσωπικότητα του δηµιουργού της Μάντρας. Τραγούδια του συνθέτη στην ταινία απέδωσε η ∆ανάη. Λίγους µήνες µετά αυτοκτόνησε παίρνοντας υπερβολική δόση υπνωτικών χαπιών. Ένα επεισόδιο µε ένα Γερµανό στρατιώτη που τον χτύπησε καθώς οδηγούσε το ποδήλατό του, φαίνεται πως στάθηκε όχι η αιτία αλλά η αφορµή µάλλον για µια προαναγγελθείσα αυτοκτονία, απoτέλεσµα κατάθλιψης στην οποία είχε περιπέσει. Ορισµένα από τα πιο γνωστά τραγούδια του είναι τα: «Παπαρούνα» (1936), ερµ. ∆ανάη, «Της µιας δραχµής τα γιασεµιά» (1939).Το τραγούδι αυτό γεννήθηκε από µια σύντοµη απιστία της Σούρα, ρωσίδας χορεύτριας την οποία παντρεύτηκε σε τρίτο γάµο το 1919, «Είδα µάτια» (1909), «Ζητάτε να σας πω» (1930) ερµ. ∆ανάη. Σύµφωνα µε θρύλο της εποχής, ο Αττίκ (γνωστός για την αυτοσχεδιαστική του ικανότητα) αυτοσχεδίασε το τραγούδι στη Μάντρα του, της οποίας ήταν και ο δηµιουργός. Ο δεύτερος γάµος του Αττίκ µε την καλλονή της εποχής, την ηθοποιό Μαρίκα Φιλιππίδου (η οποία αργότερα παντρεύτηκε τον πολιτικό Σταµάτη Μερκούρη, πατέρα της Μελίνας Μερκούρη), είχε ατυχή κατάληξη. Κάποιο βράδυ η Φιλιππίδου µε τον νέο σύζυγό της, τον ίλαρχο Σταµάτη Μερκούρη, εµφανίστηκε στη Μάντρα και το κοινό, περιπαιχτικά, άρχισε να ζητά το «Είδα Μάτια», που ήταν γραµµένο για εκείνην. Ο Αττίκ αποσύρθηκε πικραµένος και µετά από 10 λεπτά, αφού αυτοσχεδίασε, επέστρεψε και έπαιξε το «Ζητάτε να σας πω» ως απάντηση.

**ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1940-1960**

Κατά την διάρκεια του 1941-1960 υπήρξαν πολλά ιστορικά γεγονότα που επηρέασαν την ελληνική µουσική. Η κατοχή της Ελλάδας κατά τη διάρκεια του ∆ευτέρου Παγκοσµίου Πολέµου ξεκίνησε τον Απρίλιο του 1941 ,αποτέλεσµα της γερµανικής εισβολής και τερµατίστηκε τον Οκτώβριο του 1944. Η κατοχή επέφερε τεράστια δεινά στον ελληνικό λαό και προκάλεσε ανυπολόγιστες καταστροφές. Όταν η Ελλάδα απελευθερώθηκε, υπήρχε κλίµα ακραίας πολιτικής πόλωσης που σύντοµα οδήγησε στο ξέσπασµα του εµφυλίου. Μετά την απελευθέρωση και μέχρι να ορθοποδήσει το κράτος παίζονται και ηχογραφούνται ορισμένα σκληρά τραγούδια (χασικλίδικα), επωφελούμενα από την επικράτηση της γενικής ασυναρτησίας. Στη διάρκεια του εμφυλίου, το λαϊκό τραγούδι τίθεται ξανά στην υπηρεσία της προπαγάνδας και στην εποπτεία της αυστηρής λογοκρισίας.

Το 1940-1953 το ελληνικό τραγούδι επηρεάζεται από την εργατική περίοδο. Κυκλοφορούν τραγούδια διαµαρτυρίας ,της εργατικής ζωής, του ξενιτεµού και της µάνας. Θα πρέπει να σηµειώσουµε πως στη διάρκεια της Κατοχής, το πολιτικό τραγούδι δεν εγγραφόταν σε δίσκους, αλλά απλώς τραγουδιόταν κρυφά και συνωµοτικά, σε µέρη που δεν είχε κατακτητές ή πληροφοριοδότες-προδότες. Γι’ αυτό και εκφραζόταν άµεσα, χωρίς λογοκρισία, χωρίς αλληγορίες και µεταµφίεση. Ένας σοβαρός παράγοντας που ευνοούσε την άµεση έκφρασή του ήταν και η άγνοια της ελληνικής γλώσσας από τους κατακτητές, σε αντίθεση µε την εποχή του Εµφυλίου Πολέµου, µε την παρουσία της αυστηρότατης λογοκρισίας και τον επιδιωκόµενο σκοπό, άλλωστε, των τραγουδιών που ήταν να γραµµοφωνηθούν και να κυκλοφορήσουν.

Το στιχουργικό ύφος αποκτά περισσότερο ποιητικό χαρακτήρα. Όσον αφορά την ενορχήστρωση, χρησιµοποιούνται πρόσθετα πολυφωνικά όργανα, όπως το ακορντεόν και το πιάνο. Άλλα θέµατα που θίγονται αυτή την περίοδο είναι ο έρωτας και η γυναίκα, αλλά και το κρασί .Το 1946 έρχεται ένα νέο άκουσµα µουσικής ,η τζαζ. Η Ελληνική µουσική επηρεάζεται από την Αµερικάνικη . Το 1950 ο Βασίλης Τσιτσάνης γίνεται ένας από τους πρωτεργάτες του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού, αποτελώντας ταυτόχρονα και γέφυρα ανάµεσα στο ρεµπέτικο και το λαϊκό τραγούδι.

Πρωτοπόροι στη νέα κατάσταση για το λαϊκό τραγούδι με βαθιά κοινωνικό (ή άμεσα πολιτικό) χαρακτήρα, ήταν οι πολλοί σημαντικοί δημιουργοί (και ταυτόχρονα μεγάλοι οργανοπαίχτες) του ρεμπέτικου: Χατζηχρήστος, Τσιτσάνης, Χιώτης, Μητσάκης, Παπαϊωάννου, αποτελούν τον ισχυρό πυρήνα και πλαισιώνονται από τους νεότερους, Χάρμα, Καλδάρα, Κλουβάτο, Καπλάνη, Δερβενιώτη, Μπακάλη, Χρυσίνη, Τζουανάκο, Καλφόπουλο, Μανισαλή. Ολοι μαζί προχωρούν σε ένα μπαράζ έκδοσης και κυκλοφορίας τραγουδιών σε πλάκες (δίσκους) γραμμοφώνου 78 στροφών...

Εδώ πρέπει να επισημανθεί το γεγονός ότι οι παραπάνω συνθέτες και δεξιοτέχνες του μπουζουκιού, από το 1950 και μετά εμπνεύσθηκαν και έγραψαν υπέροχες μελωδίες, γιατί τους δόθηκαν στίχοι από λαϊκούς στιχουργούς - ποιητές που αποδείχθηκαν τα μεγαλύτερα (στον τομέα τους) ταλέντα του αιώνα μας. Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, Χαράλαμπος Βασιλειάδης (Τσάντας), Κώστας Βίρβος, Κώστας Μάνεσης, Χρήστος Κολοκοτρώνης, Δημήτρης Γκούτης, Κώστας Κοφινιώτης, Γεράσιμος Τσάκαλος, Νίκος Μουρκάκος, Σπύρος Κεφαλόπουλος και ορισμένοι άλλοι...

Το ίδιο συνέβη και με τους ερμηνευτές. Με μαγιά τις σπουδαιότερες φωνές μετά την απελευθέρωση (1945-50) προχώρησαν στην ολοκλήρωση του έργου τους οι δημιουργοί. Φωνές δυνατές, καθαρές! Μπίνης, Μοσχονάς, Ευγενικός, Ρουμελιώτης, Τσαουσάκης, Τζιβάνης, Κρεούζης, Γεωργακοπούλου, Μπέλλου, Χασκίλ, Νίνου, Ντάλια, Στάμου, Γρίλλη, Χρυσαφή.

Η δεκαετία του 1950, όμως, γέννησε τις μεγαλύτερες φωνές το αιώνα μας: Καζαντζίδης, Μπιθικώτσης, Γαβαλάς, Γκρέι, Πάνου, Λύδια, Σεβάς Χανούμ, Λίντα, Αγγελόπουλος, Καμπάνης, Περπινιάδης, Ζαγοραίος, Αναγνωστάκης, Διονυσίου, Ρεπάνης, Δούκισσα, Χατζοπούλου, Βούλα Γκίκα, Ρία Κούρτη, Σακελλαρίου. Εκείνο που πρέπει να τονίσουμε για όλους τους τραγουδιστές και τραγουδίστριες εκείνης της συγκεκριμένης εποχής είναι ότι ο καθένας τους δημιούργησε «δική» του σχολή ερμηνείας. Ποτέ κανένας δεν μιμήθηκε άλλον.

Η νέα, πλέον, κατάσταση που διαμορφωνόταν στο χώρο και στον κόσμο του λαϊκού τραγουδιού, δημιουργούσε έναν σκληρό ανταγωνισμό, πολλές αντιθέσεις, μέσα από τις οποίες βγήκαν αλλαγές και καινοτομίες που σηματοδότησαν όχι μόνο τη συγκεκριμένη δεκαετία, αλλά και τις επόμενες.

Οι αλλαγές αυτές χάραξαν καινούργιους δρόμους στην πορεία του λαϊκού τραγουδιού και δημιούργησαν νέα ήθη σ' αυτό το χώρο σαν τέχνη και σαν διασκέδαση, κάτι που άλλοι θεώρησαν βελτίωση και πρόοδο και άλλοι υποχώρηση από τη γνησιότητα.

Η µεταβολή στο λεγόµενο λαϊκό γίνεται φανερή στην µουσική µε την επιβολή ευρωπαϊκού κουρδίσµατος στο µπουζούκι και την προσθήκη της τέταρτης χορδής από τον Χιώτη το 1953. Η δισκογραφία, το ραδιόφωνο, και οι ελληνικές κινηµατογραφικές ταινίες επηρεάζουν αποφασιστικά την δηµιουργία και την διάδοση του λαϊκού τραγουδιού. Στην θεµατολογία επικρατεί το ερωτικό στοιχειό, αλλά δεν λείπουν και θέµατα που αφορούσαν στα προβλήµατα της ελληνικής κοινωνίας όπως ο εµφύλιος, η µετανάστευση, η ξενιτιά, η φτώχεια και οι κοινωνικές αδικίες. Στο πλαίσιο ενός γενικότερου εξωτισµού εισάγονται επίσης αραβοπερσικές διασκευές τραγουδιών και εξωτική θεµατολογία, αλλά και ρυθµοί, απόρροια της τάσης φυγής από κοινωνικά και οικονοµικά προβλήµατα της µετεµφυλιακής περιόδου. Το λαϊκό τραγούδι γίνεται σταδιακά αποδεκτό και από τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις, και ανάλογα µε τις προτιµήσεις του κοινού διαµορφώνονται επιµέρους ύφη όπως «βαρύ λαϊκό», το «ελαφρολαϊκό» κ.α.

Στις αρχές του '50 σπάει κι ένα μεγάλο ταμπού στο πάλκο των λαϊκών κέντρων της Αθήνας και του Πειραιά («Τζίμης ο Χονδρός», «Τριάνα», «Ροσινιόλ», «Αστέρας»). Δίπλα από τους γνήσιους δημιουργούς, Τσιτσάνη, Παπαϊωάννου, Μητσάκη, Χιώτη και τους τραγουδιστές, Τσαουσάκη, Ευγενικό, Μοσχονά, Ρουμελιώτη, Τζιβάνη, κ.ά. κάθονται γυναίκες τραγουδίστριες, κάτι που ήταν τελείως απαγορευτικό και ξένο, μέχρι τότε, στη λειτουργία αυτών των κέντρων διασκέδασης. Η παρουσία των γυναικών (Γεωργακοπούλου, Μπέλου, Νίνου, Χασκίλ, Ντάλια) δίνει άλλη μορφή κι άλλον χαρακτήρα στη νυχτερινή διασκέδαση. Κι ενώ οι γυναίκες τραγουδίστριες ήταν καθηλωμένες, σταδιακά άρχισε η «απελευθέρωση τους» και με πρώτη την Μαρίκα Νίνου και μετά τη Λίντα και την Γκρέυ, σηκώθηκαν και τραγούδησαν όρθιες στις πίστες.

Σημαντική αλλαγή που λειτούργησε υπέρ της μελωδικότητας του λαϊκού τραγουδιού ήταν η εμφάνιση και καθιέρωση των μεγάλων ντουέτων: Ντούο Χάρμα (Τόλης και Λίτσα Χαρμαντά), Βασίλης Τσιτσάνης - Μαρίκα Νίνου, Στέλιος Καζαντζίδης - Μαρινέλλα, Πάνος Γαβαλάς - Βούλα Γκίκα, Μανώλης Αγγελόπουλος - Γιώτα Λύδια, Πέτρος Αναγνωστάκης - Ρία Κούρτη, Σπύρος -Ζωή Ζαγοραίου. Στους δίσκους και στα κέντρα, τα ντουέτα έκαναν θραύση και ο κόσμος χειροκροτούσε και καταξίωνε αυτή την καινοτομία...

Πάντως η δεκαετία του '50 σφραγίζεται με την εντυπωσιακή παρουσία και την τεράστια προσφορά του Στέλιου Καζαντζίδη (και για πέντε χρόνια μαζί και της Μαρινέλλας) ο οποίος δεν λατρεύεται μόνον σαν μεγάλος ερμηνευτής, αλλά και σαν κοινωνός. Τα λαϊκά στρώματα βρήκαν μαζί του μιαν άλλη επικοινωνία και τον ανέβασαν στην κορυφή της ιεραρχίας του αγνού λαϊκού τραγουδιού. Γι' αυτό πολλοί, ακόμη και σήμερα, λένε ότι το λαϊκό τραγούδι γεννήθηκε και πορεύεται μαζί με τον Στέλιο Καζαντζίδη.



Ακόμη μια από τις πιο αξιοπρόσεκτες και ουσιαστικές αλλαγές στη δεκαετία αυτή, ήταν το πέρασμα από τις 78 στροφές στις 45 στροφές.

**ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ**

**ΒΑΣΙΛΗΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ**



Ο Τσιτσάνης γεννήθηκε στα Τρίκαλα στις 18 Ιανουαρίου του 1915 από Ηπειρώτες γονείς και απεβίωσε στις 18 Ιανουαρίου του 1984. Ο πατέρας του ήταν Γιαννιώτης και η µητέρα του από τα Ζαγόρια. Από µικρή ηλικία έδειξε ενδιαφέρον για τη µουσική και έµαθε µαντολίνο και βιολί και φυσικά µπουζούκι. Το φθινόπωρο του 1936 ο Τσιτσάνης επισκέφθηκε την Αθήνα. Κύριος σκοπός του είναι να σπουδάσει Νοµική, αλλά γρήγορα τον κερδίζει η µουσική. Οι πρώτες του επιρροές είναι τα τραγούδια του Βαγγέλη Παπάζογλου και του Μάρκου Βαµβακάρη. Πρώτη του εµφάνιση γίνεται στο µαγαζί «Μπιζέλια» ενώ σύντοµα γνωρίζει τον σπουδαίο αλλά αδικηµένο από την Ιστορία τραγουδιστή ∆ηµήτρη Περδικόπουλο. Ο Περδικόπουλος τον πηγαίνει στην Odeon 15 όπου ηχογραφεί τα πρώτα του τραγούδια. «Σ’ έναν τεκέ µπουκάρανε» είναι η πρώτη ηχογράφηση του Τσιτσάνη. Την περίοδο 1937-1940 γράφει καταπληκτικά τραγούδια τα οποία ηχογραφεί µε τις φωνές του ∆ηµήτρη Περδικόπουλου, και των άλλων σπουδαίων τραγουδιστών εκείνης της εποχής, Στράτου Παγιουµτζή, Μάρκου Βαµβακάρη, Στελλάκη Περπινιάδη, µε τους οποίους σε πολλές ηχογραφήσεις ο Τσιτσάνης συµµετέχει σαν δεύτερη φωνή. Κατά τη διάρκεια της γερµανικής κατοχής ο Τσιτσάνης έµεινε στη Θεσσαλονίκη, όπου για ένα µεγάλο διάστηµα είχε δικό του µαγαζί, το «Ουζερί ο Τσιτσάνης», στη διασταύρωση Παύλου Μελά και Τσιµισκή, που έγινε διάσηµο. Εκεί έγραψε µερικά από τα καλύτερα τραγούδια του, τα οποία ηχογραφήθηκαν µετά την λήξη του πολέµου.

**ΜΑΝΩΛΗΣ ΧΙΩΤΗΣ**

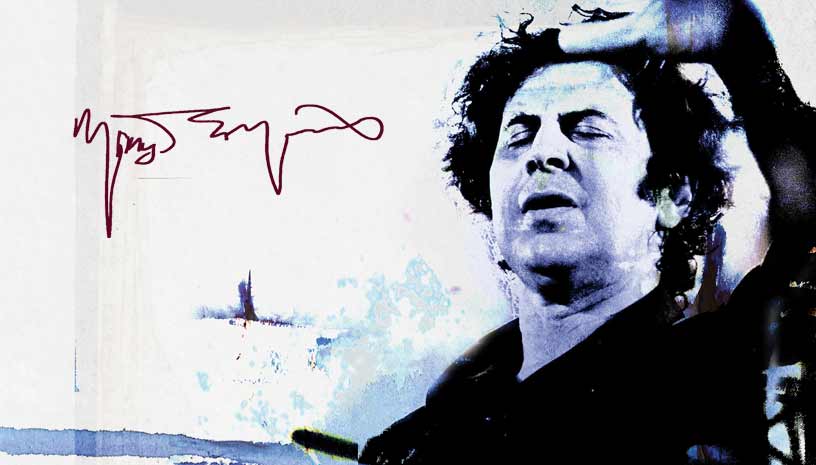
Ο Μ. Χιώτης γεννήθηκε στις 21/3/1921 στην Θεσσαλονίκη. Ο πατέρας ∆. Χιώτης ήταν ένας βαρύµαγκας από τον Πειραιά . Από µικρή ηλικία ο Μ. Χιώτης άρχισε να ασχολείται µε τα λαϊκά όργανα και ξεκίνησε να µαθαίνει αρχικά κιθάρα , µπουζούκι και ούτι . Έτσι από 15 ετών όταν η οικογένεια του µετακόµισε στο Ναύπλιο άρχισε να εργάζεται επαγγελµατικά ως µουσικός . Ο Μ. Χιωτης πρόσθεσε για πρώτη φορά στη Ελλάδα την τέταρτη χορδή στο µπουζούκι .





**ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1960-1980**

Το έντεχνο Λαϊκό τραγούδι, εμφανίζεται στο τέλος της δεκαετίας του ‘50 με αρχές της δεκαετίας του ‘60. Οι πρωτεργάτες του έντεχνου τραγουδιού είναι ο Μάνος Χατζηδάκης με γνωστά έργα «Ο κύκλος με την κιμωλία» και « παραμύθι χωρίς όνομα» και ο Μίκης Θεοδωράκης με τον «επιτάφιο». Τις τελευταίες δεκαετίες, πολλοί τραγουδοποιοί προστέθηκαν, οι οποίοι γράφουν την μουσική, τον στίχο αλλά και τραγουδούν οι ίδιοι τα τραγούδια τους. Σημαντικός τραγουδοποιός θεωρείται ο Διονύσης Σαββόπουλος. Ανάμεσα στους σημερινούς σημαντικούς εκπροσώπους του είδους είναι ο Σωκράτης Μάλαμας, ο Αλκίνοος Ιωαννίδης και ο Ορφέας Περίδης. Από την δεκαετία του ‘70 και μετά εμφανίζεται το Ελληνικό ροκ που πατά κυρίως σε δυτικές φόρμες, αλλά χρησιμοποιεί ελληνικό στίχο.



Η ιστορία του έντεχνου ελληνικού τραγουδιού ξεκινάει ήδη από την εποχή της επτανησιακής σχολής, με τη χρησιμοποίηση των στίχων λόγιων ποιητών στις καντάδες. Ο όρος «έντεχνο-λαϊκό» περιέχει δύο αντιφατικές έννοιες, δηλωτικές του διχασμού του Νεοέλληνα ανάμεσα στην λαϊκή παράδοση και τον δυτικό προσανατολισμό.Ο Μίκης Θεοδωράκης ορίζει το έντεχνο λαϊκό τραγούδι ως: «ένα σύγχρονο σύνθετο μουσικό έργο τέχνης που θα μπορεί να αφομοιωθεί δημιουργικά από τις μάζες». Αφετηρία της προσπάθειας αυτής είναι ο «Επιτάφιος» (1958, σε ποίηση Ρίτσου), για τον οποίο ο Θεοδωράκης αναφέρει: «δεν είναι τίποτε άλλο παρά το πάντρεμα ανάμεσα στη σύγχρονη ελληνική μουσική και στη σύγχρονη ελληνική ποίηση».

Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μια παράδοση μελοποιημένης ποίησης, που ονομάζεται «έντεχνο τραγούδι». Διαφέρει από το λαϊκό κυρίως στο στίχο, αλλά και στη μουσική (ενορχήστρωση, ύφος). Ο χαρακτήρας του είναι περισσότερο δυτικός, όσον αφορά στα συνθετικά μέσα, δεν έχει όμως καμία σχέση με τη φόρμα του δυτικοευρωπαϊκού ρομαντικού και μεταρομαντικού έντεχνου τραγουδιού Ληντ (Lied). Το ελληνικό έντεχνο τραγούδι αποκτά γρήγορα μεγάλη απήχηση στις πλατιές μάζες, φαινόμενο πραγματικά σπάνιο για τα ευρωπαϊκά δεδομένα. Σε αυτό συνέβαλε και ο ενεργός πολιτικός ρόλος του συγκεκριμένου είδους κατά τη περίοδο της δικτατορίας.

Μερικά χαρακτηριστικά της παράδοσης αυτής του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού είναι:

Οι κύκλοι τραγουδιών: δίσκοι με ενότητες τραγουδιών που ακολουθούν μια ενιαία κεντρική ιδέα. Πρόκειται για μελοποιημένη ποίηση σύγχρονων-κυρίως Ελλήνων- ποιητών ή στιχουργών.

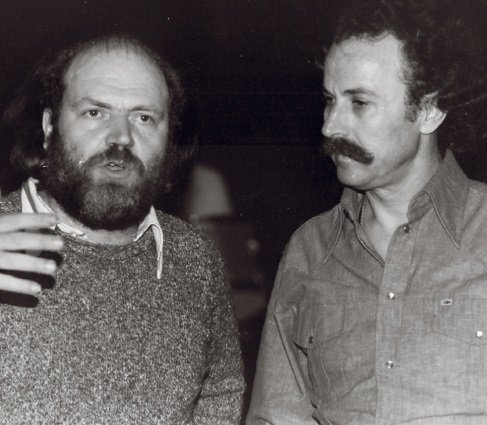
Καθιέρωση του λαϊκού τραγουδιστή και του λαϊκού μουσικού οργάνου (μπουζούκι) ως αυθεντικών εκφραστών του γνήσιου ποιητικού πάθους.

Νέα μορφή επικοινωνίας με το κοινό με την καθιέρωση της λαϊκής συναυλίας σε ανοικτούς ή ειδικά διαμορφωμένους χώρους, με μαζική συμμετοχή.

Με την επιβολή της δικτατορίας  ανατρέπονται οι ισορροπίες που έχουν διαμορφωθεί στο χώρο του ελληνικού τραγουδιού. Η «κορυφή του παγόβουνου» είναι η απαγόρευση των τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη. Στην ουσία, τα «μέτρα» προχωρούν πολύ πιο βαθιά - και μάλιστα στην πρώτη, την πιο «σκληρή», περίοδο. Απλώς απαγορεύονταν τα πάντα. Ειδικά στη μουσική, απαγορευόταν το μπουζούκι και ό, τι έχει σχέση με το ρεμπέτικο. Κόβονται ακόμα και οι «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» του Χατζιδάκι, μ' όλο που τα ρεμπέτικα παίζονται με πιάνο. Εθεωρούντο «τραγούδια του υποκόσμου».

 Δεν είναι περίεργο λοιπόν πως ακριβώς αυτή την περίοδο πριμοδοτείται μια σειρά νέων δημιουργών που ξεκινούν κάτω από την «ομπρέλα» του «έντεχνου λαϊκού» και έχουν άμεσο «αντίκρισμα» στον κόσμο. Στα ακούσματα της εποχής έχουν ο καθένας το δικό του μερίδιο: μια μεγάλη ομάδα δημιουργών που έχουν ξεκινήσει την προηγούμενη δεκαετία στα χνάρια της κίνησης του «έντεχνου» (Λοΐζος, Κουγιουμτζής, Ξαρχάκος, Μούτσης, Σπανός, Μαμαγκάκης από πλευράς σύνθεσης, Νίκος Γκάτσος και Λευτέρης Παπαδόπουλος από πλευράς στίχου). Δεν είναι τυχαίο ότι και από τους εκπροσώπους του λαϊκού (ή ακόμα και του παλιότερου «ελαφρού») τραγουδιού, εκείνοι που συνεχίζουν να γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία είναι κάποιοι που προσεταιρίζονται «φόρμες» του «έντεχνου λαϊκού» όπως, ας πούμε, τον «κύκλο τραγουδιών». Ο Μίμης Πλέσσας γνωρίζει τεράστια επιτυχία με το «Δρόμο» (1969), το ίδιο και ο Απόστολος Καλδάρας γράφοντας τους «κύκλους»: «Μικρά Ασία» (1972) και «Βυζαντινός εσπερινός (1973).Για κάποιους άλλους από τους εκπροσώπους του παλιότερου ελαφρού, αλλά κυρίως του λαϊκού τραγουδιού είτε αρχίζει η πτώση, είτε η προσάρτηση τους στο άρμα της ελαφρολαϊκής διασκέδασης της εποχής και - μοιραία -στην «ανυποληψία» της «προοδευτικής διανόησης». Δεν είναι σίγουρο, ας πούμε, ότι αντιλαμβάνονται πολλοί εκείνα τα χρόνια - ίσως και για πολλά χρόνια μετά - τι κρύβεται πίσω από το «χιουμοριστικό σόου πίστας» του Γιώργου Ζαμπέτα. Σαφώς συμπλέει και γράφει τραγούδια που ανταποκρίνονται στις επιταγές της εποχής ο κορυφαίος δημιουργός, αλλά παράλληλα «κανιβαλίζει» με ασύγκριτο τρόπο τη νεοελληνική πραγματικότητα και μάλιστα όχι αφ' υψηλού, όπως το «τραγούδι διαμαρτυρίας», αλλά από τη σκοπιά του «θύματος». Αυτά τα ίδια χρόνια ο Άκης Πάνου γράφει κάποια εξ ίσου σπουδαία τραγούδια του για τον Μπιθικώτση, τον Στράτο Διονυσίου και - στο τέλος αυτής της περιόδου - για τον Καζαντζίδη. Τόσο ο Καζαντζίδης όσο και ο Μπιθικώτσης διατηρούν επάξια τις ήδη καταξιωμένες από το παρελθόν θέσεις τους... Ο πρώτος με τραγούδια Καλδάρα, Δερβενιώτη, Βασιλειάδη και Νικολόπουλου, ο δεύτερος με τραγούδια που γράφει ο ίδιος τη μουσική και πάνω σε στίχους του Κώστα Βίρβου αντικατοπτρίζουν μια από τις πιο «θυμόσοφες» διαθέσεις του λαϊκού τραγουδιού. Η γυναικεία λαϊκή φωνή του παρελθόντος που θριαμβεύει όλα αυτά τα χρόνια ερμηνεύοντας μερικά από τα σημαντικότερα τραγούδια τους, είναι η Βίκυ Μοσχολιού... Δίπλα σ' αυτούς ωστόσο, υπάρχει μια μεγάλη σειρά λαϊκών τραγουδιστών του παρελθόντος που σιγά σιγά υποχωρούν. Κάτι ο ερχομός της τηλεόρασης, κάτι η μετάλλαξη της λαϊκής νυχτερινής διασκέδασης σε «σόου» (η Μαρινέλλα έχει τον κύριο ρόλο σ' αυτό), κάνει τραγουδιστές που δεν φημίζονται για την εμφάνιση και την άνεση τους στην πίστα (Γαβαλάς, Μενιδιάτης, Λύδια, Πόλυ Πάνου, αλλά και νεώτεροι όπως οι Τσετίνης, Παπαδάκης, Χατζηαντωνίου) να περάσουν σε «δεύτερη μοίρα», περιοριζόμενοι στο «ειδικό» κοινό μιας σειράς νυχτερινών κέντρων. Αυτή η μοίρα επιφυλάσσεται αυτά τα χρόνια ακόμα και σε κορυφαίους λαϊκούς συνθέτες, όπως ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Μανώλης Χιώτης και ο Γιάννης Παπαϊωάννου (ο δεύτερος και ο τρίτος βέβαια «φεύγουν» για πάντα στη διάρκεια της δικτατορίας). Μέσα στο νέο κλίμα ωστόσο, ανδρώνεται μια νέα γενιά τραγουδιστών, που η παρουσία των περισσότερων θα συνοδέψει το τραγούδι μέχρι το τέλος του αιώνα (Νταλάρας, Γαλάνη, Μητσιάς, Αλεξίου, Πάριος, Μητροπάνος). Υπάρχουν βέβαια και κάποιοι τραγουδιστές (Καλατζής, Πουλόπουλος, Βοσκόπουλος, Κόκοτας) που έχουν ξεκινήσει λίγο νωρίτερα και ακριβώς στα πρώτα χρόνια της δικτατορίας βρίσκονται στο αποκορύφωμα της δόξας τους, υπηρετώντας είτε κάποια σπουδαία τραγούδια («Δρόμος», «Θαλασσογραφίες», «Σταθμός», «Ένα μεσημέρι») είτε και απλά τα νέα πρότυπα τραγουδιστικών ειδώλων της εποχής, όπου μπορεί να ξεχωρίσει κάποιος για το εξεζητημένο ντύσιμό του.

 Ωστόσο, η πιο ενδιαφέρουσα και η πιο ολοκληρωμένη ίσως κατεύθυνση που δίνεται στο τραγούδι της εποχής προέρχεται από ένα συνθέτη που ήδη έχει κάνει την εμφάνιση του την προηγούμενη δεκαετία γράφοντας κυρίως μουσική για τον κινηματογράφο, τον Γιάννη Μαρκόπουλο. Το περίφημο - και τόσο παρεξηγημένο και κατασυκοφαντημένο στα κατοπινά χρόνια - κίνημα «επιστροφή στις ρίζες». Την ώρα που το ίδιο το καθεστώς κάνει εξαιρετικά αντιπαθές ένα κομμάτι της παράδοσης, ο Μαρκόπουλος χρησιμοποιεί βασικά παραδοσιακά όργανα δίπλα στα κλασικά και επιλέγει έναν Κρητικό λυράρη, που είναι παράλληλα και σπουδαίος τραγουδιστής, τον Νίκο Ξυλούρη, να τραγουδήσει το «Χρονικό» και την «Ιθαγένεια» της Ελλάδας του 20ού αιώνα, τα παραδοσιακά «Ριζίτικα», αλλά ακόμα και το σύγχρονο ποιητικό λόγο του Γιώργου Σεφέρη («Στρατής ο θαλασσινός»).

Μέσα στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70 εμφανίζεται μια ευρύτερη επανατοποθέτηση στο ζήτημα της κατασυκοφαντημένης παράδοσης τόσο με νεωτεριστικές διαθέσεις (Μαρίζα Κωχ) όσο και με διαθέσεις «αυθεντικής» καταγραφής (Δισκογραφία Σίμωνα Καρρά με την επιχορήγηση του Ιδρύματος Φορντ, Δόμνα Σαμίου). Στοιχεία από την ελληνική παράδοση χρησιμοποιεί ακόμα και ο έτερος σπουδαίος πόλος της προσωπικής δημιουργίας της εποχής εκείνης, που δεν είναι άλλος από τον Διονύση Σαββόπουλο για τις αναζητήσεις του οποίου οι δίσκοι «Το περιβόλι του τρελού», «Μπάλος» και «Βρώμικο ψωμί» που κυκλοφορεί μέσα στην δικτατορία, είναι οριακά σημεία. Εκπροσωπώντας στην Ελλάδα μια διεθνή εξομολογητική σχολή τροβαδούρων έχει τη δύναμη να ενσωματώσει σ' αυτήν κάθε στοιχείο που τον ενδιαφέρει και να παραμείνει για περισσότερο από μια δεκαετία η μοναδική ανάλογη περίπτωση καλλιτέχνη που έχει σημαντική πρόσβαση στο κοινό , η «βασιλεία» των μπαλαντοποιών τροβαδούρων ξεκινάει στη δεκαετία του '80. Αλλά μέσα σ' αυτό το κλίμα, επιστρέφει στην Ελλάδα και ο Μάνος Χατζιδάκις για να δώσει το νέο δικό του στίγμα, εκδίδοντας πρώτα το «Μεγάλο ερωτικό» του (1972) και στη συνέχεια όλο το νέο υλικό του, που παρουσιάζει παράλληλα στο μουσικό-θεατρικό καφενείο «Πολύτροπον» («Οδοιπόρος, «Μεθυσμένο κορίτσι και Αλκιβιάδης», «Πέριξ» κ.ά.).

 Με τη μεταπολίτευση οδηγούμαστε σε μια μονομερή ανάπτυξη του είδους που ονομάστηκε «πολιτικό τραγούδι». Αυτή η ανάπτυξη φαίνεται ότι δεν στηριζόταν τόσο στα επιτεύγματά της σε επίπεδο δημιουργίας, όσο σε εξωτερικούς παράγοντες. Από τη μια πλευρά έχουμε τη σαφή εμπλοκή πολιτικών φορέων στη διαμόρφωση αντίληψης για την τέχνη, με βάση κριτήρια σχεδόν απόλυτα «κομματικά» και από την άλλη , σε επίπεδο κεντρικής εξουσίας, μια πολιτική λογοκρισίας και απαγορεύσεων που συνεχίζεται. Η δισκογραφική βιομηχανία ,η οποία μόλις έχει αρχίσει να αποκτά στέρεες βάσεις, με κύρια όπλα το μεγάλο δίσκο βινυλίου και τη συνεχώς αναπτυσσόμενη τηλεόραση, χρησιμοποιεί όσο μπορεί και τις εν λόγω παραμέτρους, αλλά παράλληλα προχωρεί στη δημιουργία «συστημάτων» ψυχαγωγικού τραγουδιού, που θα της επιτρέψουν τα επόμενα χρόνια έναν πιο άνετο έλεγχο της αγοράς. Κάπως έτσι αρχίζει να πριμοδοτείται από τα μέσα της δεκαετίας και μετά η απήχηση κατ’ εξοχήν τραγουδιστικών ειδώλων, συχνά σε βάρος της εξέλιξης κάποιων δημιουργικών προτάσεων, κάπως έτσι καθιερώνεται εμπορικά ,με δεδομένη την «πολιτική» κόπωση της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου, η κατοπινή στήριξη μιας «πολιτικής», η οποία συμπεριλαμβάνει εποχικές μόδες που δεν έχουν την ανάγκη μιας προσωπικής αναζήτησης, μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας («εισαγωγή» μεταγλωττισμένου αισθηματικού τραγουδιού, «αναβίωση» του ρεπερτορίου κ. ο. κ.).

Η περίοδος της μεταπολίτευσης σημαδεύεται από την πλήρη επανακυκλοφορία όλου του υλικού του Μίκη Θεοδωράκη και τις μεγάλες πολιτικές συναυλίες. Παράλληλα, αρκετοί ακόμα συνθέτες (Λοΐζος, Λεοντής, Μούτσης) κυκλοφορούν υλικό με άμεσες ή έμμεσες αναφορές στην προηγούμενη περίοδο που είχε απορρίψει η λογοκρισία της εποχής. Παρ’ ότι τα όρια ανοχής της λογοκρισίας ανοίγουν, φαίνεται ωστόσο ότι αυτή παραμένει αυστηρή τόσο σε ό, τι αφορά την κυκλοφορία τραγουδιών με κάποιες συγκεκριμένες αναφορές και πολύ περισσότερο τις μεταδόσεις της κρατικής ραδιοτηλεόρασης.

Ό ,τι απαγορεύεται βέβαια από τα κρατικά «μέσα», παίρνει πιστοποιητικό «προοδευτικότητας» από τους - εξαιρετικά ισχυρούς περί τα πολιτιστικά της εποχής- μηχανισμούς των «προοδευτικών» κομμάτων. Αυτή η πραγματικότητα μέσα στα άλλα πριμοδοτεί πρόσωπα και τραγούδια, που μόνο κατ’ επίφασιν συμβάλλουν στην εξέλιξη και την κοινωνική καταξίωση του τραγουδιού. Με τον ίδιο τρόπο και η κρατική απαγόρευση οδηγεί επίσης σ’ ένα κατ’ επίφασιν «ουδέτερο» ρεπερτόριο, με συνολικό αποτέλεσμα την ουσιαστική κόπωση του μέσου ακροατή, ο οποίος πολύ σύντομα στρέφει αλλού τα ενδιαφέροντά του σε ό ,τι αφορά την έκφραση μέσω του τραγουδιού. Λίγο μετά τη μεταπολίτευση συντελείται η πρώτη αναβίωση του ρεμπέτικου που φέρνει στην επικαιρότητα ένα πράγματι παρεξηγημένο στο παρελθόν σπουδαίο υλικό με άξονα σημαντικά ονόματα ερμηνευτών της εποχής (Νταλάρας, Αλεξίου), αλλά την ίδια εποχή ξεκινά τόσο η ανάπτυξη του μεταγλωττισμένου αισθηματικού τραγουδιού ευρωπαϊκής προέλευσης (Πάριος, Πουλόπουλος) όσο και η «γκετοποίηση» του λαϊκού τραγουδιού των νυχτερινών κέντρων (Μητροπάνος, Δούκισσα, Ρίτα Σακελλαρίου, Τάκης Μουσαφίρης). Ακριβώς εδώ διαμορφώνει το δικό της ρόλο η ανερχόμενη βιομηχανία του τραγουδιού, κρατώντας στην επιρροή της το κύριο σώμα της απήχησης ενός τραγουδιού και «περιθωριοποιώντας» σιγά σιγά δημιουργικές προσπάθειες, που δεν μπορούν να ενταχθούν στις προδιαγραφές της. Μέσα σ’ αυτό το κλίμα κυκλοφορούν δίσκοι από τις «Μπαλάντες» του Μίκη Θεοδωράκη μέχρι το «Παρόν» του Άκη Πάνου και από το «Υπάρχω» του Χρήστου Νικολόπουλου και του Πυθαγόρα για τον Καζαντζίδη μέχρι την «Τρίτη ανθολογία» του Γιάννη Σπανού, είναι όμως ένα υλικό που διαγράφει την τροχιά του περισσότερο μέσα στα χρόνια που περνούν και λιγότερο κυριαρχώντας, εμπορικά ή πολιτιστικά, στην εποχή που κυκλοφόρησε.

Το πολιτικό κλίμα της μεταπολίτευσης φέρνει στο προσκήνιο κάποιες ακόμα δημιουργικές δυνάμεις στα χνάρια του αλλοτινού «έντεχνου» (Θάνος Μικρούτσικος, Ηλίας Ανδριόπουλος) που με την εξέλιξη των πραγμάτων είναι «καταδικασμένες», είτε να μεταλλαχθούν «ανοίγοντας» σε περισσότερα μουσικά ρεύματα, είτε να περιθωριοποιηθούν. Όλο και πιο συχνά όμως προβάλλει ,ακόμα και μέσα από τα σημειώματα δίσκων της εποχής, το αίτημα για «ανακούφιση» από την «πολιτική κόπωση». Κάπως έτσι ο Διονύσης Σαββόπουλος βρίσκεται πίσω από την παραγωγή του δίσκου «Η εκδίκηση της γυφτιάς» των Νίκου Ξυδάκη - Μανώλη Ρασούλη με βασικό ερμηνευτή τον Νίκο Παπάζογλου (1978).

**Νέο Κύμα στην Ελλάδα**



Το νέο κύμα υπήρξε τη δεκαετία του 1960. Ο όρος νέο κύμα προήλθε από το ομώνυμο κινηματογραφικό κίνημα nouvelle vague που επικρατούσε στην Γαλλία τη δεκαετία του 1950. Αυτός ο όρος χρησιμοποιήθηκε περισσότερο για την διαφήμιση της εταιρείας δίσκων Lyra.

Συχνά τα τραγούδια του νέου κύματος εκτελούνταν σε μικρές καλλιτεχνικές αίθουσες, οι οποίες στην τότε εποχή ονομάζονταν "μπουάτ".

Επηρεάστηκε από το ελαφρύ τραγούδι και αποτελούνταν από λίγα όργανα και συνήθως από μια κιθάρα και από μία φωνή, ήταν τρυφερά και αρκετά συχνά είχαν την μορφή μίας μπαλάντας. Το νέο κύμα στην πραγματικότητα δεν είχε μόνο την μορφή μιας μπαλάντας και ήρεμης μουσικής. Μπορούσαμε να την εντοπίσουμε και σε άλλες μορφές π.χ.: ροκ, γνήσια λαϊκά και λαϊκότροπα, παραδοσιακά δημοτικά ακόμα και απλά χορευτικά κομμάτια. Συνήθως, με τρόπο ποιητικό και συχνά σουρεαλιστικό, έπαιζε με τις λέξεις. Φανέρωνε δηλαδή και έβγαζε μία αγάπη προς τα έξω αναλόγως με τους στίχους και για κάθε πάθος.

Σημαντικοί εκπρόσωποι τους είδους αυτού ήταν οι: Γιάννης Σπανός, Λάκης Παππάς, Γιώργος Ζωγράφος, Αρλέτα, Νότης Μαυρίδης, Καίτη Χωματά, Γιάννης Πουλόπουλος, Μιχάλης Βιολάρης, Ρένα Κουμιώτη, Κώστας Χατζής και άλλοι. Από τους βασικούς συνθέτες του "Νέου Κύματος" ήταν και ο Λίνος Κόκοτος, ο Νότης Μαυρουδής, ο Βασίλης Κούμπης, ο Ανδρέας Πρέζας, ο Γιώργος Κριμιζάκης, ο Ηλίας Καραγιάννης και ο Γιάννης Γλέζος, ο Νίκος Μαμαγκάκης, ο Σταύρος Κουγιουμτζής, ο Χρήστος Λεοντής , ο Μάνος Λοΐζος, ο Δήμος Μούτσης και ο Λουκιανός Κηλαϊδόνης. Ο τρόπος ηχογράφησης του νέου κύματος κυκλοφορούσε από κασέτες ακόμα και από CD. Οι στίχοι του νέου κύματος συνήθιζαν να πλησιάζουν το ερωτικό, κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο.

Το νέο κύμα αποτελούνταν συνήθως από μια ομάδα νέων παιδιών, που προσπαθούσαν να εκφραστούν μέσα από τους στίχους ενός κομματιού, ξεκίνησαν χωρίς να έχουν στο μυαλό τους τη δόξα και την καριέρα που τους περίμενε. Αρκετοί δεν προέρχονταν από τον χώρο της μουσικής, αλλά αυτό δεν τους εμπόδισε να ενωθούν και να συνεργαστούν πολλές φορές. Πολλά άτομα τα οποία πήραν μέρος στο νέο κύμα ήταν ακόμα μαθητές, φοιτητές και άλλοι συμμετείχαν στην σκηνή του θεάτρου. Το νέο κύμα, δηλαδή τα όνειρα και ο ενθουσιασμός νέων παιδιών, τους συνέδεσε μεταξύ τους και ας μην προέρχονταν από το χώρο της μουσικής. Συνήθως, οι στίχοι είχαν ως νόημα μια κατάθεση ψυχής από ανθρώπους με ευαισθησία, παιδεία και ταλέντο, που πολύ λίγο νοιάζονταν για το παιχνίδι της αγοράς και τους κανόνες του μάρκετινγκ.

Η Πλάκα της Αθήνας στις αρχές του ’60 γρήγορα εξελίχθηκε ως η γειτονιά του τραγουδιού. Οι σκηνές είχαν ιδιαίτερα χαμηλό φωτισμό, καλλιτεχνική εικονογράφηση στους τοίχους, πάγκοι, σκαμνιά, ένα πιάνο, μια κιθάρα και πάνω απ' όλα παρεΐστικη διάθεση για τραγούδι.

Την δεκαετία του ’60 γεννήθηκαν στην Ελλάδα δύο ρεύματα μουσικής, τα οποία πορεύτηκαν μαζί χωρίς ξεκάθαρες διαφορές, της ελληνικής Ροκ και της Ποπ μουσικής. Αυτές αρχίζουν να εμφανίζονται τη δεκαετία του ’70, ίσως και λόγω πολιτικών καταστάσεων. Συγκεκριμένα από την μια πλευρά υπάρχει μια αποδεκτή ποπ σκηνή που δεν ενοχλεί καθόλου το σύστημα και από την άλλη, μια περιθωριακή σκηνή που φλερτάρει μουσικά με το ροκ χωρίς όμως επί της ουσίας να είναι ροκ, βάσει των «μουσικών αρχών» του διεθνούς ροκ. Αυτό το μουσικό ρεύμα λόγω του ισχυρού πολιτικοποιημένου στίχου ενοχλούσε το κατεστημένο της εποχής. Ήδη από το 1970 και μετά, οι δρόμοι της ροκ και της ποπ χωρίζουν, με τη ροκ να είναι ένα μέσον πολιτικής αντιπαράθεσης σε παντός είδους κατεστημένα και την ποπ να είναι ένα εμπορικό προϊόν στα χέρια των δισκογραφικών εταιρειών.

**Η εμφάνιση του ελληνικού ροκ και η πορεία του στη δεκαετία του ‘60**

Το ελληνικό ροκ εμφανίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Από τα πρώτα γνωστά συγκροτήματα είναι οι FORMINX, όπου στα πλήκτρα ήταν ο Β. Παπαθανασίου, οι PLAYBOYS που προς το τέλος του ‘60 ηχογράφησαν μερικά τραγούδια με τραγουδιστή τον Δάκη, οι IDOLS, οι CHARMS και οι JUNIORS με τους οποίους έχει συνδεθεί το όνομα του Eric Clapton. Έπειτα από ένα τραγικό τροχαίο ο μπασίστας του γκρουπ, Θάνος Σογιούλ, σκοτώνεται και ο κιθαρίστας τραυματίζεται σοβαρά στο χέρι. Μαζί με τους JUNIORS εμφανίζονταν σαν support ένα γκρουπ κάποιων άσημων Άγγλων μουσικών. Ο άγνωστος τότε κιθαρίστας Eric Clapton προσφέρθηκε να αντικαταστήσει τον άτυχο κιθαρίστα των Juniors. Η μουσική όλων αυτών των γκρουπ ήταν επηρεασμένη από τα ξένα συγκροτήματα της εποχής (BEATLES- ROLLING STONES- KINKS- TROGGS κ.ά.) και ο στίχος τους αγγλικός. Το 1966 εμφανίστηκε ένα νέο συγκρότημα από τη Θεσσαλονίκη, οι OLYMPIANS, οι οποίοι διέφεραν λόγω του ελληνικού στίχου και έκαναν μεγάλη επιτυχία, με αποτέλεσμα να επηρεάσουν και τα άλλα γκρουπ της εποχής, που άρχισαν να γράφουν ελληνικό στίχο. Στην αρχή διασκεύαζαν ξένες επιτυχίες στα ελληνικά και έπειτα έγραφαν δικούς τους ελληνικούς στίχους.

Την ίδια εποχή εμφανίζεται και ο (επίσης Θεσσαλονικιός) Διονύσης Σαββόπουλος με τον δίσκο του «Φορτηγό». Ο Σαββόπουλος, ενώ έχει ροκ στοιχεία, διατηρεί μια ελληνικότητα στη μουσική του. Ο στίχος του είναι πολύ πιο ποιητικός και πολιτικός σε σχέση με τα υπόλοιπα συγκροτήματα της εποχής. Αυτό ήταν το ξεκίνημα ενός από τους πιο σημαντικούς Έλληνες τραγουδοποιούς από τότε μέχρι και σήμερα, με πλούσια δισκογραφία στο ενεργητικό του.

Το 1967 έρχεται η δικτατορία στην Ελλάδα. Το ροκ τότε έχει δύο μορφές, την ψυχεδελική μορφή λόγω της εποχής ,μιας και αυτή η μουσική ανθούσε τότε στο εξωτερικό, και την αντιδικτατορική, επαναστατική της μορφή.

Τότε εμφανίζονται οι APHRODITE’S CHILD, με μέλη τους Βαγγέλη Παπαθανασίου και Ντέμη Ρούσσο. Το ‘68 φεύγουν για την Αγγλία αλλά μπλοκάρονται στο Παρίσι εξαιτίας των γνωστών γεγονότων και ταραχών. Εκεί ηχογραφούν το πρώτο τους single «Rain and tears» το οποίο κάνει τεράστια επιτυχία.

Οι M.G.C, που θεωρούνται το πρώτο ελληνικό αυθεντικό ροκ γκρουπ, δημιουργούνται την ίδια εποχή. Σε αυτούς άρχισε την καριέρα του ο Δ. Πουλικάκος. Οι LOUBOGG ήταν επίσης ένα καθαρόαιμο ροκ σχήμα, όπου μέλη του σχημάτισαν το ‘70 τους ΠΕΛΟΜΑ ΜΠΟΚΙΟΥ με τραγουδιστή τον Βλάσση Μπονάτσο.

Οι VIKINGS, που είχαν ένα από τα πιο γνωστά slow κομμάτια της εποχής το «FRANCOIS» με κιθαρίστα και τραγουδιστή τον Α. Βαρδή.

Οι TEENAGERS έφτιαξαν τους POLL το 1970.

Οι ΒΟΡΕΙΟΙ με επιτυχίες όπως το «Τζίνι» και «Σάλουνα», των οποίων ο μπασίστας (Σ. Φωτιάδης) έφτιαξε το ‘70 τους ΝΟΣΤΡΑΔΑΜΟΣ. Δεν πρέπει να ξεχάσουμε τον Γιώργο Ρωμανό που τον γνωρίζουμε σαν τραγουδιστή του νέου κύματος. Το 1968 κυκλοφορεί ένα LP στο οποίο παίζουν κομμάτια του οι Aphrodite’s Child και συνεχίζει την πορεία του και την δεκαετία του ‘70.

Οι PERSONS που ήταν ο προπομπός (ίσως του σημαντικότερου ροκ γκρουπ των 70ς) των SOCRATES DRANK THE CONIUM, αφού έπαιζαν σε αυτούς οι Γ. Σπάθας, Α. Τουρκογιώργης και Η. Μπουκουβάλας. Μαζί τους ήταν και ο Η. Ασβεστόπουλος που αργότερα δημιούργησε τους 2002 GR. Το 1971 οι SOCRATES με Σπάθα – Τουρκογιώργη βρίσκονται στην Ολλανδία και περιοδεύουν στην Ευρώπη. Το ‘73 το album τους “On the Wings” ανεβαίνει στα charts των ΗΠΑ. Από τότε έχουν μια λαμπρή πορεία στην Ελλάδα και το εξωτερικό, με σημαντικές συνεργασίες έως και το 1986 όπου και διαλύονται. Κάθε ένας από τα μέλη των SOCRATES διέγραψε τη δική του πορεία στην ελληνική μουσική σκηνή.

Βέβαια υπήρχαν πολλά γκρουπ αυτή την εποχή που όλα έβαλαν από ένα μικρό λιθαράκι σε αυτό που λέμε ελληνικό ροκ. Το ‘70 κυκλοφορεί στην Αγγλία από τον Α. Θωμόπουλο ο ροκ δίσκος «Τα τραγούδια του δρόμου» με φανερές επιρροές από τον Bob Dylan και μια καθαρά αντιδικτατορική διάθεση.

**Το μοντέρνο ελαφρό ελληνικό τραγούδι**

Λόγω της δικτατορίας τα πράγματα είναι αρκετά δύσκολα στην τέχνη. Υπάρχει λογοκρισία στα πάντα. Έτσι, κάποιοι γράφουν τραγούδια με επαναστατικό και πολιτικό στίχο και κάποιοι άλλοι προτιμούν να δημιουργούν σε πιο ανάλαφρες φόρμες για να περάσουν ευκολότερα από τη λογοκρισία. Έτσι δημιουργήθηκε παράλληλα και αυτό που θα ονομάσουμε αργότερα ποπ τραγούδι. Τότε το έλεγαν «μοντέρνο ελληνικό τραγούδι» ή «ελαφρό τραγούδι». Εκτός από τα γνωστά γκρουπ που προαναφέραμε υπάρχουν δημοφιλείς τραγουδιστές που υπηρετούν αυτό το είδος όπως Δάκης, Τζορντανέλι, Τζον Τίκις, Πασχάλης (που έκανε καριέρα μόνος του αφού έφυγε από τους OLYMPIANS) κ.ά. Είναι η εποχή που βρίσκεται στις δόξες του το φεστιβάλ ελληνικού τραγουδιού της Θεσσαλονίκης. Το ελαφρό τραγούδι είναι το κύριο είδος που διαγωνίζεται. Συνθέτες όπως ο Μίμης Πλέσσας, που γράφει για τα περισσότερα μιούζικαλ της εποχής, συνθέτουν τραγούδια σε αυτό το στυλ. Έχει βέβαια και επιρροές από το ύφος των «παιδιών των λουλουδιών» μιας και το WOODSTOCK είναι πολύ πρόσφατο.

Ο Γ. Χατζηνάσιος είναι ένας συνθέτης με μεγάλες επιτυχίες της εποχής, με αποκορύφωμα την τρίτη θέση στο διαγωνισμό τραγουδιού της EUROVISION το 1973 με το τραγούδι Μάθημα σολφέζ. Ερμηνευτές ήταν, ο Πασχάλης (OLYMPIANS), ο Ρόμπερτ Ουίλιαμς (POLL), η Μπέση Αργυράκη και η Μαριάννα Τόλλη.

Το 1971 κάνει την εμφάνισή του ένα νέο γκρουπ, οι POLL, με χίπικο ύφος συνεχίζο- ντας την ιστορία των ροκ γκρουπ της δεκαετίας του ‘60. Η ζωή του γκρουπ είναι μικρή έως το 1972. Από κει και μετά τα τρία βασικά μέλη του γκρουπ (Τουρνάς, Ουίλιαμς, Λογαρίδης) κάνουν προσωπική καριέρα.

**Οι εξελίξεις της ελληνικής ροκ σκηνής στις δεκαετίες του 70’ και του 80’**

Φυσικά η ιστορία των ροκ συγκροτημάτων δεν έχει τελειώσει. Το ‘73 η δισκογραφική εταιρεία COLUMBIA με το περιοδικό ΦΑΝΤΑΖΙΟ διοργανώνει ένα μουσικό διαγωνισμό συγκροτημάτων. Τα δεκατρία γκρουπ που ήταν στον τελικό συμμετείχαν στο LP Pop Festival ‘73 και εμφανίστηκαν στην τηλεόραση. Αυτό ήταν και το βραβείο τους. Στα γκρουπ υπήρχαν μουσικοί που αργότερα έγιναν γνωστοί. Στους «ΣΚΟΡΠΙΟΣ» έπαιζε ο Γ. Γιοκαρίνης στους «LIVE» έπαιζε ο Κ. Μπίγαλης κ.ά. Το ‘75 παρουσιάζεται η πρώτη ροκ όπερα ο «Τρωικός Πόλεμος» σε μουσική των Γιάννη Κοζάτσα και Γιάννη Πετρίτση, με γνωστούς ερμηνευτές (Τουρνάς, Ουίλιαμς, Μπονάτσος, Ελπίδα, Δάκης, Γ.Μούτσιος κ.ά.).

Το ‘76 εμφανίζεται ένα νέο γκρουπ οι «Ηρακλής + Λερναία Ύδρα» που κάνει επιτυχία. Την ίδια χρονιά ο Παύλος Σιδηρόπουλος φτιάχνει μαζί με τους αδερφούς Σπυρόπουλους τους ΣΠΥΡΙΔΟΥΛΑ με έναν από τους σημαντικότερους δίσκους στην ελληνική ροκ δισκογραφία, τον «Φλου». Ο Σιδηρόπουλος, βέβαια, ξεκινάει την καριέρα του το ‘70 φτιάχνοντας το ντουέτο «Δάμων και Φιντίας» όπου αργότερα ενσωματώνονται με το γκρουπ Μπουρμπούλια και παίζει με τον Δ. Σαββόπουλο. Στα τέλη του 70 παίζει στην ταινία του Α. Θωμόπουλου «Ο ασυμβίβαστος» και ερμηνεύει τα τραγούδια του σάουντρακ, όπου μέχρι και σήμερα ξεχωρίζει το τραγούδι του Θωμόπουλου «Να μ’ αγαπάς ».Ο Σιδηρόπουλος αν και πέθανε πολύ νέος (1990) είχε μεγάλη επιρροή ακόμη και μετά τον θάνατό του στο ελληνικό ροκ.

Σταθμός στην ιστορία του ελληνικού ροκ πρέπει να θεωρείται ο δίσκος του Θ. Μικρούτσικου σε ποίηση του Ν. Καββαδία «Ο σταυρός του νότου» το 1979, με βασικούς ερμηνευτές τον Γ. Κούτρα και Β. Παπακωνσταντίνου. Ο Θ. Μικρούτσικος, αν και λόγιος συνθέτης με ακαδημαϊκές σπουδές, φλέρταρε πάρα πολύ με το ροκ ανοίγοντας νέους δρόμους για την εξέλιξή του μέχρι τις μέρες μας. Ο δίσκος του «Εμπάργκο» το 1982 σε ποίηση Α. Αλκαίου έδειχνε πλέον ξεκάθαρα τις διαθέσεις του συνθέτη. Αξιοσημείωτες είναι οι διεθνείς του συνεργασίες με τη Μίλβα και τον G. Barton.

**ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1980-2000**

Ένα κοινό χαρακτηριστικό στοιχείο που συνδέει τη δεκαετία του 1970 µε την περίοδο 1980-2000, που πρόκειται να εξετάσουµε, είναι η κυριαρχία των τραγουδιστών. Η δηµιουργία των περισσοτέρων τραγουδιών γίνεται µε βάση τη φωνή του τραγουδιστή ή της τραγουδίστριας και αντίστοιχα η παραγωγή του συνόλου σχεδόν των δίσκων πραγµατοποιείται µε κριτήριο την αποδοχή αυτής της φωνής από το αγοραστικό κοινό. Μία από τις βασικές αιτίες γι' αυτό υπήρξε η αλλαγή του πολιτιστικού τοπίου, η οποία συντελέστηκε υπό το κράτος των κοινωνικών συνθηκών που δηµιούργησε η επτάχρονη διακυβέρνηση της χώρας από τη δικτατορία.

Οι περισσότεροι συνθέτες, εξαιτίας αυτών των συνθηκών, αναγκάστηκαν να οδηγηθούν σε δρόµους άσχετους µε τη διάθεσή τους για µουσική δηµιουργία, τέτοια που να καλύπτει τις προσωπικές τους ανησυχίες και αισθητικές απαιτήσεις, όπως για παράδειγµα, οι «κύκλοι τραγουδιών» που εξυπηρετούσαν τις δισκογραφικές ανάγκες των τραγουδιστών και, φυσικά, την εισπρακτική πολιτική των εταιριών δίσκων. Έτσι, ο ρόλος του συνθέτη αποδυναµώθηκε σε αντίθεση µ' εκείνον του τραγουδιστή, που έγινε πλέον κυρίαρχος.

Στην τρέχουσα, λοιπόν, περίοδο που εξετάζουµε, παρατηρείται µια άρδην ανατροπή, µια ποιητική αλλοίωση του πνεύµατος, του ήθους και του ύφους του, µολονότι οι συνθέτες που µε το έργο τους είχαν συντελέσει σ' αυτήν την άνθηση και ακµή συνέχισαν-άλλος λίγο, άλλος πολύ, αλλά όχι µε την ίδια ένταση-να γράφουν τραγούδια. Ο ρόλος του συνθέτη υποβαθµίστηκε και το έργο του έπαψε να έχει, όπως άλλοτε, πρωτεύουσα θέση στο σχεδιασµό της οικονοµικής πολιτικής των εταιριών δίσκων, που πάντοτε καθόριζαν αποφασιστικά την πορεία και εξέλιξη του ελληνικού τραγουδιού. Η έρευνα αγοράς, πάνω στην οποία στηρίζεται τώρα πια το είδος και η ποσότητα της παραγωγής των περισσοτέρων τραγουδιών, δείχνει ότι τα γούστα και οι προτιµήσεις του αγοραστικού κοινού έχουν στραφεί αλλού. Τα κριτήρια επιλογής των δισκογραφικών εταιριών έχουν τώρα ως βάση τους το όνοµα, τη δηµόσια εικόνα και την παρουσία του τραγουδιστή.

Το τραγούδι πλέον αλλάζει µορφή. Η ποιότητα αλλοιώνεται και ο στίχος στοχεύει µόνο στην πώληση του τραγουδιού. Η µουσική αρχίζει να µετατρέπεται σε ένα εµπορευµατοποιηµένο προϊόν. Μόνος σκοπός είναι η διασκέδαση στα νυχτερινά κέντρα και η προώθηση όχι τόσο του τραγουδιού, αλλά περισσότερο του καλλιτέχνη. Ο στίχος και το θέµα των τραγουδιών αφορά στην πλειονότητά του τον έρωτα, την αγάπη και τον χωρισµό. Έτσι, όλα τα τραγούδια έχουν σχεδόν ίδιο στίχο και περιεχόµενο, στερώντας τη διαφορετικότητα στο κοµµάτι της µουσικής.Οι δεσπόζουσες συνθήκες που καθόρισαν αυτή την τροπή που πήρε το ελληνικό τραγούδι πρέπει να αναζητηθούν κυρίως σε κοινωνικούς, πολιτικούς και ιδεολογικούς παράγοντες.

Οι µεταβολές που επέφερε στη σύνθεση του κοινωνικού σώµατος η µεταπολιτευτική περίοδος, η είσοδος της χώρας στην ευρωπαϊκή κοινότητα, καθώς και η κατάρρευση, λίγο αργότερα, της ιδεολογίας που επικρατούσε στις χώρες του υπαρκτού σοσιαλισµού, ήταν βασικές αιτίες αυτής της τροπής. Η περίοδος αυτή είναι µια περίοδος µετάβασης σε µια νέα κοινωνική οργάνωση και διάρθρωση. Το τραγούδι, στο µεγαλύτερο ποσοστό του, αποµακρύνεται από την πολιτική και κοινωνική πραγµατικότητα, στρέφει για άλλη µια φορά την προσοχή του στα «βάσανα της καρδιάς». Στοχεύει, σχεδόν, µόνο στη διασκέδαση και βρίσκεται στο επίκεντρο της νυχτερινής ζωής, καθώς και της απόδρασης από την καθηµερινότητα. Αυτήν την εποχή µπαίνουν «όροι» και αλλιώς «ονοµασίες», οι οποίες είναι εντελώς συµβατικές. Είναι «ετικέτες» που µπαίνουν στο τραγούδι, όχι τόσο για να προσδιορίσουν επακριβώς τη µουσική ή τη στιχουργική του ταυτότητα, αλλά για να το διαχωρίσουν από τα άλλα είδη(π.χ. Έντεχνα).

Χαρακτηριστικά στοιχεία στον τοµέα της µουσικής είναι ο τρόπος παραγωγής των τραγουδιών την περίοδο αυτή. Τώρα, συνήθως ηχογραφούνται πρώτα τα όργανα που αποτελούν τη ρυθµική βάση (µπάσο, κιθάρα, κρουστά) ένα ένα ή όλα µαζί και µετά όλα τα υπόλοιπα που προβλέπει η ενορχήστρωση. Ο τρόπος αυτός της ηχογράφησης αλλοιώνει το ύφος και το ήθος της µουσικής και συντελεί στην απώλεια βασικών στοιχείων και λεπτοµερειών, τα οποία είναι απαραίτητα για το τελικό αισθητικό αποτέλεσµα.

Οι Έλληνες συνθέτες, µ' ένα σηµαντικό έργο, υπηρέτησαν και υπηρετούν διάφορες τεχνοτροπίες της σύγχρονης έκφρασης, όπως διαµορφώθηκαν από παγκόσµια ρεύµατα, προσαρµόζοντας τη γραφή τους σε νεότερα ιδιώµατα και αποκτώντας, όπως είναι φυσικό, ο καθένας ένα προσωπικό ύφος. Η νεότερη γενιά συνθετών ακολουθεί τα ευρωπαϊκά και αµερικάνικα ιδιώµατα της νέας απλότητας ή της τέχνης minimal, αναµιγνύοντας στοιχεία που προέχονται από την jazz ή την ελληνική λαϊκή µουσική.

Σήμερα ίσως να μην υπάρχει λαϊκό τραγούδι με την έννοια του παρελθόντος, ίσως γιατί δεν υφίστανται οι κοινωνικές ομάδες και ανάγκες που το γέννησαν και το έκαναν να λειτουργεί καταλυτικά και ενωτικά.  Σίγουρα οι εποχές έχουν αλλάξει... Τραγούδια πάντως δεν θα σταματήσουν να γράφονται ποτέ και πάντα θα γυρνάμε στο χτες, ψαχουλεύοντας σκονισμένες αποθήκες, πατάρια, δισκάκια που δεν ακούσαμε ή δεν αποτιμήσαμε όπως έπρεπε.

Στη δεκαετία του ‘80 εμφανίζονται πολλές νέες ροκ μπάντες από τις οποίες ξεπήδησαν πολλά ονόματα που ακούγονται μέχρι σήμερα. Τέτοια είναι οι «Τερμίτες» του Λ. Μαχαιρίτσα και Α. Μπιτζέλου, οι «Φατμέ» του Ν. Πορτοκάλογλου, οι «Scraptown» με τον Μ. Ρακιτζή, οι «Sharp Ties» με τους Λήτη και Τρυκ και φυσικά οι «Απροσάρμοστοι» με τον Π. Σιδηρόπουλο. Την ίδια δεκαετία πολλοί ροκ καλλιτέχνες ανεξαρτητοποιούνται και κάνουν προσωπικές καριέρες. Ο Β. Παπακωνσταντίνου, που έχει ξεκινήσει δυναμικά από την δεκαετία του ‘70 με τα τραγούδια των Θεοδωράκη - Λοΐζου και των υπόλοιπων συνθετών, αναδεικνύεται σε εκφραστή της νεολαίας του ‘80 και ‘90. Με δίσκους σαν το «Φοβάμαι», «Χαιρετίσματα», «Όλα από χέρι καμένα» και τόσους άλλους, αλλά και ασταμάτητες συναυλίες, θα μπορούσε δίκαια να χαρακτηριστεί ένας πραγματικός εργάτης της ελληνικής ροκ σκηνής.

Στο δίσκο του «Χαιρετίσματα» ερμηνεύει πέντε τραγούδια μιας άλλης σημαντικής μορφής του ροκ του Νικόλα Άσιμου. Ο Ν. Άσιμος έγραψε πολλά τραγούδια που ηχογραφούσε μόνος σε κασέτες και τα διακινούσε στις διάφορες συναυλίες που έκανε. Επίσης, έγραψε στίχους που μελοποίησαν μεταξύ άλλων ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου (σ’ έναν από τους καλύτερους δίσκους του, τα πολύ γνωστά «Χαιρετίσματα» του 1987). Το 1988 βρέθηκε κρεμασμένος σπίτι του.

Χαρακτηριστικό ροκ σχήμα του 1980 είναι οι «Μουσικές Ταξιαρχίες» του Τζίμη Πα- νούση. Καθαρό ροκ με σατυρικό και ειρωνικό στίχο. Αυτή την εποχή η επιρροή από την αγγλική σκηνή επαναφέρει την τάση του αγγλικού στίχου. Το σημαντικότερο γκρουπ με αγγλικό στίχο είναι οι «Sharp Ties» που κάνουν μεγάλη επιτυχία με το τραγούδι τους «Get that beat». Το 1980 σχηματίζονται οι «Τρύπες» και το 1983 οι Magic De Spell, δύο γκρουπ που θα παίξουν σημαντικό ρόλο και στην επόμενη δεκαετία.

Το 1981 ο Ν. Πορτοκάλογλου, ο Οδ. Τσάκαλος και ο Δ. Καλατζής δημιουργούν τους «Φατμέ», ένα σχήμα με προσωπικό ήχο που έχει ροκ, αλλά και ανατολίτικα στοιχεία. Ηχογραφούν αρκετά άλμπουμ με μεγάλη επιτυχία έως το 1988 όπου και διαλύονται. Έπειτα ο Ν. Πορτοκάλογλου ακολουθεί σόλο καριέρα έως και σήμερα. Ο ήχος του έχει εκτός από το προσωπικό του ύφος και αρκετά στοιχεία από τους «Φατμέ».

Ένα γκρουπ που έκανε και καριέρα στο εξωτερικό είναι οι «Last Drive», όπου κινούνται στο χώρο του γκαράζ ροκ. Το 1987 θα κάνουν συναυλίες σε Γερμανία, Ιταλία, Ολλανδία και Γαλλία δίπλα σε μεγάλα γκρουπ. Ως και το 1995 που διαλύονται η πορεία τους είναι λαμπρή στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Το 1984 δημιουργείται το γκρουπ «Λευκή Συμφωνία» με καθαρόαιμα ροκ στοιχεία και διανύει μια πορεία μέχρι το 1996. Το 1993 έχουν την καλύτερη live στιγμή τους αφού παίζουν σαν support γκρουπ στους Metallica και στους Cult.

Ίσως η σημαντικότερη blues μπάντα στην χώρα μας, οι «Blues Wire» δημιουργούνται το 1985 από τον Η. Ζάικο και τον Σ. Ζήση. Έχουν γνήσιο blues ήχο και στο ενεργητικό τους περιλαμβάνονται συνεργασίες με τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της blues σκηνής παγκοσμίως (Τζον Μάγιαλ, Μπάντι Γκάι, Άλμπερτ Κινγκ κ.ά.). Μετά από είκοσι και πλέον χρόνια καριέρας συνεχίζουν ενεργά στην ελληνική blues σκηνή.

Άλλοι σημαντικοί καλλιτέχνες αυτής της δεκαετίας είναι οι Λ. Κηλαϊδόνης, Β. Γερμανός, Λ. Παπαδόπουλος, Γ. Κούτρας, Γ. Ζουγανέλης, Σ. Μπουλάς, Γ. Μιλιώκας, Γ. Γιοκαρίνης, Ζ. Πιλαλί (Γ. Παπαδόπουλος) και φυσικά οι αδελφοί Κατσιμίχα και ο Δ. Τσακνής, οι οποίοι και θα αποτελέσουν ισχυρές κλασικές αξίες του ροκ την δεκαετία του ‘90. Η δεκαετία του ‘80 είναι και η εποχή που «εισβάλει» η τεχνολογία στη μουσική. Εμφανίζονται τα πρώτα συνθεσάιζερ που παίρνουν τη θέση των οργάνων και των αρμονίων, επίσης τα drum machines με συνθετικό ηλεκτρονικό ήχο τυμπάνων και κρουστών σε κάποια γκρουπ αντικαθιστούν τους ντράμερ. Προς το τέλος της δεκαετίας αρχίζουν να μπαίνουν στη ζωή των μουσικών και οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές.

Το κυριότερο ροκ σχήμα τη δεκαετία του ‘90 φαίνεται να είναι οι «Τρύπες». Βέβαια η ιστορία τους ξεκινάει όπως προαναφέραμε το 1983. Η πρώτη τους μεγάλη επιτυχία έρχεται το 1984 με το τραγούδι «Ταξιδιάρα ψυχή». Το 1990 παίζουν για πρώτη φορά εκτός Ελλάδας, στη Γαλλία. Η παρέα του Γ. Αγγελάκα γίνεται γνωστή και έχει φανατικούς οπαδούς. Το 1994 δέκα χιλιάδες ακόμα τους αποθεώνουν στο θέατρο του Λυκαβητού. Ένα χρόνο αργότερα η φήμη τους βγαίνει και εκτός ελληνικών συνόρων. Τα live τους σε Μάντσεστερ και Λονδίνο είναι sold out. Το 1999 βγάζουν τον τελευταίο τους δίσκο. Όπως όλα σχεδόν τα ροκ γκρουπ, τα μέλη των «Τρύπες», ακόμα και αν διαλύθηκαν συνεχίζουν να υπάρχουν στην εγχώρια ροκ σκηνή.

Η δεκαετία του ‘90 ξεκινάει με την ίδρυση του δημοφιλέστερου γκρουπ της εποχής, τους «Πυξ Λαξ». Ένα σχήμα με ελληνικό έως και λαϊκό ήχο χωρίς ιδιαίτερα σκληρές ροκ κιθάρες και στίχο ερωτικό και κοινωνικό. Κάνουν με το ξεκίνημά τους μεγάλη επιτυχία που συνεχίζεται μέχρι και τη διάλυσή τους το 1999. Μετρούν στο ενεργητικό τους πολλούς επιτυχημένους δίσκους και sold out συναυλίες σε όλη την Ελλάδα. Η ιστορία των ροκ γκρουπ συνεχίζεται και σε αυτήν την δεκαετία. Έκτος από τους «Πυξ Λαξ» υπάρχουν αυτή την εποχή «Τα ξύλινα σπαθιά», «Ενδελέχεια», «Οι τρύπες», οι «raining pleasure». Ο Γ. Δημητριάδης που και αυτός μας έρχεται από τη δεκαετία του ‘80 με το γκρουπ του «Οι μικροί ήρωες» κάνει επιτυχία αυτή την εποχή. Τα «Υπόγεια Ρεύματα» είναι από τα γνωστά ροκ σχήματα της εποχής αυτής. Το 1994 με το κομμάτι «Μου αρέσει να μη λέω πολλά» κάνουν τεράστια εμπορική επιτυχία. Μια ιδιάζουσα ροκ μορφή που εμφανίστηκε τότε και συνεχίζει μέχρι σήμερα, αλλά που δεν αναγνωρίστηκε όσο έπρεπε, ήταν ο Μ. Κακέπης. Με ασταμάτητες συναυλίες, αλλά και συμμετοχές σε πολλούς δίσκους όπως π.χ. το «Πορτοκαλί και Θαλασσί» ή «ο Δούρειος Ίππος», δημιουργεί φανατικό κοινό έστω και στο περιθώριο.

Επίσης τη δεκαετία του ‘90 φλερτάρουν με το ροκ πολλοί σημαντικοί καλλιτέχνες που προέρχονται από άλλα μουσικά είδη και κυρίως από το έντεχνο τραγούδι. Τέτοιοι είναι ο Σ. Μάλαμας, ο Β. Λέκκας, ο Β. Καζούλης, η Μ. Σκιαδαρέση, ο Χ. Θηβαίος, ο Ν. Ζιώγαλας, ο Μ. Φάμελος, η Ε. Βιτάλη κ.ά.

Την ίδια εποχή υπάρχουν και άλλα σημαντικά γκρουπ που κινούνται από το soft rock και pop έως το heavy metal. Σε ατομικό επίπεδο, όπως έχουμε ήδη επισημάνει η ποπ μουσική σκηνή δεν μπορεί να απαριθμηθεί, γιατί το 90% των εμπλεκομένων με τη δισκογραφία και τη νύχτα κάνει κάποιο είδος ποπ μουσικής, μπλεγμένης λίγο ή πολύ με τα κατάλοιπα κάποιου είδους λαϊκού τραγουδιού. Δεν θα πρέπει ίσως να ξεχάσουμε τους «Active Member» και «Going Through» που κινούνται στο χώρο του hip hop αλλά λειτουργούν σαν γκρουπ της ροκ σκηνής. Στο τέλος της δεκαετίας, πολλά ακόμη ροκ συγκροτήματα εμφανίζονται τοπικά που όμως δεν καταφέρνουν να ακουστούν ευρέως αν δεν κάνουν έστω μια εμπορική επιτυχία. Συνήθως, οι επιτυχίες έρχονταν από την ποπ μουσική σκηνή. Τέτοια συγκροτήματα με ή χωρίς ροκ τάσεις ήταν οι «Μπλε», οι «Ντομένικα», οι Παπαροκάδες, οι «Δυτικές συνοικίες» κ.ά. Αξίζει να σημειωθεί ότι από τους «Μπλε» ξεπήδησε μια δυνατή ροκ παρουσία η Θεοδοσία Τσάτσου.

Με τη νέα χιλιετία ήρθε η πτώση των πωλήσεων σε όλα τα εμπορικά είδη της μουσικής, αλλά και η κοινωνικοοικονομική κρίση. Αυτό αποτέλεσε την αφετηρία για την αφύπνιση μιας νέας υγιούς ελληνικής ροκ μουσικής σκηνής, που αδιαφορεί για τη δισκογραφία και εντοπίζεται σε όλο και περισσότερες συναυλίες.

Η ιστορία του ελληνικού ροκ δεν τελειώνει εδώ. Συνεχίζει έως σήμερα και θα συνεχίζεται όσο θα υπάρχουν μουσικοί με πνεύμα ανήσυχο και πρωτοποριακό.

**ΕΠΙΛΟΓΟΣ**

Στις μέρες μας το τραγούδι εμπορευματοποιείται, δηλαδή παράγεται, προωθείται και καταναλώνεται όπως ένα οποιοδήποτε καταναλωτικό αγαθό, από τότε που μεταβάλλονται  ριζικά οι όροι παραγωγής, προβολής  και χρήσης του.   
Οι κυριότερες κοινωνικές και οικονομικές μεταβολές που οδήγησαν στην εμπορευματοποίηση του τραγουδιού, είναι κατά τη γνώμη μας, οι ακόλουθες:



**α. Η  απελευθέρωση ή απορρύθμιση  του επικοινωνιακού πεδίου**, η οποία κατέστησε τα ΜΜΕ επιχειρήσεις που προτάσσουν την ψυχαγωγική εις βάρος της ενημερωτικής και  επιμορφωτικής τους λειτουργίας για λόγους κέρδους. Δεδομένου ότι κύρια πηγή εσόδων των ιδιωτικών ΜΜΕ  είναι η διαφήμιση, βασικό κριτήριο κατάρτισης προγραμμάτων είναι τα ποσοστά τηλεθέασης – ακροαματικότητας, τα οποία ρυθμίζουν αντιστοίχως και το ύψος πώλησης του διαφημιστικού χρόνου. Ως εκ τούτου, τα ΜΜΕ προγραμματίζουν τις  εκπομπές, ώστε αυτές που προορίζονται προς «μαζική» κατανάλωση να προβάλλονται σε ώρες υψηλής τηλεθέασης– ακροαματικότητας και εκείνες που απευθύνονται  σε «λίγους», να μεταδίδονται σε ώρες χαμηλότερης ζήτησης.     
Συνεπεία της απορρύθμισης, από τη δεκαετία του ΄90 δημιουργούνται πλέον και στη χώρα μας  ισχυροί όμιλοι, οι οποίοι αποτελούνται από επιχειρήσεις με οριζόντια επικοινωνία μεταξύ τους (πχ έντυπα και ηλεκτρονικά ΜΜΕ,  δισκογραφικές εταιρείες κτλ). Στο πλαίσιο αυτό, προωθούνται  μονομερώς τα τραγούδια εκείνα  που χρίζουν εμπορικής αξιοποίησης και  προορίζονται εκ των προτέρων να γίνουν «επιτυχίες». Μετρήσεις της Nielsen Music Control δείχνουν ότι υπάρχουν τραγούδια που μεταδίδονται δεκάδες φορές και σε ώρες υψηλής ακροαματικότητας, ενώ αντιθέτως άλλα ακούγονται λιγότερες από είκοσι φορές την εβδομάδα και σε ώρες χαμηλής ακροαματικότητας. Επομένως, δεν φθάνει στο κοινό επί ίσοις όροις το σύνολο του υλικού που ηχογραφείται.

**β. Η λανθασμένη χρήση ή κατάχρηση των δυνατοτήτων της τεχνολογίας:**οι νέες τεχνολογίες είναι δυνατόν να διαδραματίσουν πολύ θετικό ρόλο στην εξέλιξη του τραγουδιού. Ωστόσο, συχνά  χρησιμοποιούνται  ως μέσο για την τυποποίηση σε όλα τα στάδια παραγωγής ενός τραγουδιού, διανομής, προβολής και κατανάλωσής του. Ενδεικτικά παραδείγματα λανθασμένης χρήσης της τεχνολογίας αποτελούν μεταξύ άλλων:  η δυνατότητα  σύνθεσης τραγουδιών από άτομα που στερούνται μουσικής παιδείας,  η μίξη «προκατασκευασμένων» ρυθμών και ήχων, η κατάχρηση λογισμικών  επεξεργασίας φωνής κ.ά.



**γ. Η παγκοσμιοποίηση της οικονομίας**

Σήμερα, βιώνουμε την επικράτηση ενός  παγκοσμιοποιημένου πολιτισμού, που κυριαρχεί η εικόνα.Ενός πολιτισμού  όπου εφαρμόζονται στρατηγικές μάρκετινγκ στην προώθηση της μουσικής, οι οποίες τροποποιούνται ανάλογα με τα αποτελέσματα των μετρήσεων.  
Κατά συνέπεια, όπως παρατηρεί ο Ζ. Βauman, η μαζική κουλτούρα μπορεί να οριστεί ως μια διεθνοποιημένη ή τυποποιημένη κουλτούρα που χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία των πολυεθνικών, την υποταγή του πολιτισμού στις επιταγές της αγοράς και τη χρήση νέων τεχνολογιών στην πολιτιστική παραγωγή.   
Δεδομένων των παραπάνω, οι σημαντικότερες αλλαγές που μεταβάλλουν τους όρους παραγωγής και κατανάλωσης του τραγουδιού είναι κατά τη γνώμη μας οι εξής:

* Δημιουργούνται εταιρείες μέτρησης δεικτών τηλεθέασης, ακροαματικότητας,  ραδιοφωνικών μεταδόσεων (airplay),  αγοράς τραγουδιών μέσω διαδικτύου κτλ
* Εφαρμόζονται στρατηγικές  προώθησης  δίσκων και καλλιτεχνών  σε συνάρτηση με αποτελέσματα μετρήσεων. Τα video clips και η αποκλειστική μετάδοση μεμονωμένων τραγουδιών, πριν την κυκλοφορία ενός δίσκου, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα.
* Αλλάζει η τυπολογία και η χωροθέτηση των νυχτερινών κέντρων. Δημιουργούνται «ναοί της διασκέδασης»  χωρητικότητας χιλιάδων ατόμων και προωθείται από τα ΜΜΕ (με ελάχιστες εξαιρέσεις) η αισθητική του περιβάλλοντος της πίστας ως η κυρίαρχη πρόταση ψυχαγωγίας
* Τη δεκαετία του 2000 οι περισσότερες «φίρμες» τραγουδιστών προκύπτουν από μουσικά realities
* Από τη  δεκαετία του 2000,  επέρχεται το τέλος της δισκογραφικής βιομηχανίας. Τα μεμονωμένα τραγούδια προωθούνται ακόμη πιο δυναμικά μέσω εταιρειών κινητής τηλεφωνίας, θεματικών ΜΜΕ, ιστοσελίδων κτλ. Σε πολλά δημοφιλή μουσικά sites με top10 ανακυκλώνονται οι ίδιες και οι ίδιες «επιτυχίες»  «αστέρων» του ελληνικού και διεθνούς ρεπερτορίου.



Το μεμονωμένο τραγούδι αποκομμένο από τα ονόματα των συντελεστών, τους  στίχους, λοιπές διαφωτιστικές πληροφορίες και τα υπόλοιπα τραγούδια του δίσκου,  παύει να αποτελεί έργο τέχνης, γιατί αποσπάται από τις  συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε. Επιπλέον υποβαθμίζεται ακόμη περισσότερο ο ρόλος του συνθέτη, γιατί το τραγούδι ταυτίζεται στη συνείδηση του κοινού μόνο με τον ερμηνευτή.  
Οι παραπάνω αλλαγές μεταβάλουν αντιστοίχως και την αισθητική του τραγουδιού. Ενώ τις δεκαετίες ΄60 και ΄70 τις υψηλότερες πωλήσεις είχαν δίσκοι μελοποιημένης ποίησης (όπως προκύπτει από επεξεργασία του «Καταλόγου Ελληνικής Δισκογραφίας» του Π. Δραγουμάνου), από τη δεκαετία του ΄80 και ύστερα, η σχέση αυτή βαθμιαία αντιστρέφεται.  Τις δεκαετίες του ΄90 και ΄00 τις υψηλότερες πωλήσεις έχουν δίσκοι σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού, καθιστώντας την ποσοτική υπεροχή αυτού του ρεύματος αδιαμφισβήτητη.

**Η  στάση του κοινού**

Κάτω από  τις συνθήκες που περιγράψαμε παραπάνω, το κοινό χωρίς να είναι άμοιρο ευθυνών,  ωστόσο δεν πρέπει  να κατηγορείται ότι απορρίπτει ακούσματα που δεν του δόθηκε η ευκαιρία να επιλέξει.  
 Τα άτομα αδυνατούν να υιοθετήσουν μια άποψη διαφορετική από αυτή που αντιλαμβάνονται ως   κυρίαρχη,  εξαιτίας του φόβου της απομόνωσης - επιβεβαιώνοντας  το μοντέλο της «σπειροειδούς γραμμής της σιωπής» που διατύπωσε η Elisabeth Noelle – Neumann.  Αυτό βρίσκει εφαρμογή και στην περίπτωση του σχολικού  περιβάλλοντος όπου  μαθητές βομβαρδίζονται από τα ίδια πρότυπα πανομοιότυπης αισθητικής και κινδυνεύει να απομονωθεί όποιος δεν υιοθετεί ό ,τι προβάλλεται ως «must».



Κατά αναλογία το ίδιο ισχύει και για τους δημιουργούς, οι οποίοι   καλούνται να εκφραστούν στο πλαίσιο μιας δεδομένης εποχής, αλλά και να την εκφράσουν. Η επικράτηση πρωτοβουλιών που προβάλουν το τραγούδι με όρους παιχνιδιού reality τους καταδικάζουν  σε απομόνωση. Έτσι στην κοινή γνώμη δημιουργείται η λανθασμένη εντύπωση πως «σήμερα δεν υπάρχει έμπνευση».   
Κάτω από αυτές τις συνθήκες,  το κοινό αφενός «δεν διαπαιδαγωγείται» και αφετέρου  η αντίληψη ότι «ζητάει το εύπεπτο» λειτουργεί ως «αυτοεπαληθευόμενη προφητεία».   
Η μετάβαση από συνθήκες μελοποιημένης ποίησης στη μαζική παραγωγή «σουξέ», καθιστούν επιβεβλημένη την αλλαγή των όρων δημιουργίας και προβολής του τραγουδιού.

Επομένως  πρέπει να υπάρξουν θεσμοί που να αποτελέσουν ένα ισχυρό αντιστάθμισμα στην κονιορτοποιημένη παγκοσμιοποιημένη κουλτούρα και να δημιουργήσουν συνθήκες καλλιέργειας και ανάδειξης ταλέντων στο χώρο της τέχνης.

Από την Κρήτη μέχρι τα Βαλκάνια και από τα παράλια της Μικράς Ασίας μέχρι τα Επτάνησα δημιουργήθηκαν μέσα από ένα ζύμωμα αιώνων μορφές, ήχοι και μουσικές έννοιες. Οι Έλληνες αγάπησαν και αφομοίωσαν ξένα ακούσματα, ευρωπαϊκά και πιο πρόσφατα αμερικάνικα, δείχνοντας έτσι πως είναι λαός που μαθαίνει από τον κόσμο, είναι λαός εξωστρεφής, κοινωνικός.

Μέσα από δημοτικά τραγούδια όπως το **Τζιβαέρι** (παραδοσιακό της Λέρου και της Καλύμνου), αλλά και τον **Εθνικό Ύμνο** του Νικόλαου Μάντζαρου, τη **Φλαμουριά** του F. Schubert (1797-1828) που ακούγεται στην Ελλάδα από το 1830 και μετά και στην δεκαετία του 1990 ο συνθέτης Λουκιανός Κηλαηδόνης την ενέταξε σε έναν ευρύτερο κύκλο τραγουδιών που κυκλοφόρησε σε δίσκο με τίτλο «Αχ! Πατρίδα μου γλυκιά», αλλά και την **Πικροδάφνη** (παραδοσιακό ηπειρώτικο) η οποία ανανεώνεται επίσης τη δεκαετία του 1990 από συγκροτήματα όπως οι Mode Plagal και περνά στο χώρο της τζαζ και ακούγεται σε φανκ ή τζαζ διασκευές, η ελληνική μουσική ένωσε το παραδοσιακό με το λόγιο, το λαϊκό με το έντεχνο, το ελληνικό με το ξένο, την ανατολή με τη δύση.

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**

**Το "Ζεϊμπέκικο της Ευδοκίας" κι η ιστορία του**

Το υπέροχο κομμάτι του Μάνου Λοΐζου έντυσε μουσικά την ταινία «Ευδοκία» του Αλέξη Δαμιανού. Στο απόσπασμα της ταινίας, σε ένα ταβερνάκι της Κάτω Κηφισιάς, ένας νεαρός λοχίας (Γιώργος Κουτουζής) χορεύει για τα μάτια της Ευδοκίας ζεϊμπέκικο.

Όπως αναφέρει η "Μηχανή του χρόνου" ο Μάνος Λοΐζος αρχικά έπαιξε τη μελωδία του θρυλικού ζεϊμπέκικου με τον παλιό ρεμπέτη Γιώργο Μουφλουζέλη και τον τζουρά του. Τελικά στην ηχογράφηση πείθει τον Θανάση Πολυκανδριώτη να παίξει και αυτός με έναν παλιό τζουρά και όχι με το μπουζούκι. Όμως επειδή ήταν παλιός ο τζουράς, ήταν αδύνατο να κουρδιστεί πλέον και δεν γινόταν να βγει όλο το τραγούδι χωρίς να υπάρξει φάλτσο.

Ο Πολυκανδριώτης αρνήθηκε να παίξει με το συγκεκριμένο όργανο, όμως ο Λοΐζος ήθελε οπωσδήποτε ν' ακούγεται ο συγκεκριμένος ήχος στο τραγούδι.

Ο τζουράς με το πρώτο παίξιμο συνεχώς ξεκουρδιζόταν και τελικά, με τη βοήθεια του τετρακάναλου που υπήρχε στο στούντιο, το ζεϊμπέκικο ηχογραφήθηκε κυριολεκτικά κομμάτι–κομμάτι (όσο δηλαδή παρέμενε κουρδισμένος ο τζουράς στο κάθε μέρος του ορχηστρικού μοτίβου...) και μετά έγινε το... μοντάζ, για να δέσουν τα κομμάτια.

Όταν ο Λοΐζος ζήτησε από τον Λευτέρη Παπαδόπουλο να βάλει στίχους στο ζεϊμπέκικο, εκείνος αρνήθηκε να γράψει λόγια, αφού η μελωδία υπερίσχυε όλων. Είπε μάλιστα, πως οι στίχοι θα χαλούσαν το υπέροχο τραγούδι. Ο Λοΐζος πείστηκε και το ζεϊμπέκικο έμεινε χωρίς λόγια, αλλά με μια μουσική που δεν ξεχνά κανείς!

**Η ιστορία της "Φραγκοσυριανής" του Μάρκου Βαμβακάρη**

Ο ίδιος ο Μάρκος για την "Φραγκοσυριανή" και την ιστορία για το πώς την έγραψε, είχε πει κάποτε :

"Ολος ο κόσμος της Σύρου μ' αγαπούσε πολύ, διότι κι εγώ ήμουν Συριανός και το είχαν καμάρι οι Συριανοί. Κάθε καλοκαιράκι με περίμεναν να πάω στη Σύρα να παίξω και να γλεντήσει όλη η Σύρα μαζί μου.  
Το 1935 πήρα μαζί μου τον Μπάτη, τον αδερφό μου τον μικρό και τον πιανίστα Ροβερτάκη και πήγα για πρώτη φορά στη Σύρο, σχεδόν είκοσι χρόνια αφ' ότου έφυγα από το νησί.  
Πρωτόπαιξα, λοιπόν, σ' ένα μαγαζί στην παραλία, μαζεύτηκε όλος ο κόσμος. Κάθε βράδυ γέμιζε ο κόσμος το μαγαζί κι έκατσα περίπου δύο μήνες. Εγώ, όταν έπαιζα και τραγουδούσα, κοίταζα πάντα κάτω, αδύνατο να κοιτάξω τον κόσμο, τα έχανα. Εκεί όμως που έπαιζα, σηκώνω μια στιγμή το κεφάλι και βλέπω μια ωραία κοπέλα. Τα μάτια της ήταν μαύρα. Δεν ξανασήκωσα το κεφάλι, μόνο το βράδυ την σκεφτόμουν, την σκεφτόμουν..... Πήρα, λοιπόν, μολύβι κι έγραψα πρόχειρα:

Μία φούντωση, μια φλόγα έχω μέσα στην καρδιά

Λες και μάγια μου ΄χεις κάνει Φραγκοσυριανή γλυκιά...

Ούτε και ξέρω πως την λέγανε, ούτε κι εκείνη ξέρει πως γι ' αυτήν μιλάει το τραγούδι. Όταν γύρισα στον Πειραιά, έγραψα τη Φραγκοσυριανή."

**Πίνω και μεθώ** (Σ. Περιστέρης).

Το πιο παλιό από όλες τις επιλογές. Γράφτηκε από τον Σπύρο Περιστέρη το 1934, αλλά ακούγεται και σήμερα σε όλα τα καλά ρεμπετάδικα και στις γιορτές μας. Ένα από τα κορυφαία ρεμπέτικα τραγούδια.

**Ο Σταυρός του Νότου: Ο δίσκος με τα περισσότερα αντίτυπα που πωλήθηκαν εν Ελλάδι**

Τους πρώτους έξι μήνες ο δίσκος με την ποίηση του Νίκου Καββαδία και την μελοποίηση του Θάνου Μικρούτσικου πούλησε περίπου πενήντα χιλιάδες αντίτυπα και από τότε μέχρι σήμερα οι πωλήσεις έχουν υπερβεί τα δύο εκατομμύρια. Την εξήγηση δίνει ο ίδιος ο συνθέτης:

Μέχρι ένα σημείο δεν μπορούσα να το εξηγήσω βέβαια. Μάλλον μετά το ’90 άρχισα να το συνειδητοποιώ. Πάντως η ερώτηση είναι κάπως συντηρητική, σε δύο σημεία τα οποία και θα αναφέρω: πρώτον, δεν πρόκειται απλά για απήχηση αλλά για Καββαδιομανία! Δεν εξηγείται αλλιώς πώς σε μια χώρα με 10 εκατομμύρια πληθυσμό, έχει πουλήσει 2 εκατομμύρια αντίτυπα και συνεχίζει να πουλάει. Και ακόμη, οι σημερινοί πιτσιρικάδες είναι το ίδιο βαθιά παθιασμένοι με τους τότε νέους, της εποχής που πρωτοβγήκε. Γι’ αυτό μιλάω για μανία έως και σήμερα. Επειδή όμως αποκλείεται ολόκληρες τρεις και πάνω γενιές να έπαθαν απλά παράκρουση με τους στίχους του Καββαδία που μιλούσε για τη θάλασσα και τα ταξίδια, η εξήγηση βρίσκεται μάλλον στην αποκάλυψη, μέσω της μελοποίησης, των κρυμμένων σημείων της ποίησης του Καββαδία. Γιατί ο Καββαδίας λέει κάτι παραπάνω από αυτό που σε πρώτο επίπεδο διαβάζουμε και αν η μελοποίηση δεν κατάφερνε να φανερώσει το δεύτερο κρυμμένο επίπεδο θα παρέμενε απλά υπόκρουση. Φυσικά, όταν λέει ο ποιητής «χόρεψε στο φτερό του καρχαρία», αναφέρεται στην προσωπική υπέρβαση που ο καθένας οφείλει στον εαυτό του, δίνοντας το μήνυμα ότι τίποτα δεν είναι αδύνατο. Αυτό είναι το ισχυρότερο μήνυμα στην ιστορία και αυτό είναι που ξεσηκώνει τους εκάστοτε πιτσιρικάδες και κατά συνέπεια κρατά τα κομμάτια αυτά διαχρονικά.

**"Tα παιδιά του Πειραιά" και ένα Όσκαρ για τα .. σκουπίδια**

Μάνος Χατζηδάκις!!! Το 1961 του απονέμεται το βραβείο Όσκαρ για το τραγούδι "Τα παιδιά του Πειραιά", από την ταινία του Ζυλ Ντασέν "Ποτέ την Κυριακή". Η βράβευση αυτή του δίνει παγκόσμια δημοσιότητα, την οποία ο Χατζιδάκις προσπαθεί να αποφύγει με κάθε τρόπο, θεωρώντας ότι του στερεί την δυνατότητα να διαμορφώσει ο ίδιος την σχέση του με τον ακροατή του. Ο ίδιος αηδιασμένος από όσα συμβαίνουν, παίρνει το χρυσό αγαλματίδιο και μπροστά στην εμβρόντητη Μελίνα το αποθέτει στα σκουπίδια του σπιτιού του. Το σώζουν συγγενείς του το ίδιο βράδυ κι αργότερα εκείνος, δεικτικά, το αφήνει πλάι στη φιγούρα του Καραγκιόζη που κοσμεί το καθιστικό του σπιτιού του.

**Δραπετσώνα** (Τ. Λειβαδίτης - Μ. Θεοδωράκης).

Περιληπτικά η ιστορία του κομματιού, όπως την περιγράφει ο συνθέτης του, Μίκης Θεοδωράκης: "Tην εποχή εκείνη, η κυβέρνηση ήθελε να διώξει τους πρόσφυγες απ' τις παράγκες τους, στη Δραπετσώνα, χωρίς να τους δώσει αποζημίωση. Για κείνους ήταν ένας αγώνας επιβίωσης, ένας αγώνας ζωής ή θανάτου, καθώς πήγαιναν οι μπουλντόζες και τους ξήλωναν τα σπίτια. Mία μέρα, πηγαίνοντας με το αυτοκίνητο προς την «Kολούμπια» για φωνοληψία, μου ήρθε ξαφνικά η έμπνευση, μπροστά στο θέατρο Kαλουτά. Σταμάτησα απότομα και έγραψα τη μελωδία. Tο βράδυ τηλεφώνησα στον Λειβαδίτη, του τραγούδησα απ' το τηλέφωνο τη μελωδία, κι εκείνος έγραψε τους στίχους για τη «Δραπετσώνα»."

**Ήτανε μια φορά** (Κ. Φέρρης - Σ. Ξαρχάκος).

Γράφτηκε για τις ανάγκες και ακουγόταν στους τίτλους της τηλεοπτικής σειράς «Οι έμποροι των εθνών» σε σκηνοθεσία του Κώστα Φέρρη βασισμένη στο ομώνυμο βιβλίο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. Αυτή ξεκίνησε να προβάλλεται τον Οκτώβριο του 1973, ωστόσο συνάντησε μεγάλα προβλήματα από τη λογοκρισία του δικτατορικού καθεστώτος, το οποίο απαγόρευσε ν' ακούγεται η φωνή του Ξυλούρη. Σύμφωνα με τα λεγόμενα της ίδιας της κυρίας Ουρανίας Ξυλούρη: Ο Ξυλούρης ειδοποιήθηκε για αυτή την ηχογράφηση κυριολεκτικά τελευταία στιγμή: τον ξύπνησαν και τον κατέβασαν στο στούντιο χωρίς πρόβες, χωρίς τίποτα, για να ηχογραφήσει. Το έβγαλε με τη μία, είναι αυτή η εκτέλεση που γνωρίζουμε όλοι. Ένα-δυο λαθάκια (π.χ. όταν τραγουδά "κι εμένανε μ' αφήνεις", αντί "αφήνει" που έχει νόημα βάσει των προηγούμενων στροφών) οφείλονται στην κόπωση. Ο ίδιος ο Ξυλούρης τα πρόσεξε αργότερα και ζήτησε από το φίλο και συνεργάτη του να το ξανά ηχογραφήσουν. Ο Ξαρχάκος όμως του απάντησε: "Όπως το είπες τώρα, δεν πρόκειται να το ξαναπείς"!

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – ΠΗΓΕΣ**

“Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού”, Κώστας Μυλωνάς, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2009

“Ελληνική Μουσική”, ΥΠΕΠΘ,ΓΓΕΕ, 2000

[www.sansimera.gr](http://www.sansimera.gr)

[www.ekriti.gr](http://www.ekriti.gr)

[www.tar.gr](http://www.tar.gr)

[www.musicheaven.gr](http://www.musicheaven.gr)

[www.anemourion.blogspot.gr](http://www.anemourion.blogspot.gr)

[www.el.wikipedia.org](http://www.el.wikipedia.org)

[www.musicportal.gr](http://www.musicportal.gr)

www.mousikes-diadromes.gr

## ΜΑΡΙΑ

ΜΟΥΣΙΚΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ

ΣΧ.ΕΤΟΣ 2015-16

## ΕΛΕΝΑ

## ΕΥΑ

## 

## ΓΙΩΡΓΟΣ

## ΓΙΑΝΝΗΣ

## 

## ΜΠΑΜΠΗΣ

## ΔΗΜΗΤΡΗΣ

## 

## ΗΛΙΑΣ

## ΓΙΩΡΓΟΣ