



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

**Π.Μ.Σ.: «Λαϊκός Πολιτισμός και Νεότερη
Πολιτιστική Κληρονομιά (ΛΠΚ)»**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΑΠΟ ΤΗ ΛΑΪΚΗ ΣΤΗ ΔΗΜΟΦΙΛΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ
ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΑΛΛΟΤΡΙΩΣΗΣ**

**Παραδείγματα και αντιπαραδείγματα στο πλαίσιο του αστικού
λαϊκού πολιτισμού με έμφαση στο τραγούδι.**

Φοιτήτρια: ΒΑΡΟΥΧΑΚΗ ΣΤΑΜΑΤΙΝΑ (ΑΜ:530889)

Επιβλέπων: ΚΥΡΙΑΚΑΚΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, Καθηγητής / Σύμβουλος ΕΑΠ

Αθήνα, 30/06/2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Βαρουχάκη Σταματίνας του Νικολάου (ΑΜ:530889) που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η συγγραφέας/δημιουργός (Βαρουχάκη Σταματίνα) εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Υπεύθυνη Δήλωση Βαρουχάκη Σταματίνας (ΑΜ: 530889)

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΑΠΟ ΤΗ ΛΑΪΚΗ ΣΤΗ ΔΗΜΟΦΙΛΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ
ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΑΛΛΟΤΡΙΩΣΗΣ**

**Παραδείγματα και αντιπαραδείγματα στο πλαίσιο του αστικού
λαϊκού πολιτισμού με έμφαση στο τραγούδι.**

**Επιβλέπων/Α' Αξιολογητής
Καθηγητής/ Σύμβουλος:
ΚΥΡΙΑΚΑΚΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ**

**Β' Αξιολογητής
Καθηγητής/ Σύμβουλος:
ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΡΙΟΣ**

**Γ' Αξιολογητής
Καθηγητής/
Σύμβουλος:
ΤΣΑΝΤΗΡΟΠΟΥΛΟΣ
ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ**

Αθήνα, 30/06/2026

Στους γονείς μου,
Ειρήνη και Νίκο,
για την αυτονόητως βαθιά, ανιδιοτελή
αγάπη τους.

Στην ιερή μνήμη της γιαγιάς μου,
Σταματίνας Μαντουβάλου –
Φουντουκάκου που συνήθιζε να μου
λέει:
*«διάβαζε Τινί, μη λένε τι έμοιασες τη(ς)
γιαγιάς σου»...*
Μακάρι να είχα την ετοιμολογία, τη
λεβεντιά και τη σοφία της.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα της παρούσας εργασίας Καθηγητή κ. Ι. Κυριακάκη, για τις κατευθυντήριες οδηγίες, τις εύστοχες παρατηρήσεις, την αμέριστη συμπαράσταση και υποστήριξή του.

Περίληψη

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας επιχειρούμε να οριοθετήσουμε τις εκ διαμέτρου αντίθετες έννοιες «λαϊκή» και «δημοφιλής» κουλτούρα με έμφαση στη μουσική κουλτούρα και να αναδείξουμε διαφορετικές Σχολές σκέψης. Ειδικότερα, αναλύουμε Παραδείγματα τόσο της λαϊκής κουλτούρας «από τον λαό για τον λαό» (ήτοι Μανιάτικο Μοιρολόι, Κρητική Μαντινάδα και Ρεμπέτικο), όσο και της δημοφιλούς κουλτούρας (διοργάνωση τραγουδιού της Eurovision, δισκογραφική βιομηχανία, airplay charts).

Στο σύγχρονο παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον, είναι δύσκολο να κρατήσει κανείς μια στάση «αντίστασης» απέναντι στην κυρίαρχη, δημοφιλή κουλτούρα. Όμως η ύπαρξη κριτικών φίλτρων και η καλλιέργεια μιας άλλης αισθητικής από την κρατούσα, θα αποτρέψει την άκριτη αποδοχή και την άνευ όρων συνομολόγηση.

Λέξεις κλειδιά

Λαϊκή Κουλτούρα, Αυθεντικότητα, Αστικό Λαϊκό Τραγούδι, Ρεμπέτικο, Μανιάτικο Μοιρολόι, Κρητική Μαντινάδα, Δημοφιλής Κουλτούρα, Μαζική Κουλτούρα, Εμπορευματοποίηση, Eurovision

Abstract

The present study seeks to delineate the diametrically opposed concepts of *folk culture* and *popular culture*, with particular emphasis on musical culture, while highlighting the different schools of thought that have shaped the theoretical discourse surrounding these notions. Furthermore, it examines representative examples of folk culture, understood as cultural expression created by and for the people, including the Maniot Lament, the Cretan Mantinada, and Rebetiko, as well as manifestations of popular culture, such as the Eurovision Song Contest, the recording industry, and airplay charts. In today's globalized environment, it is increasingly difficult to maintain a critical stance toward the dominant forms of popular culture. Nevertheless, the cultivation of critical awareness and an aesthetic perspective that differs from prevailing cultural norms can prevent uncritical acceptance and unquestioning conformity.

Key words

Folk culture, Authenticity, Folk song, Rebetiko, Maniot Lament, Cretan Mantinada, Popular culture, Mass culture, Commodification, Eurovision.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

	Σελ.
Πρόλογος	13
Εισαγωγή	16
Κεφ. 1. Η Λαϊκή Κουλτούρα	19
1.1. Εννοιολόγηση της λαϊκής κουλτούρας	19
1.1.1. Κουλτούρα	19
1.1.2. Εννοιολόγηση της έννοιας «Λαός»	20
1.1.3. Λαϊκή Κουλτούρα	22
1.2. Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της λαϊκής κουλτούρας	24
1.2.1. Η μελέτη της λαϊκής κουλτούρας και της προ-νεωτερικής παραδοσιακής κοινωνίας του αγροτικού χώρου	24
1.2.2. Η μελέτη της λαϊκής κουλτούρας στη νεωτερική κοινωνία του αστικού χώρου	26
1.3. Κριτήρια αυθεντικότητας της λαϊκής κουλτούρας	29
1.3.1. Η σχέση παράδοσης και αυθεντικότητας	29
1.3.2. Δομικά χαρακτηριστικά του λαϊκού πολιτισμού	30
Κεφ. 2. Παραδείγματα Λαϊκής Κουλτούρας	32
2.1. Το αστικό λαϊκό τραγούδι	32
2.1.1. Η περίφημη διαμάχη γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι	34
2.1.2. Κριτήρια αυθεντικότητας του ρεμπέτικου τραγουδιού	35
2.1.3. Το ρεμπέτικο τραγούδι σε σχέση ενσωμάτωσης με την κυρίαρχη κουλτούρα	38
2.2. Τα Μανιάτικα άσματα	40
2.2.1. Τραγούδια	41
2.2.2. Σάτιρες ή Τσάτιρες	42
2.2.3. Μοιρολόγια	44
2.3. Η Κρητική Μαντινάδα	48
Κεφ. 3. Η Δημοφιλής Κουλτούρα	54
3.1. Εννοιολόγηση της δημοφιλούς κουλτούρας	54
3.2. Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της δημοφιλούς κουλτούρας	55
3.2.1. Λεβιτισμός	56
3.2.2. Η θεωρία του Γκράμσι περί «πολιτιστικής ηγεμονίας»	56

3.2.3. Η Σχολή της Φρανκφούρτης	57
3.2.4. Η Σχολή του Μπέρμιγχαμ	60
3.2.5. Η συμβολή του P. Bourdieu στην πολιτισμική θεωρία	64
3.2.6. Μοντερνισμός και Μεταμοντερνισμός	67
3.3. Κριτήρια εμπορευματοποίησης	69
Κεφ. 4. Παραδείγματα Δημοφιλούς Κουλτούρας	72
4.1. Το Παράδειγμα των τραγουδιών της Eurovision	72
4.1.1. Ποιοτικοί δείκτες του διαγωνισμού της Eurovision	72
4.1.2. Ποσοτικοί δείκτες του διαγωνισμού της Eurovision	78
4.2. Η αναβίωση τραγουδιών του παρελθόντος. Δύο Παραδείγματα.	85
4.3. Η παραφθορά του λαϊκού τραγουδιού σε «λαϊκο-ποπ»	86
4.3.1. Κατηγοριοποιήσεις του λαϊκού τραγουδιού: κριτήρια αυθεντικότητας και αλλοτρίωσης	86
4.3.2. Οι τάσεις του αστικού λαϊκού τραγουδιού στην Ελληνική Δισκογραφία 1950-2026	91
4.3.3. Οι τάσεις του λαϊκο-ποπ τραγουδιού στην Ελληνική Δισκογραφία 1950-2026	95
4.3.4. Δημοφιλή τραγούδια με βάση στοιχεία της Ένωσης Δισκογραφικών Εταιρειών	97
Κεφ. 5. Καλές Πρακτικές	99
5.1. Καλές Πρακτικές φορέων για τη διαφύλαξη και αναβίωση της λαϊκής κουλτούρας	99
5.1.1. Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων "Φοίβος Ανωγειανάκης" - Κέντρο Εθνομουσικολογίας	100
5.1.2. Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη	100
5.1.3. Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών Μέλπως Μερλιέ	101
5.1.4. Κέντρο Έρευνας - Μουσείο Βασίλη Τσιτσάνη στα Τρίκαλα	101
5.1.5. Μουσείο Μάρκου Βαμβακάρη στη Σύρο	102
Επίλογος -Συμπεράσματα	103
Παράρτημα I	106
Παράρτημα II	109
Παράρτημα III	115
Βιβλιογραφικές Αναφορές	181

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΓΡΑΦΗΜΑΤΩΝ	Σελ.
Γράφημα 1 Ποσοστά μεριδίων τηλεθέασης τελικού διαγωνισμού Eurovision 1992-2026	78
Γράφημα 2 Ποσοστά τηλεθέασης μέσου λεπτού τελικού διαγωνισμού Eurovision 1992-2026	79
Γράφημα 3 Ποσοστά μεριδίων τηλεθέασης των μουσικών εκπομπών την εβδομάδα προβολής του τελικού της Eurovision (2005)	80
Γράφημα 4 Ποσοστά μεριδίων τηλεθέασης των μουσικών εκπομπών την εβδομάδα προβολής του τελικού της Eurovision (2010)	81
Γράφημα 5 Ποσοστά μεριδίων τηλεθέασης των μουσικών εκπομπών την εβδομάδα προβολής του τελικού της Eurovision (2015)	82
Γράφημα 6 Ποσοστά μεριδίων τηλεθέασης των μουσικών εκπομπών την εβδομάδα προβολής του τελικού της Eurovision (2021)	83
Γράφημα 7 Ποσοστά μεριδίων τηλεθέασης των μουσικών εκπομπών την εβδομάδα προβολής του τελικού της Eurovision (2026)	83
Γράφημα 8 Αριθμός πλατινένιων δίσκων ανά δεκαετία και μουσικό είδος: Έντεχνο Λαϊκό – Κλασικό Λαϊκό και Λαϊκο-ποπ 1960-2020	97

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΙΝΑΚΩΝ	Σελ.
Πίνακας 1: Κριτήρια αυθεντικότητας Ρεμπέτικου Τραγουδιού	36-37
Πίνακας 2: Κριτήρια αυθεντικότητας Μανιάτικου Μοιρολογιού	47
Πίνακας 3: Κριτήρια αυθεντικότητας Κρητικής Μαντινάδας	53
Πίνακας 4: Κριτήρια αλλοτρίωσης των τραγουδιών δημοφιλούς μουσικής της Eurovision	84-85
Πίνακας 5: Κριτήρια αυθεντικότητας έντεχνου λαϊκού τραγουδιού	87-88
Πίνακας 6: Κριτήρια αυθεντικότητας κλασικού λαϊκού τραγουδιού	89
Πίνακας 7: Κριτήρια αλλοτρίωσης του λαϊκού τραγουδιού και παραφθοράς του σε λαϊκο-ποπ	90-91
Πίνακας 8: Certification levels for albums in Greece	92
Πίνακας 9: Πλατινένιοι δίσκοι ελληνικού τραγουδιού με τις υψηλότερες πωλήσεις	94-95
Πίνακας 10: Πλατινένιοι δίσκοι ελληνικού τραγουδιού ανεξαρτήτως μουσικού είδους ανά δεκαετία	95

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι	106
ΠΙΝΑΚΑΣ 1 ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ ΣΤΟΝ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟ ΤΗΣ EUROVISION	106
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ	109
ΠΙΝΑΚΑΣ 1 ΣΥΝΘΕΤΕΣ/ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ – ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΧΡΥΣΟΥ ΔΙΣΚΟΥ	109
ΠΙΝΑΚΑΣ 2 ΣΥΝΘΕΤΕΣ/ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ – ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΧΡΥΣΟΥ ΔΙΣΚΟΥ	110

ΠΙΝΑΚΑΣ 3 ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ – ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ (ΔΕΚΑΕΤΙΑ '60) ΚΑΙ ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΠΡΩΤΟΥ ΧΡΥΣΟΥ ΔΙΣΚΟΥ	111
ΠΙΝΑΚΑΣ 4 ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ – ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ (ΔΕΚΑΕΤΙΑ '70) ΚΑΙ ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΠΡΩΤΟΥ ΧΡΥΣΟΥ ΔΙΣΚΟΥ	112
ΠΙΝΑΚΑΣ 5 ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ – ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ (ΔΕΚΑΕΤΙΑ '80) ΚΑΙ ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΠΡΩΤΟΥ ΧΡΥΣΟΥ ΔΙΣΚΟΥ	112
ΠΙΝΑΚΑΣ 6 ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ – ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ (ΔΕΚΑΕΤΙΑ '90) ΚΑΙ ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΠΡΩΤΟΥ ΧΡΥΣΟΥ ΔΙΣΚΟΥ	113
ΠΙΝΑΚΑΣ 7 ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ – ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ (ΔΕΚΑΕΤΙΑ '00) ΚΑΙ ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΠΡΩΤΟΥ ΧΡΥΣΟΥ ΔΙΣΚΟΥ	114
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ	115
ΙΙΙ.1.ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '60 ΕΝΤΕΧΝΟ ΛΑΪΚΟ, ΚΛΑΣΙΚΟ ΛΑΙΚΟ, ΛΑΙΚΟ-ΠΟΠ ΤΡΑΓΟΥΔΙ	115
ΙΙΙ.2.ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '70 ΕΝΤΕΧΝΟ ΛΑΪΚΟ, ΚΛΑΣΙΚΟ ΛΑΙΚΟ, ΛΑΙΚΟ-ΠΟΠ ΤΡΑΓΟΥΔΙ	116
ΙΙΙ.3. ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '80 ΕΝΤΕΧΝΟ ΛΑΪΚΟ, ΚΛΑΣΙΚΟ ΛΑΙΚΟ, ΛΑΙΚΟ-ΠΟΠ ΤΡΑΓΟΥΔΙ	119
ΙΙΙ.4. ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '90 ΕΝΤΕΧΝΟ ΛΑΪΚΟ, ΚΛΑΣΙΚΟ ΛΑΙΚΟ, ΛΑΙΚΟ-ΠΟΠ ΤΡΑΓΟΥΔΙ	124
ΙΙΙ.5. ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '00 ΕΝΤΕΧΝΟ ΛΑΪΚΟ, ΚΛΑΣΙΚΟ ΛΑΙΚΟ, ΛΑΙΚΟ-ΠΟΠ ΤΡΑΓΟΥΔΙ	146
ΙΙΙ. 6. ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '10 ΕΝΤΕΧΝΟ ΛΑΪΚΟ, ΚΛΑΣΙΚΟ ΛΑΙΚΟ, ΛΑΙΚΟ-ΠΟΠ ΤΡΑΓΟΥΔΙ	174

Πρόλογος

Στο πλαίσιο σχεδιασμού της δομής και της επιστημονικής μεθοδολογίας της παρούσας εργασίας, αλλά και κατά τη διάρκεια αυτής της δύσβατης διαδρομής, χρειάστηκε πολλές φορές να κοντοσταθώ σε πολλά «σταυροδρόμια» και να απαντήσω σε πολλά ερωτήματα. Εμβαθύνοντας στη θεωρητική συζήτηση, μέσα από αντικρουόμενες Σχολές, άλλες ιδεολογικά φορτισμένες και άλλες ιδεολογικά ουδέτερες, ανέκυψε ένα ερώτημα ακόμη: ποια είναι η προσωπική σχέση της υποφαινόμενης με τη λαϊκή κουλτούρα; Το ερώτημα αυτό οδήγησε σε μια διαδικασία ενδοσκόπησης και το ταξίδι στο παρελθόν ξεκίνησε.

Πρώτος σταθμός, η γιαγιά από τη Μάνη, η αγαπητή σε όλους θεία Σταμάτα, την οποία θυμάμαι να διηγείται υπέροχα και πρωτότυπα μανιάτικα παραμύθια, διατηρώντας μάλιστα ατόφια την τοπική ντοπιολαλιά. Η μόνη ανάμεσα σε πέντε αδελφούς, ένας εκ των οποίων ήρωας του '40, ο Παναγιώτης Μαντούβαλος, ένα μοιρολόι στην ιερή μνήμη του οποίου με συγκίνηση και έκπληξη εντόπισα πρώτο πρώτο σε ένα από τα ιστολόγια των Μανιατών. Όταν η γιαγιά έφυγε από τη ζωή, βίωσα για πρώτη φορά την παράδοση του Μανιάτικου Μοιρολογιού. Τότε δεν συνειδητοποιούσα τη μεγάλη αξία του ως στοιχείου άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς (ΑΠΚ). Τριάντα και πλέον χρόνια αργότερα, λυπάμαι που -εκ των συνθηκών αλλά και μην έχοντας επίγνωση της σημασίας του- δεν το είχα ηχογραφήσει.

Δεύτερος σταθμός, η γιαγιά από την Κρήτη. Πήγαινε κάθε καλοκαίρι και είχε στενή σχέση με τον τόπο καταγωγής της. Τα εργόχειρά της, άλλα με βελονάκι και άλλα με πολύχρωμες κλωστές, αποτελούσαν ένα από παράδειγμα αυθεντικής λαϊκής τέχνης. Ωστόσο στη μνήμη της επέλεξα να ασχοληθώ με την Κρητική Μαντινάδα, καθότι θεωρείται ότι είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα της πολιτιστικής κληρονομιάς της κρητικής γης.

Τρίτος σταθμός, οι συμμαθητές του σχολείου τη δεκαετία του '80. Το σαλόνι ενός παραδοσιακού σπιτιού στη Ν. Σμύρνη και ένα πικάπ που έπαιζε τη «Συννεφιασμένη Κυριακή». Το αστικό λαϊκό τραγούδι ήταν παρόν και στο ευρύτερο οικογενειακό περιβάλλον. Ο αείμνηστος θείος Χάρης (Βαρουχάκης), ψυχίατρος, είχε ιδιαίτερη αγάπη στο ρεμπέτικο τραγούδι και ιδιαιτέρως στον Βασίλη Τσιτσάνη. Θυμάμαι ήδη από παιδί Γυμνασίου να τον συνοδεύω στο μπουζούκι με την κιθάρα μου.

Τέταρτος σταθμός, οι απόλυτες απόψεις των νεανικών μου χρόνων. Αυτές που με έκαναν να νοιώθω επιφύλαξη απέναντι σε ορισμένες μορφές δημοφιλούς μουσικής με ισχυρές εκφάνσεις στην εφηβική μόδα της εποχής, προερχόμενες είτε από τη βρετανική και αμερικάνικη ποπ σκηνή, είτε από την αντίστοιχη ελληνική. Έχοντας τελειώσει σπουδές κλασικής κιθάρας, αδυνατούσα να κατανοήσω γιατί αποτελούν τόσο σπουδαίες εμπορικές επιτυχίες οι δίσκοι δημιουργών εφήμερων σουξέ. Πώς είναι δυνατόν, ενώ από τη δεκαετία του '60 έως και τα μέσα της δεκαετίας του '80 μεσουρανούσαν συνθέτες όπως ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Μάνος Χατζιδάκις, ο Σταύρος Ξαρχάκος, ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο Σταύρος Κουγιουμτζής, ο Διονύσης Σαββόπουλος, ο Νότης Μαυρουδής, ο Θάνος Μικρούτσικος, ο Μάνος Λοΐζος κ.ά., οι οποίοι πρόσφεραν τόσο μεγάλη παρακαταθήκη στο ελληνικό τραγούδι και ανέδειξαν σπουδαίους Έλληνες ποιητές, αυτός ο πλούτος να μην έχει επηρεάσει τις νεότερες γενιές όσο θα περίμενε κανείς;

Η δυσaréσκεια που μου προκαλούσε η συνειδητοποίηση της επικράτησης της δημοφιλούς μουσικής από τη δεκαετία του '90 και ύστερα, προκάλεσε το ερευνητικό μου ενδιαφέρον και την ενασχόλησή μου με το λεγόμενο σύγχρονο λαϊκό τραγούδι. Αυτό το ενδιαφέρον εξελίχθηκε στο πλαίσιο της διδακτορικής μου διατριβής με τίτλο «Μαζική κουλτούρα και σύγχρονο λαϊκό τραγούδι 1950-2000», που ολοκλήρωσα το 2004, στο Τμήμα Κοινωνιολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

Στο πλαίσιο εκπόνησης της διατριβής μου συνειδητοποίησα πόσο καθοριστικό ρόλο στην αλλαγή των όρων παραγωγής και προώθησης του τραγουδιού διαδραμάτισε η απορρύθμιση του επικοινωνιακού πεδίου. Βάσει εμπειρικών δεδομένων, αποδεικνύεται ότι δεν φθάνει στο κοινό επί ίσοις όροις το σύνολο του υλικού που ηχογραφείται (Βαρουχάκη, 2004: 199-204). Κάθε τραγούδι διαφέρει ανά ρυθμό αναμετάδοσης, όπως διαφέρουν και οι ώρες τηλεθέασης και ακροαματικότητας. Είναι πέραν πάσης αμφιβολίας ότι υφίσταται μια καλοστημένη πολιτιστική βιομηχανία (που παλαιότερα βασιζόταν στη διακίνηση βινυλίων και cds, ενώ σήμερα η μουσική διακινείται και από ψηφιακές πλατφόρμες). Οι δημοφιλείς καλλιτέχνες απολαμβάνουν σε κάθε περίπτωση δυναμικής προώθησης, με συνεντεύξεις σε έντυπα και ηλεκτρονικά ΜΜΕ και δυναμική μετάδοση από ραδιοτηλεοπτικά ΜΜΕ και κοινωνικά δίκτυα. Ιδιαίτερως δυναμική προώθηση και μάλιστα σε πανευρωπαϊκό επίπεδο είχαν και τα τραγούδια που κατά καιρούς συμμετείχαν στους διαγωνισμούς της Eurovision. Στις ελληνικές συμμετοχές, συχνά εντοπίζει κανείς μια πάλη ανάμεσα στη λαϊκή και δημοφιλή

κουλτούρα, στο εθνικό στοιχείο και την παγκόσμια τυποποιημένη και κονιορτοποιημένη εμπορική κουλτούρα. Επομένως, εξακολουθεί να υφίσταται ένα ερευνητικό ερώτημα για το πώς καταγράφεται το ενδιαφέρον του κοινού μέσω των δεικτών τηλεθέασης του διαγωνισμού συν τω χρόνω. Επιπροσθέτως, για το πώς μπορεί να συνυπάρχουν σε ένα ελληνικό τραγούδι επιρροές τόσο από τη λαϊκή, όσο και από τη δημοφιλή κουλτούρα και για το ποια είναι τα συμβολικά ισοδύναμα αφ' ενός της λαϊκότητας και της ελληνικότητας και αφ' ετέρου, της ευρωπαϊκής κουλτούρας, όπως αυτά αντανakλώνται μέσα από την τηλεοπτική αναπαράσταση μιας εθνικής συμμετοχής στον διαγωνισμό.

Πέμπτος και τελευταίος σταθμός στο παρελθόν, πέντε ιδιαιτέρως εποικοδομητικά χρόνια εργασίας στο Ινστιτούτο Επιμόρφωσης (ΙΝ.ΕΠ.) του Εθνικού Κέντρου Δημόσιας Διοίκησης και Αυτοδιοίκησης (Ε.Κ.Κ.Δ.Α.). Στο πλαίσιο διοργάνωσης σεμιναρίων και δράσεων συνεδριακού χαρακτήρα στον τομέα του Πολιτισμού, προσπάθησα να αναδείξω την προβληματική της μαζικής κουλτούρας, των αιτιών επικράτησής της και της στάσης κατηγοριών κοινού απέναντι στη δημοφιλή μουσική. Επιπροσθέτως, στο πλαίσιο διοργάνωσης σεμιναρίων στον τομέα του Πολιτισμού, τα οποία απευθύνονταν είτε σε διοικητικούς υπαλλήλους, είτε σε εκπαιδευτικούς, είχα την ενδιαφέρουσα εμπειρία να δω από κοντά τον σχεδιασμό και την αξιολόγηση εκπαιδευτικών προγραμμάτων μουσειοπαιδαγωγικής, ασκήσεις επί χάρτου, μουσειοσκευές, ενδιαφέρουσες ιστοσελίδες μουσείων εντός και εκτός Ελλάδος τα οποία απευθύνονταν κατά περίπτωση σε ανήλικο, αλλά και ενήλικο κοινό, επιτυγχάνοντας εξοικείωση με μουσειακά εκθέματα και εικονικές περιηγήσεις. Αυτά τα ερεθίσματα δημιούργησαν ιδέες περί καλών πρακτικών προς την κατεύθυνση προστασίας και ανάδειξης αυθεντικών στοιχείων λαϊκής κουλτούρας.

Εισαγωγή

Η μελέτη της λαϊκής κουλτούρας στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών «Λαϊκός Πολιτισμός και Νεότερη Πολιτιστική Κληρονομιά» και η ανάδειξη των πολυδιάστατων ορισμών της, ανέδειξε πληθώρα επιστημονικών ερωτημάτων όπως: «Τι ακριβώς ορίζουμε ως λαϊκή κουλτούρα»; «Επί τη βάσει ποίων κριτηρίων θεωρείται “αυθεντική”»; «Κατά πόσον μπορούμε να μιλάμε για αυθεντική λαϊκή κουλτούρα στο σύγχρονο παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον»; Αλλά και «ό,τι αντιλαμβανόμαστε ως αναβίωση εθίμων από τις παραδοσιακές κοινωνίες της προνεωτερικής περιόδου, κατά πόσον διατηρήθηκε αυθεντικό συν τω χρόνω»; Ακόμη «ποια τα κριτήρια αυθεντικότητας στη λαϊκή κουλτούρα και ποια αντιστοίχως τα κριτήρια εμπορευματοποίησης στη θεωρούμενη ως δημοφιλή κουλτούρα»; Εν τέλει, «ακόμη και εάν θεωρήσουμε ότι διατηρείται στις μέρες μας αυτό που ονομάζουμε αυθεντική λαϊκή κουλτούρα, άραγε υφίστανται καλές πρακτικές προστασίας και ανάδειξής της»;

Στην πορεία της μελέτης μας, βασιστήκαμε στις τέσσερις αναλυτικές κατηγορίες με τις οποίες συγκροτεί ο Στάθης Δαμιανάκος «ένα νέο σχήμα εννοιολόγησης για την κοινωνιολογική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμικού γεγονότος» (Δαμιανάκος, 1995: 25): παράδοση και αυτοσχεδιασμός, κοινωνικό υπόβαθρο, συλλογικός-ανώνυμος χαρακτήρας και προφορικότητα και, τέλος, κοινωνική «λειτουργικότητα» και πολιτισμική ταυτότητα (Δαμιανάκος, 1995:26, 31-39). Η υπόθεση εργασίας μας είναι ότι τα συγκεκριμένα δομικά χαρακτηριστικά του λαϊκού πολιτισμού επέχουν θέση κριτηρίων αυθεντικότητας, και σε σχέση με αυτά θα επιχειρήσουμε να αποτιμήσουμε την αυθεντικότητα ή μη (αλλοτρίωση) των μορφών λαϊκής και δημοφιλούς κουλτούρας με τις οποίες θα ασχοληθούμε.

Στο πρώτο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, θα μας απασχολήσει η εννοιολόγηση της λαϊκής κουλτούρας. Στη συνέχεια θα καταδείξουμε πώς η Επιστήμη της Λαογραφίας ενώ αρχικά επικεντρώθηκε στη μελέτη ενός εξιδανικευμένου παρελθόντος της προνεωτερικής παραδοσιακής κοινωνίας, μετά τις συνθήκες εκβιομηχάνισης και αστικοποίησης, στρέφεται στη μελέτη του παρόντος, στις υποκουλτούρες που δημιουργούνται στα αστικά κέντρα και συχνά αφορούν σε κατώτερα κοινωνικά στρώματα και κυρίως στην κουλτούρα της εργατικής τάξης, η οποία όπως θα δείξουμε

στη συνέχεια διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο τόσο στην εξέλιξη του ρεμπέτικου τραγουδιού, όσο και στη μετεξέλιξή του, το αστικό λαϊκό τραγούδι.

Στο δεύτερο Κεφάλαιο θα καταδείξουμε πώς τα κριτήρια αυθεντικότητας της λαϊκής κουλτούρας απαντώνται στις περιπτώσεις του αστικού λαϊκού τραγουδιού, του Μανιάτικου τραγουδιού και Μοιρολογιού και της Κρητικής Μαντινάδας. Στοιχεία λαϊκού πολιτισμού, που αναφύονται αυθορμήτως μέσα σε κλειστές κοινότητες ομάδων με στενούς συνεκτικούς δεσμούς, κατ'ουσίαν υποκουλτούρες που συντηρούν παραδόσεις οι οποίες διαδίδονται προφορικά από γενιά σε γενιά.

Στο τρίτο Κεφάλαιο, θα ασχοληθούμε με το αντίπαλο δέος της λαϊκής κουλτούρας, ήτοι τη δημοφιλή, παραθέτοντας ορισμένες καίριες θεωρητικές προσεγγίσεις σχετικά με την εννοιολόγησή της, καθώς και τη σχέση της με τη λαϊκή κουλτούρα.

Υπογραμμίζεται ότι στο δίπολο λαϊκή–δημοφιλής κουλτούρα, υφίσταται ένας παράλληλος νοητός άξονας αυθεντικότητας-αλλοτρίωσης. Όπως θα καταδείξουμε στο κεφάλαιο 2, η γνήσια λαϊκή κουλτούρα έχει σταθερά κριτήρια αυθεντικότητας και δημιουργείται αυθόρμητα, «από τον λαό για τον λαό» («από τα κάτω»). Στόχος της είναι πρωτίστως η καλλιτεχνική δημιουργία και η ψυχική έκφραση και όχι το κέρδος. Αντιθέτως, η δημοφιλής κουλτούρα δεν δημιουργείται από τον λαό, αλλά κατασκευάζεται από την πολιτιστική βιομηχανία («από τα πάνω») και απευθύνεται στις μάζες με σκοπό τη μαζική κατανάλωση και συνακόλουθα, το κέρδος.

Επομένως, για να γίνει κατανοητός αφ' ενός μεν ο αυθεντικός χαρακτήρας μορφών λαϊκής κουλτούρας, αφ' ετέρου δε ο εμπορευματικός χαρακτήρας μορφών δημοφιλούς κουλτούρας, θεωρούμε επιβεβλημένο να τις παραθέσουμε συγκριτικά προσδιορίζοντας την ταυτότητα της μιας ως το άκρο αντίθετο της άλλης.

Συνεπώς η ποιότητα του λαϊκού τραγουδιού συναρτάται με τον βαθμό διατήρησης κριτηρίων αυθεντικότητας, καθότι συν τω χρόνω, η επερχόμενη εμπορευματοποίηση του τραγουδιού αλλοιώνει την αρχική αυθεντικότητά του και το μετασχηματίζει από γνήσιο λαϊκό τραγούδι σε εμπορευματοποιημένο και επομένως, λαϊκότροπο.

Στο τέταρτο Κεφάλαιο, θα παραθέσουμε (κατ'αντιστοιχία με ό,τι πράξαμε για τη λαϊκή κουλτούρα) τρία Παραδείγματα δημοφιλούς κουλτούρας. Περισσότερο να λεχθεί ότι γύρω μας υπάρχει πληθώρα παραδειγμάτων πχ realities, talent shows κτλ. Ωστόσο, επιλέγουμε να ασχοληθούμε με τα ακόλουθα Παραδείγματα δημοφιλούς κουλτούρας: Πρώτον, την περίπτωση του διαγωνισμού της Eurovision, επικεντρωνόμενοι μόνο στις ελληνικές συμμετοχές και εστιάζοντας αφ' ενός μεν στη μαζικότητα της απήχησης των

τραγουδιών με κριτήριο τους δείκτες τηλεθέασης, αφ'ετέρου δε, στο πώς στο ίδιο τραγούδι, ενδέχεται να συνυπάρχουν στοιχεία τόσο από τη λαϊκή, όσο και από τη διεθνοποιημένη μουσική κουλτούρα.

Δεύτερον, παραθέτουμε δυο παραδείγματα αναβίωσης λαϊκών τραγουδιών του παρελθόντος: μια «καλώς» εννοούμενη, που αφορά σε μια πιο σύγχρονη «ανάγνωση» ενός τραγουδιού με όρους σεβασμού του λαϊκού χαρακτήρα του πρωτοτύπου και μια «κακώς» εννοούμενη, (αλλοτριωμένη εκδοχή) που συνιστά κακέκτυπο λαϊκής μουσικής, ισοδύναμο της σύγχρονης δημοφιλούς κουλτούρας.

Τρίτο Παράδειγμα αποτελεί η εκτενής ανάλυση της σταδιακής παραφθοράς του λαϊκού τραγουδιού. Το λαϊκό τραγούδι ως αρχική μετεξέλιξη του ρεμπέτικου, έχει τις ρίζες του στη βυζαντινή μουσική, την παραδοσιακή (δημοτική) μουσική, καθώς και σε άλλες μορφές αυθεντικής λαϊκής κουλτούρας που αναλύουμε παρακάτω, όπως το μανιάτικο μοιρολόι, ή η κρητική μαντινάδα. Όμως συν των χρόνων, λόγω της επέλασης της πολιτιστικής βιομηχανίας και της αλλαγής στους όρους παραγωγής και κατανάλωσης του τραγουδιού, το λαϊκό τραγούδι χάνει τις όποιες αναφορές του σε μορφές αυθεντικής λαϊκής κουλτούρας, αποκόπτεται όλο και περισσότερο από τις ρίζες του και εκμοντερνίζεται. Συνακόλουθα, δέχεται επιρροές από την διεθνή ποπ κουλτούρα, (γεγονός ιδιαιτέρως έκδηλο στο Παράδειγμα των τραγουδιών που εκπροσωπούν την Ελλάδα στον διεθνή διαγωνισμό της Eurovision) παράγεται και προωθείται ως εμπορευματικό προϊόν που προορίζεται προς μαζική κατανάλωση. Επομένως ένα τραγούδι που αποκόπτεται από τις ρίζες του ως λαϊκού, κατασκευάζεται και προωθείται «από τα πάνω», μετασχηματίζεται σε λαϊκότροπη, δημοφιλή κουλτούρα. (βλ. αναλυτικά κεφ. 4).

Στο πέμπτο και τελευταίο Κεφάλαιο, θα μας απασχολήσουν ορισμένες καλές πρακτικές προς την κατεύθυνση προστασίας και ανάδειξης του λαϊκού τραγουδιού ως προϊόντος της λαϊκής κουλτούρας. Ειδικότερα θα επικεντρωθούμε στο τι ερεθίσματα θα ήταν σημαντικό να δώσει κανείς στο κοινό και δη σε παιδιά, εφήβους και νέους, ώστε να διαμορφώσουν αισθητική και κριτήρια που θα τους επιτρέψουν να φιλτράρουν το αυθεντικό ή μη στοιχείο της λαϊκής κουλτούρας και να εφαρμόζουν φίλτρα κριτικής σκέψης απέναντι στην τυποποιημένη, ομογενοποιημένη, παγκοσμιοποιημένη μουσική κουλτούρα. Από την κριτική ικανότητα αυτής της γενιάς θα εξαρτηθεί η διάσωση και ανάδειξη αυθεντικών μορφών λαϊκής κουλτούρας.

Κεφ. 1. Η Λαϊκή Κουλτούρα

1.1. Εννοιολόγηση της Λαϊκής Κουλτούρας

Πριν προβούμε στην εννοιολόγηση της λαϊκής κουλτούρας, θεωρούμε ως επιβεβλημένο το εγχείρημα ορισμού της πολυσήμαντης έννοιας «κουλτούρα».

1.1.1. Κουλτούρα

Ο όρος «κουλτούρα» εμφανίζεται τον 12^ο αι. προκειμένου να υποδηλώσει θρησκευτική λατρεία. Σύντομα όμως αυτή η έννοια ατονεί και γίνεται συνώνυμο της καλλιέργειας με την κυριολεκτική έννοια του όρου. Η κουλτούρα ως πνευματική καλλιέργεια απαντάται τον 16^ο αι. (Βρύζας, 2003: 173). Στις μέρες μας η έννοια εξακολουθεί να χαρακτηρίζεται από πολυσημία, δεν συνδέεται μόνο με την πνευματική καλλιέργεια, αλλά με σύστημα αξιών, τρόπο σκέψης, αλλά και τρόπο ζωής (Βρύζας, 2003: 174).

Επομένως, πρόκειται για μια έννοια από τις πλέον σύνθετες στον κλάδο των πολιτισμικών σπουδών. Σύμφωνα με τον Williams, ο όρος «κουλτούρα» έχει τρεις κυρίως χρήσεις (Williams, 1994: 137-138, Eagleton, 2003: 46, Smith, 2006: 26, Κυριακάκης, 2023: 15-16, 41):

- i. τη *διανοητική, πνευματική και αισθητική εξέλιξη ενός ατόμου, μιας ομάδας ή μιας κοινωνίας*
- ii. την *αποτύπωση ενός φάσματος διανοητικών και καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων και των προϊόντων τους*
- iii. τον *προσδιορισμό ενός τρόπου ζωής*

Ο Williams διέκρινε τρία επίπεδα κουλτούρας:

- α) τη βιωμένη κουλτούρα, δηλαδή την κουλτούρα που βιώνουν οι άνθρωποι σε μια δεδομένη χρονική συγκυρία
 - β) την καταγεγραμμένη κουλτούρα, δηλαδή την κουλτούρα που αναφέρεται στα γεγονότα μιας συγκεκριμένης χρονικής συγκυρίας και εποχής ύστερα από μελέτη
 - γ) την κουλτούρα της επιλεκτικής παράδοσης, δηλαδή την κουλτούρα που συνδέει με επιλεκτικό τρόπο τη βιωμένη κουλτούρα με τις κουλτούρες του παρελθόντος.
- Επομένως, συχνά η παράδοση δεν διατηρείται με τον τρόπο που βιώθηκε, ως βιωμένη κουλτούρα, αλλά είτε ως καταγεγραμμένη από ανθρώπους που την ανασυστήνουν με

βάση ιστορικά, λαογραφικά και άλλα τεκμήρια, είτε ως μια επιλεκτική εκδοχή του παρελθόντος, ήτοι ένα αντίγραφο που ενδέχεται να διαφέρει πολύ από την πρωτότυπη εκδοχή μιας παράδοσης (Βρύζας, 2003: 175).

Στις μέρες μας, αντικείμενο των λαογράφων δεν είναι πλέον τα ήθη και έθιμα των αγροτικών κοινωνιών, αλλά *«κάθε φαινόμενο που εμπίπτει στη γενική κατηγορία Kultur»* (Ντάτση, 2004: 231).

Όπως παρατηρεί ο Z. Bauman, η ιδέα της κουλτούρας διαμορφώθηκε το τελευταίο τέταρτο του 18^{ου} αι. και αφορούσε σε μια συνειδητή προσπάθεια εκπολιτισμού των ανθρώπων προκειμένου να μην εκπέσουν σε κατάσταση βαρβαρότητας, αλλά αντιθέτως, να καλλιεργηθούν πνευματικά και να εξευγενιστούν (Bauman, 2002: 241-242). Όπως παρατηρεί ο Eagleton, κουλτούρα δεν είναι μόνο η ευγένεια και οι καλοί τρόποι, είναι και η ανθρώπινη μεταχείριση των αιχμαλώτων πολέμου. Υπό αυτό το πρίσμα, η λέξη κουλτούρα, στο πλαίσιο του πνεύματος και των αρχών του Διαφωτισμού, χρησιμοποιείται περίπου ως ταυτόσημη με τη λέξη «Πολιτισμός» και σημασιοδοτεί τη διανοητική πρόοδο, αλλά και τα ανθρώπινα επιτεύγματα (υλικό πολιτισμό). Επομένως, κουλτούρα είναι η διανοητική πρόοδος και καλλιτεχνική δημιουργία, η υλική πρόοδος, αλλά και γενικότερα τρόπος ζωής, μια *«σύνθετη δέσμη αξιών, εθίμων, πεποιθήσεων και πρακτικών που συνιστούν τον τρόπο διαβίωσης μιας ομάδας»* (Eagleton, 2003: 17). Κατά μια άλλη ερμηνεία της κουλτούρας ως «τρόπου ζωής», κουλτούρα είναι το αίσθημα του «ανήκειν» σε μια ομάδα πχ πολιτική, θρησκευτική, αθλητική, κοινωνική κτλ.

Όπως παρατηρεί ο Eagleton, υπάρχουν δυο οπτικές της κουλτούρας:

- α) η ανθρωπολογική οπτική, που αντιμετωπίζει την κουλτούρα ως ταυτότητα ή αλληλεγγύη
- β) η αισθητική οπτική, που υπερτονίζει τον ιδεατό χαρακτήρα της κουλτούρας που είναι αποκομμένος από την καθημερινότητα.

1.1.2. Εννοιολόγηση της έννοιας «Λαός»

Πριν προβούμε στον ορισμό της λαϊκής κουλτούρας, είναι σημαντικό να καταστήσουμε σαφές ότι κάθε άλλο παρά αυτονόητη είναι η ερμηνεία του όρου «λαός» στη Λαογραφία.

Η έννοια «λαός» χρησιμοποιείται με διττή σημασία: αφ' ενός μεν ταυτίζεται με τον όρο «Δήμος», αφ' ετέρου δε υποδηλώνει ένα τμήμα του λαού, «προικισμένο» με καλλιτεχνική έκφραση. Στην ελληνική πραγματικότητα χαρακτηρίζει πληθυσμούς

αστικών κέντρων με χαμηλά εισοδήματα. Για παράδειγμα, λαϊκό είναι το τραγούδι των «κατώτερων» κοινωνικών στρωμάτων του αστικού χώρου (Μουχτούρη, 2015: 76).

Σύμφωνα με τη Ντάτση (Ντάτση, 2004: 217-219) διακρίνονται οι ακόλουθες περιπτώσεις:

α) ο «φτωχός» και «κοινός» λαός. Πρόκειται για τον φορέα του λαϊκού πολιτισμού του παρελθόντος, χωρίς γραπτή παιδεία, -ως επί το πλείστον αναλφάβητοι αγρότες, κτηνοτρόφοι (Ντάτση 2004: 22, 102, 220)- ο οποίος κληροδότησε αξίες, ήθη, έθιμα, τελετουργίες, αντιλήψεις, στοιχεία υλικής και άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς μέσα από την προφορική παράδοση (Ντάτση, 2004: 217-219). Ο «φτωχός» και «κοινός» λαός είναι ο αγροτικός λαός της προβιομηχανικής κοινωνίας και το μετέπειτα εργατικό προλεταριάτο στις συνθήκες της εκβιομηχάνισης και αστικοποίησης.

β) Ο λαός του έθνους-κράτους, όπου η έννοια «λαός» είτε προσδιορίζεται βιολογικά ως φυλή (αντίληψη στην οποία θεμελιώθηκε η θεωρία του Ναζισμού περί ανωτερότητας της Άριας φυλής), είτε προσδιορίζεται πολιτισμικά, ταυτιζόμενη με την έννοια «εθνότητα», ο λαός ως «πνεύμα» ή «ψυχή» (Ντάτση, 2004: 224).

Τα μέλη του έθνους-κράτους έχουν κοινά χαρακτηριστικά όπως γλώσσα, θρησκεία, ιστορία, παραδόσεις, τα οποία συμβάλλουν στην καλλιέργεια μιας κοινής εθνικής, αλλά και κοινωνικής συνείδησης (Ντάτση, 2004: 220). Με αυτή την αντίληψη συμφωνούν οι Έλληνες λαογράφοι του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, οι οποίοι δεν αντιλαμβάνονται τον λαό ως διαιρεμένο σε κοινωνικά στρώματα με αντιτιθέμενα συμφέροντα, αλλά αποδίδουν στον λαό μια ενιαία κοσμοαντίληψη, η οποία γίνεται αντιληπτή ως «λαϊκή διάνοηση» (Ντάτση, 2004: 110). Ο λαός αντιμετωπίζεται ως έχων μια ομογενοποιημένη εθνική κουλτούρα, με εθνική γλώσσα, ιστορία, εθνικές επετείους και όλα τα παραπάνω καθορίζονται από την εξουσία ενός ισχυρού Κράτους (Bauman, 2002: 248).

Ο Γ.Α. Μέγας έβλεπε «μια διαρκή κίνηση και ανταλλαγή πνευματικών προϊόντων, ηθών και εθίμων» μεταξύ «ανώτερης» και «κατώτερης» τάξης. Ο Κυριακίδης υποστήριξε ότι κατά την οπτική της λαογραφίας ο λαός δεν μπορεί να χωρισθεί σε κοινωνικές τάξεις και κοινωνικά στρώματα (Ντάτση, 2004:142). Παρατηρούσε ακόμη ότι η λαογραφία εξετάζει τη ζωή του λαού εν συνόλω (Μπάδα, 2021:79). Παρόμοια είναι η θέση του Μιχάλη Μερακλή, ο οποίος παρατηρεί ότι η λαογραφία έχει ως αντικείμενο «ολόκληρο τον λαό όπως αυτός εκφράζεται μέσω του πολιτισμού του» (Μπάδα, 2021: 80). Η επιστήμη της Λαογραφίας, όπως θεμελιώθηκε από τον Ν.Γ. Πολίτη προσέδωσε στον

εθνικό πολιτισμό μια διαχρονική ενότητα και συνέβαλε στη συγκρότηση μιας «ενιαίας μονοπολιτισμικής εθνικής ταυτότητας» (Μπάδα, 2021: 82).

γ) ο λαός ως φορέας και δημιουργός του λαϊκού πολιτισμού (Ντάτση, 2004: 101-109). Ο μαρξιστής Αντόνιο Γκράμσι δεν αντιλαμβάνεται την κοσμοαντίληψη ενός ενιαίου, αδιάσπαστου και αταξικού έθνους, αλλά πολλές κοσμοαντιλήψεις – ενίοτε δε και στο ίδιο άτομο, ως αντίφαση απόψεων και δράσης (Ντάτση, 2004:105). Παρατηρεί δε, ότι η προφορική λαϊκή παράδοση αντανakλά την κοσμοαντίληψη των αναλφάβητων - ημιαναλφάβητων κοινωνικών στρωμάτων, ενώ η γραπτή λαϊκή παράδοση αντανakλά την κοσμοαντίληψη των ηγετικών κοινωνικών ομάδων. Σύμφωνα με την οπτική του Γκράμσι, ο λαός αποτελεί μια «πληθυσμιακή κατηγορία προσδιορισμένη ιστορικά και κοινωνικά» (Ντάτση, 2004:106), ήτοι των λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων, ο πολιτισμός των οποίων δεν είναι ομοιογενής, αλλά παρουσιάζει ποικίλες πολιτισμικές διαστρωματώσεις, ένα «μωσαϊκό» που αντανakλά ποικίλους τρόπους της λαϊκής κοσμοαντίληψης, μέσα από τους μηχανισμούς της «πρόσληψης» και της «αφομοίωσης» (Ντάτση, 2004:107). Ο Γκράμσι πιστεύει στις δημιουργικές δυνάμεις του λαού που αντιστέκονται στο φαινόμενο που ο ίδιος διατύπωσε ως «πολιτισμική ηγεμονία».

1.1.3. Λαϊκή Κουλτούρα

Ο όρος «λαϊκή κουλτούρα» χαρακτηρίζεται από πολυσημία και ούτε σε θεωρητικό επίπεδο, ούτε ιστορικά υπήρξε σταθερή εννοιολογική κατηγορία (Storey, 2015: 33).

Σύμφωνα με τον Williams (Storey, 2015: 21) με τον όρο «λαϊκή» χαρακτηρίζεται είτε η κουλτούρα που αρέσει σε ένα μεγάλο ποσοστό ανθρώπων (ευρείας αποδοχής), είτε η κουλτούρα που αποσκοπεί στην προσέλκυση μεγάλου ποσοστού ανθρώπων -κοντολογίς, επιβάλλεται «εκ των άνω»- (Storey, 2015:27), είτε η υποδεέστερη κουλτούρα, που αντιδιαστέλλεται προς τη λεγόμενη «υψηλή» κουλτούρα, (Storey, 2015:25, Bourdieu, 1984).

Για τη λαϊκή κουλτούρα έχουν διατυπωθεί ποικίλοι ορισμοί (Parker, 2011, Storey, 2015:20-33):

α) η δημοφιλής κουλτούρα, που είναι ευρέως αγαπητή και αποτυπώνεται με ποσοτικά κριτήρια πχ πωλήσεις ηθογραφημάτων, αριθμός εισιτηρίων κινηματογραφικών ταινιών κτλ.

β) η υποδεέστερη κουλτούρα εν συγκρίσει με την οριζόμενη ως «υψηλή», δηλαδή η κουλτούρα που απευθύνεται σε όλους όσοι αδυνατούν να κατανοήσουν τη λεγόμενη

«υψηλή» κουλτούρα, όπως πχ λαϊκός κινηματογράφος σε αντιδιαστολή με τον «κινηματογράφο τέχνης».

γ) μαζική κουλτούρα, δηλαδή μια αμιγώς εμπορική κουλτούρα, χαρακτηριστικό της οποίας είναι η τυποποίηση. Επιβάλλεται «από τα πάνω» για να καταναλωθεί από τις μάζες.

δ) κουλτούρα που δημιουργείται από τον λαό, δηλαδή από τη βάση και «από τα κάτω», προς τέρψη του ιδίου του λαού και ως εκ τούτου θεωρείται ως «αυθεντική» λαϊκή κουλτούρα (Storey, 2015:27).

ε) η κουλτούρα που διαμορφώνεται ως αποτέλεσμα αφ' ενός μεν του μηχανισμού αντίστασης των λαϊκών τάξεων στην «ηγεμονική κουλτούρα» των κυρίαρχων τάξεων, αφ' ετέρου δε, του μηχανισμού ενσωμάτωσης της κουλτούρας των κυρίαρχων τάξεων από τις κυριαρχούμενες, με τρόπο ώστε να επέλθει αυτό που ο Γκράμσι ονόμασε ως «ισορροπία συμβιβασμού» της ηγεμονίας.

στ) Η μεταμοντέρνα κουλτούρα που αναδύεται μετά τις συνθήκες της βιομηχανοποίησης και αστικοποίησης στο πλαίσιο μιας καπιταλιστικής οικονομίας της Αγοράς.

Στο Κεφάλαιο που ακολουθεί, ως λαϊκή κουλτούρα θεωρούμε την περίπτωση, «δ», δηλαδή την κουλτούρα που προέρχεται «από τον λαό, για τον λαό».

Κοντολογίς, ο προφορικός πολιτισμός των «αναλφάβητων» δεν διακρίνεται από θεωρητική επεξεργασία και αντιδιαστέλλεται με τον γραπτό πολιτισμό της Φιλοσοφίας, της Θεολογικής σκέψης και γενικότερα των επιστημών, των γραμμάτων και των τεχνών (Ντάτση, 2004:114).

Στο σημείο αυτό απαιτείται όμως μια διευκρίνιση: όταν γίνεται λόγος για λαϊκή κουλτούρα, δεν εννοείται κατ'ανάγκη η συλλογική δημιουργία, δεδομένου ότι συνήθως πρόκειται για ατομική (συχνά ανώνυμη) δημιουργία «προικισμένων» ατόμων που αφουγκράζονται και ταυτίζονται με τη συλλογική λαϊκή ψυχή, η οποία μέσα από τους μηχανισμούς της «πρόσληψης» και «αφομοίωσης», «αναδημιουργεί» (Ντάτση, 2004:36, 37).

Υπό αυτό το πρίσμα εξετάζουμε τη λαϊκή κουλτούρα στην παρούσα εργασία.

1.2. Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της λαϊκής κουλτούρας

1.2.1. Η μελέτη της λαϊκής κουλτούρας και της προ-νεωτερικής παραδοσιακής κοινωνίας του αγροτικού χώρου

Η δημιουργία εθνών-κρατών κατά τον 19^ο αιώνα, αποτέλεσε κίνητρο για τη μελέτη των παραδόσεων των προ-νεωτερικών κοινωνιών. Ο Γερμανός φιλόσοφος J.G. Herder, καθιερώνοντας τον όρο «εθνικισμός», αντιλαμβανόταν τον λαό ως μια ενιαία οντότητα με συγκεκριμένες ιδιότητες, οι οποίες τον καθιστούν αναγνωρίσιμο. Επομένως, η καταγραφή και αναπαράσταση της ιστορίας κάθε έθνους-κράτους, θεωρείτο προϋπόθεση για τη δημιουργία εθνικής συνείδησης. Ο Herder υποστήριζε ακόμη ότι ο παραδοσιακός πολιτισμός εντοπίζεται κυρίως στον τρόπο ζωής και τις προφορικές παραδόσεις των χαμηλών κοινωνικών τάξεων του αγροτικού χώρου και η αντίληψη αυτή ήταν διάχυτη (Anttonen, 2018: 185).

Οι χαμηλότερες τάξεις βρίσκονταν υπό την ηγεμονία της αστικής τάξης με κίνητρο την ένταξή τους στο έθνος-κράτος, ώστε να περιορίσουν την εξουσία της αριστοκρατίας. Η ακαδημαϊκή πρακτική μετέτρεψε τις προφορικές παραδόσεις του αγροτικού χώρου -μέσω της επιστήμης της Λαογραφίας- σε γραπτή μορφή, τα ανέδειξε ως «εθνικά κείμενα» που έχουν συνταχθεί από τον λαό και σύμφωνα με την Χερντεριανή αντίληψη, «μιλούν» τη φωνή του έθνους (Anttonen, 2018: 197-197).

Με αυτό το ιδεολογικό επιστέγασμα, το 1846 ο William Thoms επινόει το όρο Folklore, «γνώση του λαού» (Anttonen, 2018: 122, Μπάδα, 2021:84, Οικονόμου, 2014: 108) ώστε να αντικαταστήσει τον όρο «λαϊκές αρχαιότητες» (Anttonen, 2018:129), ήτοι «πολιτισμικά απομεινάρια, κατάλοιπα, αξιοπερίεργα παλαιότερων εποχών» (Anttonen, 2018: 131). Ο Thoms ορίζει ως πεδίο επιστημονικής μελέτης «τους τρόπους, τα έθιμα, τις παρατηρήσεις, τις δεισιδαιμονίες, τα τραγούδια, τις παροιμίες κτλ. του παλιού καιρού» (Anttonen, 2018:122). Πρόκειται για μια αγωνιώδη προσπάθεια συλλογής λαογραφικού υλικού, το οποίο ήταν υπό εξαφάνιση εξαιτίας των συνθηκών βιομηχανοποίησης και αστικοποίησης. Για τον λόγο αυτό ονομάστηκε «εθνογραφία στο παρά-πέντε», «διάσωση από τη φωτιά», «διασωστική ή λυτρωτική εθνογραφία» κ.ά. (Anttonen, 2018:122). Τη δεκαετία του 1880, ο William Wells Newell ίδρυσε την Αμερικανική Λαογραφική Εταιρεία για τη συλλογή των «εξαφανιζόμενων υπολειμμάτων» λαϊκού πολιτισμού στην Αμερική.

Σύμφωνα με τον Dan Bem – Amos, ο λαϊκός πολιτισμός γίνεται αντιληπτός ως «συλλογή αντικειμένων». Επομένως για την Επιστήμη της Λαογραφίας, όταν ένα

αντικείμενο είναι «υπό εξαφάνιση», απαιτείται η άμεση καταγραφή του προκειμένου να διασωθεί (Anttonen, 2018:125). Ο ρόλος των μουσείων και των αρχείων -ως συμβολικών αναπαραστάσεων των τοπικών και εθνικών παραδόσεων και ταυτοτήτων- είναι καθοριστικός. Ωστόσο, πρέπει να υπογραμμισθεί ότι ενυπάρχει μια ιδεολογική συνιστώσα ως προς την πολιτιστική πολιτική που ασκείται στο πλαίσιο καταγραφής, διαφύλαξης και ανάδειξης συλλογών. Με άλλα λόγια, είναι ιδεολογικό ζήτημα το «ποιος αναπαρίσταται, πώς, για ποιον και για ποιους σκοπούς» (Anttonen, 2018: 126). Στο πλαίσιο αυτό, ο Clifford κάνει λόγο για ιεράρχηση των αντικειμένων που θα ταξινομηθούν, δεδομένου ότι μοιραία δεν γίνεται να ταξινομηθούν όλα και κάποια εξ αυτών θα «χαθούν στη λήθη» (Anttonen, 2018: 127).

Το 1887 ιδρύεται στη Μ. Βρετανία η Φολκλορική Εταιρεία. Στο πρώτο της συνέδριο που διοργανώθηκε δυο χρόνια αργότερα στο Παρίσι, η επιστημονική μελέτη ήταν στραμμένη κυρίως στον τρόπο ζωής, τα ήθη και έθιμα του αγροτικού χώρου. Ως αντικείμενα επιστημονικής μελέτης προτάθηκαν τα παραμύθια, τα λαϊκά τραγούδια, οι τελετουργίες κτλ. (Μουχτούρη, 2015:28). Η γυναίκα διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο διότι όφειλε να διασφαλίσει τη συνέχεια των παραδόσεων και να τις μεταλαμπαδεύσει από γενιά σε γενιά (Μουχτούρη, 2015:28).

Η συλλογή και μελέτη στοιχείων λαϊκού πολιτισμού αποτελεί μια απάντηση στην εξαφάνιση της παραδοσιακής κοινωνίας, την έλευση της νεωτερικότητας και του εκμοντερνισμού (Anttonen,2018:127). Ο εκμοντερνισμός εκλαμβάνεται ως «πολιτισμική» απώλεια, ως απώλεια της παράδοσης και νοσταλγία για ό,τι έχει χαθεί στο μακρινό παρελθόν (Anttonen, 2018: 180). Η συλλογή, κατάταξη, ταξινόμηση και μελέτη των παραδόσεων (Anttonen,2018:179), αποτελεί μια απάντηση στην αλλοτρίωση που σύμφωνα με τους εχθρούς του εκμοντερνισμού επέρχεται με την κυριαρχία των νέων τεχνολογιών, των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας (ΜΜΕ) και τον κατακερματισμό της παραδοσιακής κοινωνικής οργάνωσης (Anttonen, 2018: 180). Ο κλάδος της λαογραφίας εμφορείται από μια ρομαντική αντίληψη μιας ιδεώδους παραδοσιακής κοινωνίας. Αντιμετωπίζει τη νεωτερικότητα ως απειλή και δημιουργείται έτσι μια αντίθεση παράδοσης-νεωτερικότητας.

1.2.2. Η μελέτη της λαϊκής κουλτούρας στη νεωτερική κοινωνία του αστικού χώρου

Οι συνθήκες της εκβιομηχάνισης και της αστικοποίησης και η δημιουργία εργατικού προλεταριάτου, δημιούργησε νέες υποκουλτούρες από τις οποίες αναπτύχθηκε η λαϊκή κουλτούρα του αστικού χώρου. Για παράδειγμα, στην Ελλάδα, οι πρόσφυγες της Μικρασιατικής Καταστροφής, καθώς και οι εσωτερικοί μετανάστες που απορροφήθηκαν στις πόλεις ως εργατικό προλεταριάτο, επηρέασαν το αστικό λαϊκό τραγούδι με τρόπο που μελετάται επιστημονικά μέχρι τις μέρες μας.

Τις τελευταίες δεκαετίες οι επιστήμονες θεωρούν απηρχαιωμένη την αντίληψη «παράδοση» εναντίον «νεωτερικότητας» (Antonnen, 2018:144). Παράλληλα, όπως παρατηρεί ο Dundes, επιχειρήθηκε αφ' ενός μεν, η μεταβολή της στερεοτυπικής εικόνας του λαϊκού ανθρώπου, ως ενός αγράμματου κατοίκου της υπαίθρου, αφετέρου δε, η απο-αγροτοποίηση και ο εκμοντερνισμός του όρου «λαϊκός» (Antonnen, 2018:145).

Ο Dundes υποστήριξε ότι πρέπει να αποσυνδεθεί η λαογραφική μελέτη από την «υπό εξαφάνιση αγροτική κουλτούρα» και να στραφεί στη μελέτη «πολλών λαϊκών ομάδων» του αστικού χώρου (Antonnen, 2018:146). Εξήρε δε, τη σημασία της ομαδικότητας ως θεμελιώδους παράγοντα διατήρησης και ανάδειξης του λαϊκού πολιτισμού. Προς την ίδια κατεύθυνση κινούνται οι αναλύσεις και άλλων θεωρητικών όπως ο Dan Ben Amos, ο οποίος χαρακτηρίζει τον λαϊκό πολιτισμό ως «επικοινωνία σε μικρές ομάδες», ο Henry Glassie, ο οποίος βλέπει τον λαϊκό πολιτισμό και τις λαϊκές παραδόσεις ως φορείς διασύνδεσης ομάδων σε έναν λειτουργικό κύκλο (Antonnen, 2018: 147) και ο Lauri Honko, ο οποίος παρατηρεί ότι ο λαϊκός πολιτισμός «λειτουργεί κοινωνικά». Επομένως, ατομικοί φορείς παράδοσης (οι οποίοι μπορεί να μην γνωρίζονται μεταξύ τους, αλλά να έχουν τις ίδιες αξίες, πρότυπα και σύμβολα) γίνονται μέλη μιας κοινότητας που αποτελεί φορέα παράδοσης (Antonnen, 2018:147). Αυτό παρατηρείται έντονα στις μέρες μας μέσα από τις αναρίθμητες διαδικτυακές κοινότητες στο σύγχρονο παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον, πχ οι οπαδοί μιας αθλητικής ομάδας, νεανικές υποκουλτούρες που υπερασπίζονται συγκεκριμένες μουσικές κοινότητες (Χρηστάκης, 1994).

Η ολοένα και πιο αναπτυσσόμενη μελέτη του λαϊκού πολιτισμού του αστικού χώρου, οδήγησε στη δημιουργία του κλάδου της «αστικής λαογραφίας». Είναι γεγονός ότι η λαογραφία εξετάζει πλέον τόσο τον αγροτικό, όσο και τον αστικό χώρο (Antonnen,

2018: 148). Η έννοια «λαϊκός» δεν είναι συνώνυμο της έλλειψης παιδείας και της ζωής στην ύπαιθρο. Ο όρος «λαϊκός» εκμοντερνίζεται και συγχρόνως επέρχεται ο εκδημοκρατισμός του από την άποψη ότι έχει διευρυνθεί το τι δυνητικά μπορεί να αποτελέσει «λαϊκό» πολιτισμό (Antonnen, 2018: 149, Bauman, 2002).

Σε αυτό το πλαίσιο, αναδύονται νέοι μελετητές και σύγχρονες μελέτες αστικού λαϊκού πολιτισμού. Πιο συγκεκριμένα στη Γερμανία ο Hermann Bausinger ήδη από τη δεκαετία του '50, αρχίζει να μελετά τη σύγχρονη λαϊκή κουλτούρα. Το 1959 στη Φινλανδία ο Matti Kuusi, κατά την εναρκτήρια διάλεξή του ως εκλεγμένου καθηγητή Πανεπιστημίου, τοποθετήθηκε πάνω σε ένα είδος τραγουδιού, το «Schlanger», το οποίο χαρακτήρισε ως σύγχρονο λαϊκό τραγούδι και πρότεινε κατάλογο χωρών των οποίων θα μπορούσε να μελετηθεί ο σύγχρονος λαϊκός πολιτισμός (Antonnen, 2018: 149-150). Το 1960, ο Roger Abrahams ασχολήθηκε στο πλαίσιο εκπόνησης της διδακτορικής του διατριβής με τη μουσική στις γωνιές των δρόμων στο γκέτο μιας μεγάλης πόλης (Antonnen, 2018: 150).

Έτσι, η αντίληψη των θεωρητικών της Σχολής της Φρανκφούρτης που εξέταζαν τη μαζική κουλτούρα ως κάτι αμιγώς αρνητικό και εκ διαμέτρου αντίθετο προς τη λαϊκή κουλτούρα, χάνει έδαφος, αποδυναμώνεται και μετασχηματίζεται (Barker & Jane: 2025: 64). Η μαζική κουλτούρα αρχίζει να μην αντιμετωπίζεται αποκλειστικά και μόνο ως «καταστροφεία» της αυθεντικότητας του παραδοσιακού, αλλά μέσα από το περιβάλλον της νεωτερικότητας οι ερευνητές αναζητούν νέες παραδόσεις (Antonnen, 2018:154).

Στις δεκαετίες του '70 και '80 σύγχρονες μορφές λαϊκού πολιτισμού διαδίδονταν μέσω των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης (MME) (Antonnen, 2018: 151). Στη μελέτη της παράδοσης του σύγχρονου αστικού περιβάλλοντος εντάσσονται πχ αφηγήσεις, οικογενειακές ιστορίες, επιστολές και γενικότερα ό,τι τεκμήριο στοιχειοθετεί τον σύγχρονο τρόπο του βίου στο πλαίσιο μελέτης της κοινωνιολογίας της καθημερινής ζωής. Την ίδια εποχή ιδιαιτέρως στις σκανδιναβικές χώρες ευδοκimeί η μελέτη του λαϊκού πολιτισμού ως φορέα τοπικών, περιφερειακών, καθώς και εθνικών ταυτοτήτων (Antonnen, 2018: 151). Στις σύγχρονες μελέτες οι λαογράφοι αναζητούν συμβολικά ισοδύναμα μεταξύ παραδοσιακών και σύγχρονων κοινωνιών, ο εντοπισμός των οποίων επιβεβαιώνει την αυθεντικότητα των σύγχρονων πολιτισμικών φαινομένων (Antonnen, 2018: 152). Σε αυτό το πλαίσιο, γίνεται συχνά λόγος για «συνέχεια» των πολιτισμικών φαινομένων.

Βαθμιαία δημιουργείται μια αρνητική φόρτιση στη λέξη «παράδοση», η οποία ταυτίζεται με τη σταθερότητα, την πολιτισμική στασιμότητα, το συντηρητισμό και την οπισθοδρόμηση και αντίστοιχα θετικό πρόσημο στη λέξη «νεωτερικότητα», η οποία ταυτίζεται με την καινοτομία και την πρόοδο. Το να είναι κανείς νεωτερικός σήμαινε ότι θα έπρεπε να απαρνηθεί την παράδοση και να στρέψει την προσοχή του στο παρόν και το μέλλον υιοθετώντας μια νοοτροπία εκμοντερνισμού (Antonnen, 2018: 82). Την απάντηση σε αυτή τη θεωρητική διαμάχη, δίνει πολύ γλαφυρά ο Knutilla, με την εύστοχη παρατήρησή του ότι *«το παρελθόν καθορίζει το παρόν και το παρόν περιγράφεται υπό το φως του παρελθόντος»* (Antonnen, 2018: 152).

Στην Ελλάδα ο Δημήτριος Λουκάτος, ο οποίος κατείχε έδρα Λαογραφίας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, εισηγήθηκε την ανάπτυξη της εθνογραφικής μεθόδου για την κατανόηση του πολιτισμού και της κοινωνίας του πρόσφατου παρελθόντος. Περαιτέρω, έδωσε έμφαση στην αναγκαιότητα μελέτης του παρόντος και υπεραμύνθηκε της στροφής της λαογραφικής έρευνας στον τρόπο του βίου των ανθρώπων στις πόλεις (Μπάδα, 2021: 86). Ο Λουκάτος μύησε τους φοιτητές του στην επιτόπια έρευνα και τη μελέτη του υλικού πολιτισμού και για πρώτη φορά πρότεινε μια νέα οπτική: τη μελέτη της χρηστικότητας των αντικειμένων και όχι τη μελέτη τους με αμιγώς αισθητικά κριτήρια όπως συνέβαινε μέχρι τότε (Μπάδα, 2021: 87).

Στο ίδιο πνεύμα η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος υιοθέτησε την «Ιστορική Εθνογραφία» ανιχνεύοντας την ιστορικότητα του παραδοσιακού πολιτισμού και μελέτησε τον τρόπο ζωής και τη λαϊκή κουλτούρα της προβιομηχανικής κοινωνίας, διερευνώντας τον τρόπο που «συνομιλεί» το παρελθόν με το παρόν (Μπάδα, 2021: 87-88).

Ο Μιχάλης Μερακλής ανέδειξε τη «συγχρονική διάσταση του λαϊκού πολιτισμού» θεωρώντας εφικτή τη μελέτη, ανάδειξη και ανάπτυξή του στο παρόν, μέσω των επιστημονικών μεθόδων της Λαογραφίας και της Εθνογραφίας.

Υπό αυτή την οπτική, ο πολιτισμός της εργατικής τάξης αποτέλεσε αντικείμενο εθνογραφικών ερευνών σε Ευρώπη, ΗΠΑ κ.ά. (Μπάδα, 2021: 88). Οι συνθήκες μετανάστευσης καθώς και η παγκοσμιοποίηση, οδήγησαν σε μια «αποεθνικοποίηση» της λαογραφίας, η οποία ενδιαφέρεται πλέον για την ταυτότητα και την ιστορικότητα όχι μόνο του «εαυτού» ως ενιαίου έθνους, αλλά και του «άλλου» (Μπάδα, 2021: 89). Μέσα από τη μελέτη της εργατικής τάξης, αντικείμενο πλέον της Νέας Λαογραφίας και της Νέας Ευρωπαϊκής Εθνολογίας έγινε αφ' ενός μεν η μελέτη των αγροτικών στρωμάτων της προβιομηχανικής κοινωνίας, αφ' ετέρου δε η μελέτη των εργατικών και γενικότερα των λαϊκών στρωμάτων της καπιταλιστικής κοινωνίας (Μπάδα, 2021: 89).

Αυτή είναι μια σημαντική τομή, καθώς αναγνωρίζεται η αξία της λαϊκής κουλτούρας, η οποία πλέον συνιστά αντικείμενο επιστημονικής μελέτης και της αποδίδεται αξία, κάτι που πριν το 1960 δεν συνέβαινε, καθότι αξία μελέτης ήταν μόνο η λεγόμενη «υψηλή» κουλτούρα, δηλαδή η κουλτούρα της αστικής τάξης και γενικότερα της πνευματικής ελίτ και όχι η κουλτούρα του λαού (Μπάδα, 2021: 92). Στο πλαίσιο μελέτης της κουλτούρας των λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων εντάσσεται η κοινωνική και πολιτισμική ιστορία «από τα κάτω» (Μπάδα, 2021: 92-93) και η μελέτη του «υλικού πολιτισμού της πλειονότητας» (Μπάδα, 2021: 98). Η έννοια της παράδοσης δεν είναι πάντοτε αντίθετη προς την έννοια της νεωτερικότητας. Άλλωστε οι σύγχρονες νεωτερικές κοινωνίες ενσωματώνουν πολλές παραδόσεις, με αποτέλεσμα η νεωτερικότητα να περιλαμβάνει την παραδοσιακότητα (Anttonen, 2018: 89-90).

1.3. Κριτήρια αυθεντικότητας της λαϊκής κουλτούρας

1.3.1. Η σχέση παράδοσης και αυθεντικότητας

Τον 19^ο αιώνα, σύμφωνα με τις απόψεις του Γερμανού φιλοσόφου Herder περί Εθνικισμού, η αυθεντικότητα ήταν συνώνυμο του τρόπου ζωής στην προ-νεωτερική, προ-βιομηχανική κοινωνία (Anttonen, 2018:82,145).

Στον αντίποδα, για τους υπέρμαχους του εκμοντερνισμού, η παράδοση ήταν συνώνυμο της πολιτισμικής στασιμότητας και του συντηρητισμού, ενώ η νεωτερικότητα, συνώνυμο της αλλαγής και της καινοτομίας, εκφράζοντας την πολιτισμική αλλαγή και το τέλος της παράδοσης (Anttonen, 2018: 82-83,159).

Από τον 20^ο αιώνα και ύστερα, ο λαϊκός πολιτισμός δεν αφορά μόνο στο παρελθόν του αγροτικού χώρου, αλλά η αυθεντικότητα αναζητείται και στο παρόν του αστικού (Anttonen, 2018:144-145,151) με την άνθιση της αστικής λαογραφίας (Anttonen, 2011:148).

Στον 21^ο αιώνα, υιοθετείται μια μετα-εννοιολόγηση της έννοιας «λαϊκός πολιτισμός» (Anttonen, 2018:153). Ο Henry Glassie παρατηρεί: *«η κουλτούρα του εμπορίου που ενυπάρχει στη βιομηχανική παραγωγή (...) δεν είναι ο ανταγωνιστής της λαϊκής τέχνης, αντίθετα θα μπορούσε να θεωρηθεί η ενσάρκωσή της σε νέες μορφές»* (Anttonen, 2018:154) και κάνει λόγο για *«αντίγραφα που πιστοποιούν την αυθεντικότητα των πρωτοτύπων τους»* (Anttonen, 2018:154).

Η αποδόμηση των στοιχείων αυθεντικότητας μιας παράδοσης συμβάλλει στην αλλοίωσή της. Προς τούτο, κρίνεται ως επιβεβλημένη η θέσπιση αντικειμενικών κριτηρίων για τη διάσωση και ανάδειξή της.

1.3.2. Δομικά χαρακτηριστικά του λαϊκού πολιτισμού

Ο λαϊκός πολιτισμός αρχικά αναπτύχθηκε στο πλαίσιο της αγροτικής κοινωνίας, όπου υφίσταντο επιχώριες συμβιωτικές ομάδες¹ (Δαμιανάκος, 1995:35-36). Το «σχήμα εννοιολόγησης για την κοινωνιολογική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμικού γεγονότος» (Δαμιανάκος, 1995:25) συνοψίζεται σε τέσσερις αναλυτικές κατηγορίες που συγκροτούν τα δομικά χαρακτηριστικά των μορφών λαϊκού πολιτισμού:

- Παράδοση και αυτοσχεδιασμός
- Κοινωνικό υπόβαθρο (κοινωνικά στρώματα οικονομικά αδυνάτων, καταπιεσμένων)
- Συλλογικός – ανώνυμος χαρακτήρας και προφορικότητα (δημιουργία η οποία διαδίδεται από γενιά σε γενιά μέσα από την προφορική παράδοση)
- Κοινωνική «λειτουργικότητα» και πολιτισμική ταυτότητα (Δαμιανάκος, 1995:31-39)

Ο λαϊκός πολιτισμός γίνεται αντιληπτός ως μη επίσημη παράδοση, η οποία προσδιορίζεται σε σχέση με την παράδοση της άρχουσας τάξης.

Οι κοινωνικές συγκρούσεις δημιουργούν το φαινόμενο του πολιτισμικού δυϊσμού (Δαμιανάκος, 1995:27), όπου υφίστανται δυο παραδόσεις: η λόγια και η λαϊκή. Η λόγια αποτελεί τη λεγόμενη «υψηλή τέχνη» της μορφωμένης αστικής τάξης, που εναρμονίζεται με την κοινωνική κοσμιότητα (Elias, 1997:127), ενώ η λαϊκή υφίσταται ως «*ψυχαγωγία του απλού λαού*» (Δημητρίου, 2009:169), που συνήθως δεν είναι εγγράμματος. Η λαϊκή τέχνη, ως αυθόρμητη και προφορικά διαδιδόμενη, χαρακτηρίζεται από αυθεντικότητα² και ορίζεται σε αντιδιαστολή με την «υψηλή». Η λαϊκή πολιτισμική δημιουργικότητα, είχε ως καίριο ρόλο, μεταξύ άλλων, τη

¹ Αναφορικά με τα χαρακτηριστικά των επιχώριων συμβιωτικών ομάδων βλ. Δαμιανάκος, 1995, σσ.35-36.

² Όμως συχνά η λαϊκή τέχνη, λόγω της χρονικής απόστασης, κατασκευάζεται με τη μορφή της αναβίωσης, οπότε στην περίπτωση αυτή αμφισβητείται η αυθεντικότητά της (Δημητρίου, 2009:171).

δημιουργία λαϊκής κουλτούρας ως μορφή αντίστασης στην ηγεμονική κουλτούρα της άρχουσας τάξης.

Όπως παρατηρεί ο Δαμιανάκος (Δαμιανάκος, 1995:27), περιπτώσεις ανοικτής σύγκρουσης αποτελούν τα κλέφτικα δημοτικά τραγούδια (Δαμιανάκος, 1995: 49-60) και τα τραγούδια των ασίκηδων στην Τουρκία. Επίσης το ρεμπέτικο και το fado (με τις παραλλαγές του) στην Πορτογαλία (Δαμιανάκος 2004:253-262).

Η λαϊκή πολιτισμική δημιουργικότητα έχει ως βασικούς ρόλους:

- i. Τη διαφύλαξη της συνοχής της συμβιωτικής ομάδας
- ii. Τη διατήρηση της συνέχειάς της, τη διαιώνισή της και κυρίως
- iii. Τη δημιουργία της λαϊκής κουλτούρας, ως μορφής αντίστασης σε ό,τι επιβάλλεται ως κυρίαρχη κουλτούρα (Δαμιανάκος, 1995: 36)

Η λαϊκή κουλτούρα είναι συλλογική, αναφέρεται στο πλαίσιο μιας κοινότητας και είναι αυτοδημιούργητη (Storey, 2015: 69).

Οι κοινωνίες που κληροδοτούν λαϊκές παραδόσεις, έχουν συγκεκριμένα δομικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα (Ντάτση, 2004: 124-125) :

α) εσωτερική ομοιογένεια

β) εξωτερική ποικιλομορφία, λόγω της διάδοσης του λαϊκού πολιτισμού μέσω προφορικής επικοινωνίας, όπου συν τω χρόνω επέρχεται αλλοίωση της αρχικής διήγησης και δημιουργούνται διαφορετικές εκδοχές των λαϊκών παραδόσεων

γ) πολιτισμική συνέχεια (άμεση μεταβίβαση της πολιτισμικής παράδοσης από τη μια γενιά στην επόμενη)

δ) ελάχιστα περιθώρια κοινωνικής κινητικότητας των ομάδων

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί, παραθέτουμε χαρακτηριστικά παραδείγματα λαϊκής κουλτούρας.

Κεφ. 2. Παραδείγματα Λαϊκής Κουλτούρας

Υπάρχουν πολλά και ενδιαφέροντα παραδείγματα λαϊκής κουλτούρας. Στο πλαίσιο της εργασίας μας, επιλέξαμε να ασχοληθούμε με τρεις διακριτές μεταξύ τους περιπτώσεις:

α) Το αστικό λαϊκό τραγούδι, διότι παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το πώς μετασχηματίζεται από προϊόν ανώνυμης συλλογικής δημιουργίας ανθρώπων του «κοινωνικού περιθωρίου», σε δημοφιλές τραγούδι το οποίο γίνεται βαθμιαία αποδεκτό και από την αστική τάξη της εποχής.

β) Το μανιάτικο μοιρολόι, λόγω της αξίας του ως αυθεντικής λαϊκής κουλτούρας και χαρακτηριστικού στοιχείου της συλλογικής ταυτότητας των Μανιατών.

γ) Την κρητική μαντινάδα, διότι επίσης αποτελεί στοιχείο αυθόρμητης και προφορικής λαϊκής παράδοσης και λόγω της ταύτισής της με τη συλλογική ταυτότητα των Κρητών.

Τόσο τα μοιρολόγια, όσο και οι μαντινάδες αντιμετωπίζονται ως «ντοκουμέντα προφορικότητας» (Anttonen, 2018: 128) και ως μετωνυμικές αναπαραστάσεις των κοινοτήτων από τις οποίες γεννήθηκαν, καθότι με την καταγραφή και την ταξινόμηση «εγκειμενοποιούνται» και υφίστανται ως συμβολικές αναπαραστάσεις τοπικών ταυτοτήτων (Anttonen, 2018: 129).

Η κρητική μαντινάδα και το μανιάτικο μοιρολόι θα μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν ως «μνημεία του λόγου» (Κουτσιλιέρης: 1997:16, Μπάδα, 2021: 83, Οικονόμου, 2014: 109).

Η Susan Stewart υποστηρίζει με γλαφυρότητα ότι: *«το έπος, ο μύθος, η παροιμία, το παραμύθι, και το τραγούδι είναι τεχνουργήματα που έχουν δομηθεί από έναν λογοτεχνικό πολιτισμό»*. Το ίδιο ακριβώς ισχύει και για τις προφορικές μαρτυρίες των λαϊκών τραγουδιών, των μοιρολογιών και των μαντινάδων (Anttonen, 2018: 130).

2.1. Το αστικό λαϊκό τραγούδι

Το ρεμπέτικο, ως αστικό λαϊκό τραγούδι, γεννήθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ως αποτέλεσμα των συνθηκών εκβιομηχάνισης και αστικοποίησης.

Ως τραγούδι, αναδύθηκε στα αστικά κέντρα στα μεγάλα λιμάνια του Αιγαίου, Σμύρνη, Σύρο, Πειραιά κτλ. (Δαμιανάκος, 1995:156). Έκτοτε υπέστη ποικίλες αλλαγές συνεπεία κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών αλλαγών.

Σύμφωνα με την περιοδολόγηση του μελετητή Στάθη Δαμιανάκου, το ρεμπέτικο διαχωρίζεται σε τρεις χρονικές περιόδους (Δαμιανάκος, 1995:128-129 & 152-163, 2001: 199-264).

Α΄ Περίοδος, «Πρωτογενής», από τα τέλη του 19ου αιώνα έως τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, όπου ήταν προϊόν ανώνυμης συλλογικής δημιουργίας και προφορικής διάδοσης, και άρρηκτα συνδεδεμένο με χώρους όπως η φυλακή ή ο τεκές. Συνεπώς, βρισκόταν σε σχέση περιθωρίου με την κυρίαρχη κουλτούρα.

Β΄ Περίοδος, «Κλασική» (1922-1940). Η δημιουργία από ανώνυμη και συλλογική, εξελίσσεται σε επώνυμη. Οι μουσικοί, με αντιπροσωπευτικότερο της περιόδου τον Μάρκο Βαμβακάρη, εμφανίζονται σε νυχτερινά κέντρα. Το 1930 ξεκινάει η ηχογράφηση δίσκων (Ζαϊμάκης, 2007:80, Κωνσταντινίδου, 1987:86, Οικονόμου, 2024: 287).

Η δικτατορία του Μεταξά απαγορεύει τα ρεμπέτικα, συλλαμβάνει και φυλακίζει ρεμπέτες. Σταδιακά αρχίζει ο λεγόμενος «εκπολιτισμός»³ του ρεμπέτικου. Παρατηρείται «κάθαρση» των τραγουδιών από στίχους που αναφέρονται σε έννοιες και συμπεριφορές κοινωνικά κατακριτέες όπως η μαγκιά, σε παραβατικές συμπεριφορές, όπως η χρήση ναρκωτικών, οι καυγάδες σε νυχτερινά κέντρα κλπ. Επομένως, το ρεμπέτικο αναπτύσσεται σε σχέση αντίστασης με την αστική τάξη της εποχής, η οποία ακούει ξενόφερτα ελαφρά τραγούδια που περιφρονούν τον λαό (Ανδριάκαινα, 1996:232).

Γ΄ Περίοδος, «Εργατική» (1940-1953). Το ρεμπέτικο, βαθμιαία «αγκαλιάζεται» από την εργατική τάξη. Ωστόσο προς τα τέλη της περιόδου, αποσπάται από τα αρχικά του συμφραζόμενα, ενσωματώνει στοιχεία ελαφράς μουσικής, αποκτά πιο ηλεκτρικό ήχο. Ειδικότερα, αλλάζει η σύσταση της ρεμπέτικης κομπανίας και το μπουζούκι από τρίχορδο γίνεται τετράχορδο. Αυτή η αλλαγή έχει αρνητική συνέπεια στα ταξίμια, ήτοι τα αυτοσχεδιαστικά μέρη του μπουζουκιού, τα οποία αφαιρούνται σε πολλές περιπτώσεις ηχογραφήσεων προκειμένου να «χωρέσει» το τραγούδι στην απαιτούμενη χρονική διάρκεια τριών, περίπου, λεπτών (Πετρόπουλος, 1996:41). Επιπροσθέτως, το μπουζούκι σε πολλές περιπτώσεις συνδέεται με ενισχυτή, προστίθεται αρμόνιο, μικρόφωνα και οι τραγουδιστές ερμηνεύουν τα τραγούδια όρθιοι (σαν σταρ) και όχι

³ Όπως παρατηρεί η Ε. Ανδριάκαινα, πρόκειται για «μια διαδικασία κάθαρσης του ρεμπέτικου, τόσο από τα ξενόφερτα, τούρκικα στοιχεία, όσο και από τους στίχους με "ανήθικο περιεχόμενο"» (Ανδριάκαινα, 1996: 234)

πλέον καθιστοί και χωρίς μικρόφωνα. Το ρεμπέτικο στις μεγάλες πόλεις γίνεται μόδα και προσελκύει μεσαία κοινωνικά στρώματα, ακόμη και από την αστική τάξη. Προς τα τέλη της περιόδου, η έντονη εμπορευματοποίησή του το καθιστά σε σχέση ενσωμάτωσης με την κυρίαρχη κουλτούρα (Θεοδωράκης, 1986: 175, Κωνσταντινίδου, 1994: 69-70, Χολστ, 1995: 16).

2.1.1. Η περίφημη διαμάχη γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι

Το 1947, στη δίνη του Εμφυλίου, μουσικά σωματεία απαιτούν από το Υπουργείο Παιδείας να λάβει μέτρα κατά της διάδοσης του ρεμπέτικου τραγουδιού (Ανδριάκαινα, 1996: 225). Το γεγονός διχάζει τους διανοούμενους της εποχής. Το 1949 ο Μάνος Χατζιδάκις δίδει μια διάλεξη,⁴ η οποία έμεινε ως «ιστορική», υπεραμυνόμενος του ρεμπέτικου (Πετρόπουλος, 2011, Χολστ, 1991: 151-155).

Όπως παρατηρεί η Ανδριάκαινα, (Ανδριάκαινα, 1996: 240-257), η διαμάχη κινείται γύρω από τρεις θεωρητικούς άξονες:

α. Ελληνικότητα του ρεμπέτικου

Η επιχειρηματολογία περί ελληνικότητας θεμελιώνεται στους ρυθμούς.⁵ Το ρεμπέτικο έχει ρίζες στο Δημοτικό τραγούδι και το Βυζαντινό Μέλος.

β. Λαϊκότητα

Στο πλαίσιο της επιχειρηματολογίας περί λαϊκότητας, ο Χατζιδάκις αντιτείνει ότι η λαϊκή ζωγραφική⁶ αρχικά περιφρονήθηκε και αργότερα κατέστη αξιοσέβαστη.

γ. Αισθησιακότητα

Ως προς την αισθησιακότητα, ο Χατζιδάκις κάνει λόγο για την «αλήθεια» των ρεμπέτικων, το ποιητικό και μελωδικό τους στοιχείο και τη διάθεση για «φυγή» από τη σκληρή πολιτική πραγματικότητα του εμφυλίου.

Η διαμάχη κορυφώνεται, όταν ο Μίκης Θεοδωράκης αποφασίζει να ηχογραφήσει το εμβληματικό έργο «Επιτάφιος»⁷ σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου με τη λαϊκή φωνή του

⁴ Χατζιδάκις Μ. (1949) «Το Ρεμπέτικο θεμέλιος λίθος της λαϊκής μουσικής», Tvxs Team, ανακτήθηκε 18 Μαΐου 2025 [Η περίφημη ομιλία του Μάνου Χατζιδάκι / Το Ρεμπέτικο, θεμέλιος λίθος της λαϊκής μουσικής - tvxs.gr](#) Επίσης (Πετρόπουλος, 1996:233) και (Χολστ, 1995).

⁵ Ειδικότερα, υποστηρίζεται ότι ο Ζεϊμπέκικος προέρχεται «απ' τα χορευτικά 9/8 των Κυκλάδων και του Πόντου» και ο Χασάπικος υφίσταται ως «προέκταση του δημοτικού χορευτικού τρόπου».

⁶ Χαρακτηριστικά ως προς αυτό είναι τα έργα του λαϊκού ζωγράφου Θεόφилου.

⁷ Η κυκλοφορία του μελοποιημένου από τον Μίκη Θεοδωράκη, έργου «Επιτάφιος» σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου, με ερμηνεία του Γρηγόρη Μπιθικώτση, συνοδεία μουζουκίων, θα δημιουργήσει σφοδρές

Γρηγόρη Μπιθικώτση. Η μουσική γίνεται αφορμή μιας αμιγώς ταξικής διαμάχης: οι συντηρητικοί κύκλοι υπεραμύνονται της ηχογράφησης που έχει προηγηθεί υπό τη διεύθυνση του Μ. Χατζιδάκι με τη φωνή της Ν. Μούσχουρη. Αντιθέτως, τα λαϊκά στρώματα, ταυτίζονται με τη φωνή του Γρηγόρη Μπιθικώτση (Θεοδωράκης 1986: 169-202, Χόλστ 1995). Υπογραμμίζεται δε, ότι και ο Μ. Θεοδωράκης υπεραμύνεται του ρεμπέτικου τραγουδιού και το συνδέει με τη Δημοτική και Βυζαντινή παράδοση (Θεοδωράκης, 1986: 169).

Η ιστορική διαμάχη γύρω από την αξία ή μη του ρεμπέτικου τραγουδιού και του μπουζουκιού, ανάγεται σε βαθύ πολιτικό ζήτημα. Οι πολέμιοι του ρεμπέτικου, το έβλεπαν ως ανάχωμα στην «κάθαρση» της Ελληνικής ταυτότητας από τα «Ανατολίτικα» στοιχεία και την πορεία προς τη δυτική κουλτούρα ⁸ (Ανδριάκαινα, 1996). Η αριστερή διανόηση διχάζεται και αρχικά δεν υπεραμύνεται του ρεμπέτικου. Βαθμιαία όμως αλλάζει ριζικά στάση, όταν συνειδητοποιεί τον αντιστασιακό χαρακτήρα που φύσει εμπεριέχει και τις κοινωνικές συνθήκες κάτω από τις οποίες αναδύθηκε.

2.1.2. Κριτήρια αυθεντικότητας του ρεμπέτικου τραγουδιού

Η έννοια της αυθεντικότητας καθιερώθηκε στο πλαίσιο Διεθνούς Σύμβασης για την Προστασία της Παγκόσμιας Πολιτιστικής και Φυσικής κληρονομιάς (UNESCO 1972). Στο πλαίσιο επιχειρησιακών οδηγιών για την εφαρμογή της Σύμβασης, το 1994 υπογράφεται το κείμενο της Νάρα για την αυθεντικότητα, όπου περιλαμβάνεται ο ορισμός της έννοιας και θεσπίζονται συγκεκριμένα κριτήρια⁹.

αντιδράσεις, καθότι η αστική κοινωνία θα υπεραμυνθεί του ηχογραφήματος της Fidelity με τη φωνή της Νάνας Μούσχουρη υπό τη διεύθυνση του Μάνου Χατζιδάκι. Η μεγάλη και ιστορική διαμάχη λαμβάνει χώρα μέσω εντύπων μεταξύ των διανοουμένων για την αξία ή μη του ρεμπέτικου τραγουδιού, αλλά και του μπουζουκιού ως μουσικού οργάνου. (Ενδεικτικά αναφέρουμε: Θεοδωράκης 1986, Χόλστ 1995).

⁸ Με αφορμή τη διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι, γνωρίζουμε από προφορική διήγηση του κριτικού Μουσικής, κ. Γ. Β. Μονεμβασίτη, έναν διάλογο με τον Αργύρη Κουνάδη, ο οποίος εγκάλεσε τον Χατζιδάκι επειδή υπερασπίστηκε το ρεμπέτικο με το επιχείρημα ότι «ανήκομεν εις την Δύσιν». Τότε ο Χατζιδάκις κάθισε στο πιάνο και του ζήτησε να του αναφέρει ένα παράδειγμα δυτικής μουσικής. Ο Κουνάδης του ανέφερε τη Συμφωνία αρ. 40 του Μότσαρτ. Τότε ο Χατζιδάκις ερμήνευσε την αρχή της συμφωνίας σε ρυθμό Χασάπικο. Ο συνομιλητής του έμεινε άφωνος. Η αρχή της μελωδίας από τη Συμφωνία αρ. 40 έμελλε να ενσωματωθεί στη μουσική του Μάνου Χατζιδάκι με τον τίτλο: «Χασάπικο 40».

⁹ Βλ. Κείμενο της Νάρα για την Αυθεντικότητα: <https://whc.unesco.org/document/116018>

Το διακύβευμα είναι να διασφαλίζεται ότι οι αξίες κάθε πολιτισμικού προϊόντος ως φορέα υλικής ή άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς εκφράζει τις εγγενείς αξίες με τρόπο αξιόπιστο και γνήσιο (Πούλιος, 2015:34).

Θα επιχειρήσουμε να θεσπίσουμε σταθερά κριτήρια αυθεντικότητας, επιλέγοντας ως παράδειγμα τη διαφύλαξη της παράδοσης του ρεμπέτικου τραγουδιού:

ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ¹⁰	ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
Χρόνος	Τέλη 19 ^{ου} - αρχές του 20 ^{ου} αιώνα (Δαμιανάκος 1995:109)
Τόπος	Αστικά κέντρα και λιμάνια, Σύρος, Πειραιάς, Θεσσαλονίκη κτλ.
Κοινωνικές/οικονομικές συνθήκες που αναδύθηκε	Ανώνυμη, συλλογική δημιουργία ανθρώπων του «περιθωρίου», συνήθως σε χώρους όπως η φυλακή ή ο τεκές (Δαμιανάκος 1995:152)
Εκδηλώσεις της πολιτιστικής κληρονομιάς	Συναυλίες, παραγωγή ηχογραφημάτων, εκδόσεων και προσφάτως η δημιουργία Μουσείου Ρεμπέτικου Τραγουδιού.
Πολιτική	Το ρεμπέτικο δεν συνέβαλε στην κατασκευή της κυρίαρχης εθνικής ταυτότητας την εποχή που οι ρεμπέτες ήταν σε σύγκρουση με την εξουσία.
Υλικά κατασκευής	Το μπουζούκι, ως φορέας του ρεμπέτικου τραγουδιού, αρχικά ήταν τρίχορδο και αργότερα έγινε τετράχορδο, γεγονός που απέβη εις βάρος της δεξιοτεχνίας των ταξιμιών. Αργότερα προστέθηκε και ηλεκτρικό. Τα στοιχεία αυτά, θεωρείται ότι

¹⁰ Βλ. UNESCO, Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention
Κεφ. ILE, Παρ. 82.

	συνετέλεσαν στην αποδόμηση της αυθεντικότητας της ερμηνείας του ρεμπέτικου (Κωνσταντινίδου, 1987).
Σύνδεση παρελθόντος και παρόντος	Το ρεμπέτικο θεωρήθηκε η κουλτούρα των καταπιεσμένων κοινωνικών τάξεων (προσφύγων, εργατών κτλ.). Αργότερα, ο μετασχηματισμός του σε είδος τραγουδιού αποδεκτού από την αστική τάξη, θεωρείται ότι συμβάλλει στην απώλεια της αυθεντικότητάς του.
Σύνδεση με την τοπική κοινωνία	Μια μορφή σύνδεσής του με την τοπική κοινωνία, θα ήταν η δημιουργία εκπαιδευτικών και επιστημονικών εκδηλώσεων σε μουσεία ρεμπέτικου τραγουδιού ή άλλους χώρους πολιτισμού.
Διαφύλαξη της παράδοσης. Προστασία της από την πρόσμιξη στοιχείων που παραπέμπουν σε άλλες χρονικές περιόδους, στυλ, μόδες κτλ.	Η προσθήκη μικροφώνων, καθώς και ηλεκτρικού αρμόνιου, ηλεκτρικού μπουζουκιού και ντραμς, θεωρείται ως αποδόμηση της αυθεντικότητας του ρεμπέτικου.
Λαϊκή απήχηση	Από τα τέλη της δεκαετίας του '40, δημιουργήθηκε μια σοβαρή θεωρητική διαμάχη μεταξύ διανοουμένων για την αξία του ή μη ως μουσικού είδους. Κατά την Γ' Περίοδο του ρεμπέτικου, βαθμιαία απέκτησε μεγάλη απήχηση, όχι μόνο στην εργατική τάξη, αλλά σε όλα τα κοινωνικά στρώματα, περιλαμβανομένης και της αστικής τάξης (Ανδριάκαϊνα, 2001).

Πίνακας 1: Κριτήρια αυθεντικότητας Ρεμπέτικου Τραγουδιού

2.1.3. Το ρεμπέτικο τραγούδι σε σχέση ενσωμάτωσης με την κυρίαρχη κουλτούρα

Η αποδοχή και «νομιμοποίηση» του ρεμπέτικου στη σύγχρονη κοινωνία τεκμαίρεται από ορισμένες εξελίξεις:

α) Επιστημονική μελέτη για το ρεμπέτικο τραγούδι

Μετά τη μεταπολίτευση πύκνωσαν οι επιστημονικές μελέτες και οι εκδόσεις γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι. Επίσης διοργανώθηκαν συνεδριακού χαρακτήρα δράσεις και οργανώθηκαν αρχεία, όπως το αρχείο Χατζηδουλή, το αρχείο Κουνάδη κ.ά.

β) Εγγραφή του ρεμπέτικου στον Εθνικό Κατάλογο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της UNESCO.¹¹

Το 2016 το ρεμπέτικο τραγούδι εγγράφηκε στον Εθνικό Κατάλογο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της UNESCO ¹² μετά από πρόταση του Συλλόγου Φίλων Μουσείου Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη. Ο φάκελος επιστημονικού σχεδιασμού έχει την υπογραφή του Διευθυντή του Μουσείου και Καθηγητή Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ κ. Α. Λιάβα, καθώς και της αρχαιολόγου ΥΠ.ΠΟ., κ. Μ. Καλοζούμη.

Το 2017, το ρεμπέτικο ενεγράφη και στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας της UNESCO. Επισημαίνεται ακόμη, ότι στον Εθνικό Κατάλογο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (ΑΠΚ) έχουν εγγραφεί το τρίχορδο και τετράχορδο μπουζούκι, ο τζουράς και ο μπαγλαμάς (2022¹³). Επίσης ως στοιχείο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς θεωρείται και η λαϊκή κιθάρα, η οποία ενεγράφη στο Εθνικό ευρετήριο το 2020.¹⁴

¹¹ Η έννοια Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά (ΑΠΚ) υιοθετείται στο πλαίσιο των εργασιών της 32ης Συνόδου του ΟΗΕ για την Παιδεία, την Επιστήμη και τον Πολιτισμό, “UNESCO.” Στη χώρα μας, η Σύμβαση της UNESCO κυρώθηκε το 2006 με τον Ν. 3521/22.12.2006, (ΦΕΚ 275/22.12.2006) (Blake. 2021:11-23, Δρίνης, 2022: 26-30, Φωτοπούλου, 2023: 81, Καραμπάμπας: 2023:109).

¹² Ιστοσελίδα του Τμήματος Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Διεύθυνσης Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (ΔΙΝΕΠΟΚ). Ανακτήθηκε 11/05/2026 από: <https://ayla.culture.gr/catalogue/rempetiko/>

¹³ Ιστοσελίδα του Τμήματος Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Διεύθυνσης Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (ΔΙΝΕΠΟΚ). Ανακτήθηκε 11/05/2026 από <https://ayla.culture.gr/catalogue/trichordo-tetrachordo-bouzouki-tzouras-mpaglamas-2022/>

¹⁴ Ιστοσελίδα του Τμήματος Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Διεύθυνσης Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (ΔΙΝΕΠΟΚ). Ανακτήθηκε 11/05/2026 από <https://ayla.culture.gr/catalogue/laiki-kithara/>

γ) Ίδρυση Μουσείων, όπως το Μουσείο Τσιτσάνη στα Τρίκαλα.¹⁵ Συγχρόνως βρίσκεται υπό διαμόρφωση μουσείο ρεμπέτικου στον ηλεκτρικό σταθμό του Πειραιά.

δ) Μουσικές συνθέσεις λόγιας μουσικής με επιρροή από μελωδίες ρεμπέτικων τραγουδιών. Χαρακτηριστική ως προς αυτό και ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση που αναφέρει ο καθηγητής κ. Λ. Λιάβας, στο πλαίσιο περιγραφής του ρεμπέτικου ως στοιχείου Άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς (ΑΠΚ), «το 1944-45 ο Νίκος Σκαλκώτας ενέταξε στο δεύτερο μέρος ενός συμφωνικού έργου του («Κονσέρτο για δύο βιολιά») το θέμα από το τραγούδι του Βασίλη Τσιτσάνη «Θα πάω εκεί στην Αραπιά»».¹⁶ Επιπροσθέτως, συνθέτες διασκεύασαν ρεμπέτικες μελωδίες ή εμπνεύστηκαν από αυτές. Σε ό,τι αφορά στο ελληνικό τραγούδι, σπουδαίοι λόγιοι συνθέτες, όπως ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Μάνος Χατζιδάκις έχουν επηρεαστεί από ρεμπέτικες μελωδίες, ενώ ο Σταύρος Ξαρχάκος έχει κυκλοφορήσει ηχογράφημα με τίτλο: «Ρεμπέτικο» σε ποίηση Νίκου Γκάτσου, το οποίο περιλαμβάνει τα τραγούδια της ομώνυμης κινηματογραφικής ταινίας του Κώστα Φέρρη. Επίσης ο Νότης Μαυρουδής και ο Παναγιώτης Μάργαρης διασκεύασαν κλασικά ρεμπέτικα τραγούδια για ντουέτο κλασικής κιθάρας.

ε) Τηλεοπτικές σειρές με θέμα το ρεμπέτικο όπως πχ «Το Μινόρε της Αυγής», κινηματογραφικές ταινίες, καθώς και ντοκυμαντέρ ή ρεπορτάζ για το ρεμπέτικο και την ιστορία του.

στ) Θεσμοθέτηση Σχολών Παραδοσιακής Μουσικής από το Υπουργείο Πολιτισμού (ΥΠ.ΠΟ.). Το 2022 το Υπουργείο Πολιτισμού (ΥΠ.ΠΟ.) προέβη σε επίσημη αναγνώριση Σχολών Παραδοσιακής Μουσικής [Απόφαση αριθμ. ΥΠ.ΠΟ.Α./7275/10.01.2022 (ΦΕΚ 77/τ.Β'/17-01-2022), όπου θεσμοθετήθηκαν προγράμματα σπουδών που οδηγούν σε αναγνωρισμένους τίτλους (Πτυχίο και Δίπλωμα). Μεταξύ των παραδοσιακών οργάνων, συγκαταλέγονται το μπουζούκι, η λαϊκή κιθάρα και το ακορντεόν, τα οποία εντάσσονται στο Τμήμα Γ' «Οργάνων του ειδικού ρεπερτορίου της νεοελληνικής λαϊκής αστικής μουσικής».

¹⁵ Ιστοσελίδα Μουσείου Τσιτσάνη. Ανακτήθηκε στις 17-05-2026 από: <https://www.mouseiotsitsani.gr/>

¹⁶ Ιστοσελίδα του Τμήματος Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Διεύθυνσης Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (ΔΙΝΕΠΟΚ). Ανακτήθηκε 11/05/2026 από <https://ayla.culture.gr/catalogue/rempetiko/>

ζ) Ένταξη τμημάτων παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής στα Τμήματα Μουσικών Σπουδών των Ανώτατων Εκπαιδευτικών Ιδρυμάτων (ΑΕΙ). Οι σπουδές οδηγούν σε Πανεπιστημιακό Πτυχίο με ειδίκευση σε μουσικά όργανα παραδοσιακής ή λαϊκής μουσικής όπως πχ μπουζούκι, λαϊκή κιθάρα κ.ά. Πιο συγκεκριμένα τίτλους σπουδών πανεπιστημιακού επιπέδου απονέμει το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας (ΠΑΜΑΚ), καθώς και το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, το οποίο αποτελεί μετεξέλιξη του ΑΤΕΙ Παραδοσιακής Μουσικής της Άρτας.

Βάσει των ανωτέρω, καθίσταται σαφές ότι το ρεμπέτικο τραγούδι, ενώ ξεκίνησε ως ένα μουσικό είδος που βρισκόταν σε σχέση περιθωρίου με την κυρίαρχη κουλτούρα, ήδη στα τέλη του 20^{ου} αιώνα και κυρίως στον 21^ο, βρίσκεται σε σχέση ενσωμάτωσης με την κυρίαρχη κουλτούρα. Άλλωστε όπως παρατηρεί ο Parker: *«Ο λαϊκός πολιτισμός παύει να είναι λαϊκός όταν «εγκρίνεται». Η αναγνώριση και έγκριση είναι θάνατος»* (Parker, 2011).

2.2. Τα μανιάτικα άσματα

Το όνομα «Μάνη», κατά μια εκδοχή, προέρχεται από τη λέξη «Μαΐνη». Στα χρόνια του αυτοκράτορα Λέοντα του Σοφού (856-912) γινόταν λόγος για την Επισκοπή Μαΐνης, η οποία αργότερα, το 1825, μετονομάστηκε σε Επισκοπή Οιτύλου (Μαντούβαλος, 1978: 17). Η λέξη «Μάνη» εικάζεται ότι ενδεχομένως προέρχεται από τη λατινική λέξη “manes” (ψυχές) επειδή κατά την αρχαιότητα στο Ταίναρο βρισκόταν η «Σπηλιά του Άδη». Κατά μια άλλη εκδοχή, προέρχεται από τη λέξη “maïna” (πανιά) εξαιτίας της θαλασσοταραχής του Κάβο Ματαπά και Κάβο Γκρόσσο (Μαντούβαλος, 1978: 17). Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψη του καθηγητή Ε.Α. Πεζόπουλου, ο οποίος διατείνεται ότι προέρχεται από την αρχαία λέξη «μανή», ήτοι «γη αραιά» (Μαντούβαλος, 1978: 18).

Όλα τα μανιάτικα άσματα, έχει επικρατήσει να αποδίδονται ως «μοιρολόγια». Αυτό όμως δεν είναι ακριβές. Τα Μανιάτικα άσματα, διακρίνονται σε τρεις βασικές κατηγορίες (Mirambel, 1992: 17):

- Τραγούδια
- Σάτιρες
- Μοιρολόγια

2.2.1. Τραγούδια

Πρόκειται για άσματα, τα οποία τραγουδιούνται συνήθως στις γαμήλιες τελετές, καθώς και σε άλλες περιστάσεις όπως αγροτικές γιορτές, πατριωτικές γιορτές κτλ. Οι στίχοι χωρίζονται σε ημιστίχια, που το ένα αποτελείται από 8 συλλαβές και το άλλο από 7.

Για παράδειγμα παραθέτουμε ένα τραγούδι από τη Λάγια (Mirambel, 1992: 32):

*«Για έβγα μάνα του γαμπρού και πεθερά τη νύφη
Να δει ντο πεπανό ζου γιο,
την πεπανή ζου νύφη»*

Την παραμονή του γάμου, ο γαμπρός στέλνει στη νύφη «πεςκέσια» για το τραπέζι του γάμου, τα οποία αποτελούνται συνήθως από κυνήγι. Στο θέμα αυτό, αναφέρεται το ακόλουθο τραγούδι (Mirambel, 1992: 32):

*«Καληώρα κίνησ' ο γαμπρός
να πα να κυνηγήσει
λαγούς και πέρδικες να βρει
και πίζου να γυρίσει»*

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το ακόλουθο ερωτικό τραγούδι, το οποίο περιλαμβάνει 10 στροφές, κάθε μια εκ των οποίων τέσσερις οκτασύλλαβους στίχους (Mirambel, 1992: 41-42). Παραθέτουμε ένα μικρό απόσπασμα:

*«Γαλά, καλέ γαλάζα που,
Γαλάζα πουν' η θάλασσα
Και κατάλευκο το κύμα
ζαγαπού, δεν είναι κρίμα
Θυμά, καλέ, θυμάσαι που,
Θυμάσαι που ξεφίλησα
μες στου μαγαζού ντη μπόρτα,
που ζαγάπαγα 'πο πρώτα»*

Αξιοπρόσεκτο -ως προς τη δομή του- είναι και ένα τραγούδι της ξενιτιάς, το οποίο αποτελείται από 13 οκτασύλλαβους στίχους, ενώ παρατηρούμε ότι κόβονται και συλλαβές, οι οποίες επαναλαμβάνονται στη συνέχεια (Mirambel, 1992: 68):

*...«Το μη, καλέ το μήλο που,
το μήλο πούναι στη μιά
ούτε, καλέ, ούτε σήπει*

*ούτε πουλία το τρώσι.
Το τρώσι λάφια και ψοφού,
αρκούδια και μερόνου.
Νάχε, καλέ, νάχε ντοφά
κ'η μάνα μου να μην με κάνει.
Κ'άμε καλέ κ'ά μ'έκαμε,
Τι μ'ήθελε και α μ'έχει,
Τι με, καλέ, τι με θέλει,
που γω στα ξένα περπατού,
στα ξένα τρώουν και πίνουν».*

2.2.2. Σάτιρες

Οι Σάτιρες (ή τσάτιρες), απευθύνονται με σκωπτική, ενίοτε δε και εχθρική διάθεση και τραγουδιούνται για να σατιρίσουν κάποιον άλλο, πχ πολιτικό, εχθρό κτλ. Το μέτρο είναι και αυτό 8/7. Ορισμένες Σάτιρες δεν τραγουδιούνται, αλλά ιστορούνται (Mirambel, 1992: 18). Στη συνέχεια παραθέτουμε ένα τραγούδι με σατιρική χροιά (Mirambel, 1992: 70):

*Όντα μένα με παντρεύβασι,
δε με καλογερεύασι
Μου δόσας ένα πάφτωχο,
ένα παλιοπεντάκληρο.
Ντόνε τσιγλού, δε με τσιγλά
ντόνε μιλού, δεν με μιλά.*

Συχνά απαντώνται και πολιτικές σάτιρες, όπως η ακόλουθη, που αναπαριστά έναν φανταστικό διάλογο του στρατηγού Παγκάλου με έναν Μανιάτη (Mirambel, 1992: 100-101):

- «Πέ μου, καμένε Πάγκαλε τι ν'άζει σα ντου γάτου;
- Κλαίου, γιατί τελείωσα τα χρήματα του Κράτου,
- Τα πήρας Ελεφτέριδες, Πλαστήριδες και άλλοι,
- Κ' αφοί μεγάλοι έγιναν, αφού είχα γκεφάλι,
κ' έπειτα ντο εσκάσανε, και πήγα στην Εβρώπη¹⁷

¹⁷ Στο κείμενο διατηρούμε επακριβώς την ορθογραφία που έχει το τραγούδι κατά τη δημοσίευσή του στο βιβλίο του Mirambel.

Μα δεν αφίσανε ψιλό αφτοί οι παλιανθρώποι».

Στα σατιρικά μοιρολόγια συχνά εντοπίζει κανείς και στοιχεία «αριστοφάνειας βωμολοχίας» (Μαντούβαλος, 1976: 104-105). Το ακόλουθο σατιρικό μοιρολόι,¹⁸ είναι χαρακτηριστικό:

*«Ε μάννα δεν παντρεύομαι
Και δεν αρρεβωνιάζομαι
Δεν τον θέου τον έμπορα
Δεν είμαι ζακληροσπορά
Εγώ 'χου πίζου και μπροστά
Έχου πεντάδα του (ς) καφούς
Δεκάξη πρωτοζάδερφα.
Έχου και μπάρμπα λοχαγό
όπου διατάζει το στρατό.
Πάρτονε βρε παιδάκι μου,
τ'έχει κογκιά κατάστημα.
Αμή δεν πάει να χαθεί
ο πενταγαϊδουρέλακας,
θέει κι εκείνος ν'ανεβεί
τη σκάλα την πελεκητή.
Ε μάννα δεν παντρεύομαι
Και δεν αρρεβωνιάζομαι
Δεν τονε θέου τον έμπορα
τι εμένα με ζητήσασι
Νικλιάνοι κι Αχαμνόμεροι, ¹⁹
Προσηλικοί κι αποσκιεροί.»*

¹⁸ Παρότι ο όρος «σατιρικό μοιρολόι» ακούγεται ως αντιφατικός, εν τούτοις δεν είναι, διότι «μοιρολόγια» ονομάζονται όλα τα επιμέρους είδη (τραγούδια, τσάτιρες και μοιρολόγια).

¹⁹ Νικλιάνοι ονομάζεται η οικογένεια του Νίκλου (ή Σαίν Λα Φεν ντε Νίκλ), ενός ιππότη στρατιωτικού του τελευταίου Βιλλεαρδουίνου, που είχε παντρευτεί τη χήρα του. Με την κατάλυση της εξουσίας των Φράγκων η οικογένεια αυτή πήγε στη Μάνη. Παρακλάδια της θεωρείται πως είναι σημαντικές οικογένειες όπως οι Μαντούβαλοι, Γερακαριάνοι, Βουγιουκλάκηδες κτλ. Αυτοί έχτισαν τους πύργους της Μάνης, που ήταν σύμβολο υψηλής κοινωνικής τάξης. Σταδιακά ήρθαν στην περιοχή και άλλοι Έλληνες, οι οποίοι διώκονταν από τους Τούρκους. Όσοι εξ αυτών διέθεταν όπλα ή (και) χρήματα, ονομάζονταν «μεγαλογενήτες». Είχαν τα ίδια δικαιώματα με την οικογένεια των Νικλιάνων και έχτιζαν και εκείνοι πύργους, αλλά οι δυο τάξεις ήταν σε διαμάχη. Κατώτερη τάξη ήταν οι Αχαμνόμεροι, ουσιαστικά οι αυτόχθονες της βυζαντινής και προβυζαντινής Μάνης, οι οποίοι δεν είχαν δικαίωμα να χτίζουν πύργο και είχαν χειρότερα κτήματα. Στο πλαίσιο της ανταλλαγής προϊόντων έπαιρναν ό,τι περίσσευε από τους εκπροσώπους των εύπορων τάξεων (Κάσσης, 1977: 48-54)

Στα τραγούδια συγκαταλέγονται και τα λεγόμενα πατριωτικά τραγούδια, όπως το ακόλουθο απόσπασμα, το οποίο είναι γραμμένο σε δεκαπεντασύλλαβο (Mirambel, 1992: 82):

*«Στα χία οκτακόσια κ' στα είκοσι ένα
Οι Έλληνες πεφάσισα να βαφτιστού στο αίμα,
Να διώξουν τους Οθωμανούς κ' αι τη Τουρκοκρατία,
γ' ατί δεν υποφέρουσι νη ντουρκική σκλαβία».*

Χαρακτηριστικό είναι και το παρακάτω εξάστιχο σατιρικό ποίημα, που εξιστορεί τη μάχη του Διρού το 1826, όπου οι Μανιάτισσες κρατώντας δρεπάνια κατόρθωσαν να διώξουν τους Τούρκους (Μαντούβαλος, 1976: 182).

*«Αν σε ξαναρέσει Τούρκο
Ξαναπέρνα από τον Κούννο
Κι αν σε ξαναρέσει πάλι
Ξαναπέρασ' απ' τη Μάνη
Έχομε κι εμείς δρεπάνια
Για τα τούρκικα κεφάλια».*

2.2.3. Μοιρολόγια

Τα μοιρολόγια θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως μορφές λαϊκής κουλτούρας, που αποτελούν -κατά την ορολογία του Ν.Γ. Πολίτη- «μνημεία του λόγου» (Οικονόμου, 2014: 109). Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι το Μανιάτικο Μοιρολόι έχει εγγραφεί στο Εθνικό Ευρετήριο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της UNESCO (2024)²⁰. Πρόκειται για επιβιώσεις (Μερακλής, 1992: 16) της λαϊκής κουλτούρας των Μανιατών.

Τα μοιρολόγια τραγουδιούνται όταν κάποιος φεύγει από τη ζωή και εξιστορούν τις περιστάσεις του θανάτου, την προσωπικότητα του εκλιπόντος, τον χαρακτήρα του, γεγονότα της ζωής του και συνήθως ολοκληρώνονται με μια υπόσχεση (Mirambel, 1992: 18).

Υπογραμμίζεται ότι τα μοιρολόγια αποτελούν αποτέλεσμα αυτοσχεδιασμού, από τις περίφημες «μοιρολογίστρες». Σύμφωνα με την εθνογραφική έρευνα της Σερεμετάκη,

²⁰ Πηγή: Ιστοσελίδα του Τμήματος Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Διεύθυνσης Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (ΔΙΝΕΠΟΚ). Ανακτήθηκε 30/06/2026 από: [Εθνικό Ευρετήριο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ελλάδας - Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά της Ελλάδας](#)

παρά το γεγονός ότι κατά κανόνα σε άλλες αγροτικές περιοχές της Ελλάδας οι μοιρολογίστριες ήταν επαγγελματίες και ως εκ τούτου αμείβονταν, εντούτοις στη Μέσα Μάνη δεν υπάρχουν προφορικές μαρτυρίες ή αρχειακές καταγραφές που να επιβεβαιώνουν αμοιβή²¹ (Σερεμετάκη, 1994: 164).

Ως προς τη δομή τους, τα μοιρολόγια πρωτοτυπούν ιδιαιτέρως από την άποψη ότι αποτελούνται από 16 συλλαβές, το οποίο αποτελεί πρωτοτυπία, καθότι η ποίηση συνήθως αποτελείται από δεκαπεντασύλλαβο (Πάτρικ Λη Φέρμορ, 1981: 103, Mirambel, 1992: 19). Υπάρχουν κάποιες τυπικές φράσεις που επαναλαμβάνονται, ώστε οι μοιρολογίστρες να «κερδίζουν» χρόνο για να σκεφτούν τον επόμενο στίχο (Πάτρικ Λη Φέρμορ, 1981: 104).

Τα μοιρολόγια έχουν την ακόλουθη δομή: προοίμιο, εξήγηση και επίλογο. Στην αρχή η μοιρολογίστρα αρχίζει με παρηγορίες για τους οικείους, με φιλοφρονήματα για τους ξένους και παινέματα για τον νεκρό. Μάλιστα, στην περίπτωση που ο νεκρός έχει φονευθεί, το μοιρολόι καταλήγει σε όρκους εκδίκησης (Πάτρικ Λη Φέρμορ, 1981: 105). Το κλείσιμο του ακόλουθου μοιρολογιού (Πάτρικ Λη Φέρμορ, 1981: 109), είναι χαρακτηριστικό ως προς αυτό:

*«Εμείς επροσκυνάγαμε στην Παπαντή στην Παναγιά
Να πέσει βόμβα Αγγλικιά μες τη Γερμανική Στρατιά
Και να τα κάνει χαλικιά τα έργα τα γερμανικά
μα να μη πάθουμε ζημιά,
να επιστρέψουνε καλά πάλι τα Εγγλέιζα παιδιά.
Και να βοηθήσει ο Θεός τον Άγγλον τον Κυρίαρχον
Σε θάλασσα και σε ξεριά να φέρει την ελευθεριά».*

Ενδιαφέρον έχει ένα απόσπασμα μοιρολογιού, για τον θάνατο του τότε βασιλιά Κωνσταντίνου (Mirambel, 1992: 152):

*«Πουλία μ' άργα κ' ήμερα, μη γκελαδάτε σήμερα,
Και μη μπετάξετε ψηλά, κλειστείτε μέσα στη φουλά,
Να κλάσουμε το βασιλιά, το μέγα στρατηλάτη μα
Μές' στο Παλέρμο τ' Ιταλού εθάφτηκε γα ψυχικό*

²¹ Τούτο επιβεβαιώνεται και από προσωπική βιοματική εμπειρία, καθότι η γιαγιά μου Σταματίνα Μαντουβάλου – Φουντουκάκου μοιρολογήθηκε τόσο από γυναίκες του χωριού, όσο και από έναν άνδρα, του οποίου το μοιρολόι ήταν βαθιά συγκινητικό. Μας έχει μείνει χαραγμένη η φράση που αναφερόταν στη χηρεία της γιαγιάς μου σε ηλικία μόλις 35 ετών, όπου ο θάνατος του παππού άφησε «*τρία ανήλιαγα πουλιά...*», ποιητική απόδοση για τα τρία ανήλικα τέκνα τους.

*Αφτός ο μέγα στρατηγός. Ζε κλαίσι όρη και βουνά
Μακεδονία και νησά, κ' η Μάνη π'ο ξεχωριστά...»*

Αρκετά μοιρολόγια έχουν γραφτεί για ανθρώπους που σκοτώθηκαν εξαιτίας του εθίμου του «δικιωμού» (Mirambel, 1992: 182), δηλαδή του φόνου για λόγους τιμής. Τέτοια περίπτωση αποτελεί και ο φόνος αδελφής από αδελφό, επειδή εκείνη δεν συμμορφώθηκε προς τα χρηστά ήθη της εποχής (Mirambel, 1992: 163):

*...«Σηκώθηκε ο Βαγκέλη και πήγαινε στο γκοφενέ,
Και βρίσκει την αδρεφή του, που πίνει τότε ναργιλέ.
«Δε ντρέπεσαι, Ελένη μου: πρόσβαλε μένα, Λενίτσα Και μαζί όλο το σόι.
Μια πιστολά τη δίνει μέσα στη ζερβή μεριά, της τρώγει τα πνευμόνια, τα σηκώτα, τη
γκαρδιά.»*

Αξίζει να υπογραμμισθεί ότι το να σκοτώσει κανείς τον δολοφόνο κάποιου μέλους της άμεσης ή ευρύτερης οικογένειάς του, θεωρείτο ως «ηθικό χρέος» και όχι ως αξιόποινη πράξη και όποιος δεν εκδικείτο για φόνο, ήταν άξιος περιφρόνησης (Κουτσιλιέρης, 1997: 155). Αυτή η παράδοση θεωρείται ότι υφίστατο από αρχαιοτάτων χρόνων και όποιος σκότωνε τον φονιά του πατέρα ή του αδελφού του, απολάμβανε τιμής όχι μόνο των ανθρώπων, αλλά και των Θεών (Κουτσιλιέρης, 1997: 155-161).

Θα ήταν παράλειψη να κάνουμε αναφορά σε μοιρολόγια, χωρίς να αναφέρουμε εκείνα που γράφτηκαν προς τιμήν ηρώων της Μάνης. Τέτοια περίπτωση αποτελεί το μοιρολόι προς τιμήν του ήρωα Παναγιώτη Ηλία Μαντούβαλου, ο οποίος ήταν ο πρώτος αξιωματικός του ελληνικού στρατού που σκοτώθηκε στην Αλβανία, τον Νοέμβριο του 1940, αφού κατάφερε να καταλάβει το ύψωμα 1878, της τοποθεσίας του Μοράβα:

Στον Ταγματάρχη Παναγ. Ηλ. Μαντούβαλο:

Γενιάς της Μάνης ένδοξη τρισένδοξο βλαστάρι
του Ταυγέτου σταυραητέ της Μόραβας λιοντάρι
σκληρά το χώμα δάγκωσες για τη γλυκειά πατρίδα
που σε ομηρογέννησε δεύτερο Λεωνίδα.

Ακολουθών τα βήματα γενναίων προπατόρων
επλήρωσες περήφανα της λευτεριάς τον φόρον
και κείσαι αλιβάνωτος στις Μόραβας μια ράχη
έχοντας τη σημαία μας για συντροφιά μονάχη.
Θρηνεί για σένα η Ελλάς κι οδύρεται η Μάνη

αλλά η δόξα σου 'πλεξε αμάραντο στεφάνι
και το 'στησε στις Μόραβας την πιο ψηλή κορφή
τιμώντας την ηρωϊκή και άγια σου ψυχή.
Ο τάφος σου θάναι για μας θείο προσκυνητάρι
κι οι αιφεγγείς λαμπάδες του της λευτεριάς οι φάροι.
Ο θάνατος σου δίδαγμα παλικάριάς θα γίνη
και τιμημέν' η μνήμη σου αιώνια θ' απομείνη.²²

Συμπερασματικά, το μοιρολόι αποτελεί ένα ποιητικό είδος που έχει όλα τα δομικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του λαϊκού πολιτισμού:

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ (ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ) ΛΑΪΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ (Δαμιανάκος, 1995:26, 31-39)	ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΜΑΝΙΑΤΙΚΟΥ ΜΟΙΡΟΛΟΓΙΟΥ
Παράδοση και αυτοσχεδιασμός	Πρόκειται για «ένα ποιητικόν επικήδειον αυτοσχεδίασμα εμπνευσμένον από τον πόνον» (Μαντούβαλος, 1978:41)
Κοινωνικό υπόβαθρο (κοινωνικά στρώματα οικονομικά αδυνάτων, καταπιεσμένων)	Συνήθως λέγεται από αγράμματες γυναίκες του χωριού, τις επονομαζόμενες «μοιρολογίστρες» (Μαντούβαλος, 1978: 45), οι οποίες συχνά έχουν και ταλέντο στην υποκριτική. Σπανιότερα τραγουδιέται και από άνδρες (Μαντούβαλος, 1978: 43). Η μανιάτισσα μοιρολογίστρα παρομοιάζεται με την «κορυφαία του χορού της Αρχαίας Τραγωδίας».
Συλλογικός – ανώνυμος χαρακτήρας και προφορικότητα (δημιουργία η οποία διαδίδεται από γενιά σε γενιά μέσα από την προφορική παράδοση)	Υπάρχει μια ομάδα γυναικών που μοιρολογούν είτε όλες μαζί, είτε εκ περιτροπής. Τα μοιρολόγια διαδίδονται προφορικά με διάφορες παραλλαγές.
Κοινωνική «λειτουργικότητα» και πολιτισμική ταυτότητα	Τα μοιρολόγια αποτελούν στοιχείο που χαρακτηρίζει την πολιτισμική ταυτότητα της περιοχής της Μάνης.

Πίνακας 2: Κριτήρια αυθεντικότητας μανιάτικου μοιρολογιού

²² Ιστολόγιο «Οι Μανιάτες είναι παντού». Ανακτήθηκε στις 09/05/2026 από : https://oimaniateseinaipantou.blogspot.com/p/blog-page_477.html

2.3. Η κρητική μαντινάδα

Οι μαντινάδες της Κρήτης αποτελούν προϊόν αυτοσχεδιασμού και διατηρούνται μέσα από την προφορική παράδοση. Πρόκειται για δίστιχα με δεκαπέντε συλλαβές. Συνήθως δημιουργούνται από τους λυράρηδες και τραγουδιούνται πάνω σε συγκεκριμένες μελωδίες, οι οποίες είναι μικρές σε έκταση και ευκολομνημόνευτες.

Οι δημιουργοί των μαντινάδων λέγονται «ριμαδόροι», οι οποίοι με το γνήσιο ταλέντο τους εντυπωσιάζουν και ξεσηκώνουν τους Κρητικούς κυρίως σε συνθήκες γλεντιού. Υπάρχουν όμως και οι μιμητές αυτών, οι οποίοι παράγουν μαντινάδες χωρίς αξία και με μοναδικό προσόν την ομοιοκαταληξία, που ούτε και αυτή είναι πάντοτε επιτυχημένη (Βαβουλές, 1950: 230).

Όλοι οι μελετητές των μαντινάδων συγκλίνουν στην επιρροή που έχουν από κλασικά έργα όπως «Ο Ερωτόκριτος», «Η Θυσία του Αβραάμ», «Η Ερωφίλη» (Βαβουλές, 1950: 230).

Οι μαντινάδες είναι συνυφασμένες με συνθήκες γλεντιού. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, εκτός από τα γλέντια των γάμων και των βαπτίσεων, διοργανώνονταν γλέντια σε σπίτια κάθε Κυριακή σε ένα «χορόσπιτο» ή «καμαρόσπιτο», το οποίο ήταν άνετο για να μπορούν να κάθονται και οι ηλικιωμένες (γράδες, δηλ. γριές) οι οποίες συνόδευαν τις νέες στο χορό (Παπαδάκη, 1938:63). Στους χορούς διοργανώνονταν αγώνες μαντινάδας, ανάμεσα στους πιο καλούς τραγουδιστές και τραγουδίστριες. Όμως όταν οι αγώνες γίνονταν σε δημόσιο χώρο, πχ σε καφενείο, έπαιρναν μέρος κυρίως άνδρες και όχι γυναίκες (Παπαδάκη, 1938: 63). Η Παπαδάκη στη μελέτη της παραθέτει μαντινάδες από τη Σητεία (τόπο καταγωγής του Β. Κορνάρου) και αναφέρει ότι ήδη τότε θεωρούντο παλιές και οι περισσότερες δεν αναφέρονταν πλέον. Ως κατηγορίες καταγράφονται «του χορού», «του γάμου», «ερωτικές», «παινέματα», «πεθυμίες», «παραπονέσεις», «απιστίες», «πεισματικές», «του ξεχωρισμού», «δικαιολογίες», «της κλεψιάς», «στα χωριά της Σητείας», «της δουλειάς», «αστείες», «περγιέλια» (Παπαδάκη, 1938: 64-102).

Στην έκδοση της Παπαδάκη, περιλαμβάνονται και μαντινάδες που έχουν συνθέσει γυναίκες. Ειδικότερα, σε ξεχωριστή κατηγορία οι μαντινάδες της Μελανθής Χασαπλαδάκη (Παπαδάκη, 1938: 102-107), καθώς και της Αικατερίνης Δασκαλογιανοπούλου (Παπαδάκη, 1938: 108-112).

Ανάλογα με την περίπτωση πχ γάμος, ο «μαντιναδολόγος» λυράρης δημιουργεί και το αντίστοιχο ποιητικό περιεχόμενο. Συχνά δημιουργείται διάλογος από μαντινάδες, που

εξελίσσονται ως προϊόν αυτοσχεδιασμού σ' έναν «ποιητικό αγώνα», εντυπωσιάζοντας τους παρισταμένους (Αικατερινίδης & Μερακλής, 2023: 103-104).

Εν αντιθέσει με το μοιρολόι, που κατά κανόνα γίνεται από γυναίκες, οι μαντινάδες συνήθως λέγονται από άνδρες. Η θεματολογία ποικίλλει. Οι μαντινάδες αφορούν κυρίως την αγάπη και τον έρωτα, αλλά επίσης τον χωρισμό, τον θάνατο, την Κρήτη και θέματα λαϊκής σοφίας, τα γλέντια, την τσικουδιά, περιστάσεις όπως ο καινούργιος χρόνος κλπ. Υπάρχουν και μαντινάδες θρησκευτικού περιεχομένου, που αναφέρονται στην Παναγία και τον Χριστό (Παπαδάκη – Λαμπάκη, 2020).

Ενδεικτικά αναφέρουμε μαντινάδες για την αγάπη και τον έρωτα:

*«Αγάπη είναι ν' αγαπάς πιο πάνω απ' τη ζωή σου
Και την καρδιά σου να ρωτάς, όχι τη λογική σου»*

(Παπαδάκη – Λαμπάκη, 2020: 12).

Η τελετή του γάμου περιλαμβάνει πολλές μαντινάδες. Για παράδειγμα, την παραμονή του γάμου, οι φίλες της νύφης στρώνουν το κρεβάτι ρίχνοντας ρύζι και χρήματα. Ανήμερα το πρωί του γάμου, στολίζουν τη νύφη και τραγουδούν την ακόλουθη μαντινάδα:

*«Όταν σ' εγέννα η μάνα σου ο ήλιος εκατέβη
Και σου 'δωσε την ομορφιά και πάλι ξανανέβη»*

(Αικατερινίδης & Μερακλής, 2023: 28)

Όταν φθάνει ο γαμπρός με τη συνοδεία του στο σπίτι της νύφης, εκτυλίσσεται ένας διάλογος με μαντινάδες. Στη συνέχεια παραθέτουμε ενδεικτικό απόσπασμα από μια τέτοιου είδους στιχομυθία:

- *Ανοίξετε την πόρτα σας, το δεξιό μαδέρι,
Να μπει τση ρήγισσας ο γιος να πάρει το ξεθέρι.*
- *Μάλαμα παίρνει 'άδολο, δεν είναι δολωμένο,*
- *Λαγάρισμα τση αρχοντιάς, κορμί χαριτωμένο*

(Αικατερινίδης & Μερακλής, 2023: 29)

Στη συνέχεια αναφέρουμε και μια μαντινάδα αφιερωμένη στην Κρήτη:

*«Κρήτη που δεν γονάτισες ποτέ σου σε κανέναν
Κι όσοι εχθροί σ' αγγίζανε το πλήρωσαν με αίμα»*

(Παπαδάκη – Λαμπάκη, 2020: 12).

Λιγότερο συνηθισμένες είναι οι μαντινάδες θρησκευτικού περιεχομένου. Για παράδειγμα, μια μαντινάδα που είθισται να λέγεται στην εορτή του Αγίου Ιωάννου του Κλήδονα (ο οποίος τιμάται στις 24 Ιουνίου) είναι η εξής:

«Ανοίξετε τον Κλήδονα, τ'αι – Γιαννιού τη χάρη/ αφού χει βάλει ριζικό, ας έρθει να το πάρει» (Αικατερινίδης & Μερακλής, 2023: 78)

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στη λεπίδα των μαχαιριών, που αποτελούν μέρος της παραδοσιακής ενδυμασίας των ανδρών, χαράσσονται μαντινάδες, όπως η ακόλουθη:

- «αν είστε πέντε φύγετε, αν είστε δέκα ελάτε, εμένα το μαχαίρι μου κανέναν δεν φοβάται»

(Αικατερινίδης & Μερακλής, 2023: 92)

Απτή απόδειξη για τον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα των μαντινάδων αποτελεί το λεγόμενο «Σαρανταμαντινάδο». Κατά τη διάρκεια του γλεντιού, λένε στον τραγουδιστή 40 αριθμούς και εκείνος ξεκινά τη μαντινάδα από τον αριθμό 1 και καταλήγει στον αριθμό 40. Για παράδειγμα, παραθέτουμε ένα απόσπασμα από ένα Σαρανταμαντινάδο από την Ιεράπετρα (Λιουδάκη, 1954: 321):

—«Ενα

—Από το ένα βάνω αρχή να πάω στα σαράντα

δέν τότε πέμπει ή κοπελιά στήν προζενειά τόν άντρα.

— Δυό

— Δυό 'ναι τά φώτα τ' ουρανού, ήλιος και το φεγγάρι,

χαρά στο νιό που σ' αγαπά καί θέλει να σε πάρει.

— Τρία

— Τρεις χάρες σούδωκε ό θεός σάν τήν 'Αγιάν Έρήνη,

τή χάρη καί τήν ομορφιά και τήν ταπεινοσύνη.

— Τέσσερα

— Τέσσερα προτερήματα έχει όλο σου το σώμα,

μάθια καί φρύδια και λαιμό και δαχτυλίδι στόμα.

— Πέντε

— Πέντε χρονάκια μου χρωστάς, τα τρία σου χαρίζω

καί τ' άλλα δυό μου πλέρωσε να μην κακοκαρδίζω.

Παραθέτουμε κάποια ακόμη αποσπάσματα από τον 10°, 20°, 30° και 40° στίχο:

— Δέκα

— Δέκα 'ναι, φώς μου, οί-γι-έντολές, πού 'γραψ' δ θιός στήν πλάκα, ώστε νά ζώ νά σ' αγαπώ καί μπιστικά μ' αγάπα

(Λιουδάκη, 1954: 322)

— Είκοσι

— Είκοσι περδικάβγουλα εις τή σειρά πού δέσει σέ μιάν μπαμπακερή κλωστή, αυτός δα σέ κερδαίσει

(Λιουδάκη, 1954: 323)

— Τριάντα

— Τριάνταν αγαπητικές ήκαμα τόν καιρό μου μά τούτηνιά ή γι-υστερη δά νάν' δ θάνατός μου

(Λιουδάκη, 1930: 323)

— Σαράντα

— Καί στό σαράντα, αγάπη μου, 'πόκαμεν ή ζωή μου κι έπάψανε οι πόνοι μου κι οί-γι-άνεστεναγμοί μου».

(Λιουδάκη, 1930: 324)

Μια άλλη παραλλαγή αυτοσχεδιαστικής μαντινάδας είναι τα περίφημα «εκατόλογα». Πρόκειται για ακόμη δυσκολότερο ποιητικό είδος, γιατί ο αυτοσχεδιασμός γίνεται από το 1 έως το 100. Παραθέτουμε ενδεικτικά αποσπάσματα ενός εκατόλογου από το Αρκαλοχώρι (Λιουδάκη, 1930: 324-326):

—«Ένα

— "Ένας θεός μάς ήκαμε έσέ κι εμέ Πατρώνα,
για νά γλυκοφιλιούμαστε στ' άχείλι καί στό στόμα.

— Δέκα

— Δεκάριζε τά λόγια σου, λέγε τα δέκα δέκα,
ίσως τά σώσεις έκατό καί πάρεις μιá γυναικά.

— Είκοσι

— Τά είκοσι δαχτύλια μου χεριώ μου, ποδαριώ μου,
όλα μου μιρμιδίζουνε όντό σέ βλέπ' όμπρός μου.

— Τριάντα

— Τριανταφυλλιά 'χω στήν καρδιά κι αθεί και λουλουδίζει,
άλλου μοιράζει τ' άνθη ντζής καί μένα περιορίζει.

— Σαράντα

— Σαρανταβέργινο κλουβί σου 'κάμαν οί γονοί σου,

καί μέσα σ' ἐκλειδώσανε νά σκάσουν οί-γι-όχτροί σου.

— Πενήντα

— Πενήντα μήλα σούπεψα, μικρή μου, στό μεντίλι,
κιάν έχεις καί συντροφισσα, φάε τα με τά κείνη.

— Εξήντα

— Εξήντα μήνες σ' αγαπώ γίνονται πέντε χρόνοι,
μιά λεμονιά νά φύτευγα θά νάτρωγα λεμόνι.

— Εβδομήντα

— Τά εβδομήντα κάτεργα από τήν Ἀγγλιτέρα,
τήν ομορφιά σ' ἐκούσανε καί προζενειά σου ἔφερα.

— Ογδόντα

— Ογδόντα ὀργυιές βαθιά ἔσκαψα τή γή μέ τή βελόνα,
νά βγάλω τήν ἀγάπη μου τη μαρμαροκολόνα.

— Ενενήντα

— Οί ἐνενήντα παταμοί σταθήκανε μπροστά μου,
καί δέ μ' ἀφήνουν νά διαβώ, να πάω στη δουλειά μου.

— Εκατό

— Κάτω στά Γεροσόλυμα στο Μέγα Μοναστήρι,
ἔκατό φορές το φίλησα το δροσερό σ' ἀχείλι.»

Ἐντονα αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα ἔχουν και οι μαντινάδες που συνιστούν διάλογο μεταξύ ενός νέου και μιας νέας. Παραθέτουμε ένα σύντομο απόσπασμα από διάλογο με μαντινάδες:

— «Φιλντιχιοκοκαλένια μου καί νεραντζαχειλού μου
καί πέρδικά μου πλουμιστή, κι ἐπήρες τον τό νου μου.

— Ντά πέρδικά ἔμαι γώ ;

— Πέρδικαν είσαι, μάθια μου, μέ τα πετούμενά σου
κι ἐλάβωσές μου τήν καρδιά μέ τα πεισματικά σου.

— Ντά πεισματαρού ἔμαι ἔγω ;

— Δέν είσαι σύ πεισματαρού, μά ἔγω τό λόγο λέω
γιατ' ἤκαμες τά μάθια μου καί μέρα νύχτα κλαίω.

— Καί γιάντα κλαις;

— Κλαίω το τό κορμάκι σου ἀπού ἔναι σάν τό σύρμα,
στήν πόρτα σας δά σκοτωθώ κι ἔχε το σύ τό κρίμα» (Λιουδάκη, 1930: 327).

Ενδεικτικό γεγονός της σημασίας που έχει η κρητική μαντινάδα ως αυθεντική λαϊκή κουλτούρα και ζώσα πολιτιστική κληρονομιά, είναι η εγγραφή της στο Εθνικό Ευρετήριο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ελλάδας (2026).²³

Συμπερασματικά, οι κρητικές μαντινάδες, έχουν όλα τα δομικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του λαϊκού πολιτισμού.

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ (ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ) ΛΑΪΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ (Δαμιανάκος, 1995:26, 31-39)	ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΡΗΤΙΚΩΝ ΜΑΝΤΙΝΑΔΩΝ
Παράδοση και αυτοσχεδιασμός	Αυτοσχεδιασμός πάνω σε λιτά, δημοφιλή μουσικά μοτίβα. Συνήθως ο αυτοσχεδιασμός γίνεται από τον λυράρη.
Κοινωνικό υπόβαθρο (κοινωνικά στρώματα οικονομικά αδυνάτων, καταπιεσμένων)	Προέλευση από τον λαό, χωρίς ξεκάθαρη κοινωνική διαστρωμάτωση.
Συλλογικός – ανώνυμος χαρακτήρας και προφορικότητα (δημιουργία η οποία διαδίδεται από γενιά σε γενιά μέσα από την προφορική παράδοση)	Είναι συλλογική δημιουργία (συνήθως δημιουργούνται από άνδρες) που μεταδίδεται από γενιά σε γενιά.
Κοινωνική «λειτουργικότητα» και πολιτισμική ταυτότητα	Οι μαντινάδες είναι από τα πιο γνωστά και ξακουστά στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού της Κρήτης.

Πίνακας 3: Κριτήρια αυθεντικότητας Κρητικών Μαντινάδων

²³ Πηγή: Ιστοσελίδα του Τμήματος Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Διεύθυνσης Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (ΔΙΝΕΠΟΚ). Ανακτήθηκε 30/06/2026 από: [Εθνικό Ευρετήριο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ελλάδας - Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά της Ελλάδας](#)

Κεφ. 3. Η Δημοφιλής Κουλτούρα

3.1. Εννοιολόγηση της δημοφιλούς κουλτούρας

Ο όρος αναδείχθηκε από τους θεωρητικούς της Σχολής της Φρανκφούρτης,²⁴ για να υποδηλώσει την κουλτούρα που παράγεται από την Αγορά και προωθείται από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης (ΜΜΕ), όπως οποιοδήποτε εμπόρευμα, προκειμένου να καταναλωθεί από μάζες.

Με τον όρο «μάζα» εννοούμε πλήθη ανθρώπων με δυσδιάκριτη εθνική και πολιτισμική ταυτότητα, οι οποίοι αναγνωρίζονται μέσα από επιβεβλημένες στο σύγχρονο παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον συμπεριφορές και αξίες (Ντάτση: 2004: 141).

Στο σύγχρονο παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον, η οικονομία της Αγοράς επιβάλλει πολιτισμικά πρότυπα που προορίζονται προς μαζική κατανάλωση και ο πολιτισμός ισοδυναμεί με εμπόρευμα (Ντάτση: 2004: 141). Οι μάζες συναινούν (συνομολογούν) στην κατανάλωση των διεθνώς επιβεβλημένων -μέσω της διαφήμισης- πολιτιστικών προτύπων.

Χαρακτηριστικό των προϊόντων δημοφιλούς κουλτούρας είναι η ομογενοποίηση (η απώλεια των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών κάθε πολιτιστικού προϊόντος και συνολικά η αποδυνάμωση της εξωτερικής πολυμορφίας του λαϊκού πολιτισμού) (Ντάτση: 2004: 146) και η τυποποίηση²⁵ (Adorno, 1984:18-20 και 1991:64-79, Craib, 2000: 446). Τα τυποποιημένα (απλουστευτικά και πανομοιότυπα) πολιτιστικά προϊόντα χρησιμεύουν ώστε να διευκολύνουν τόσο τη μαζικότητα της παραγωγής, όσο και της κατανάλωσης. Για παράδειγμα, το «κουπλέ» και το «ρεφρέν» στη δημοφιλή μουσική (Adorno, 1991).

Σε μια εκτενή ανάλυσή του, ο Hennion αναλύει τον ρόλο των παραγωγών δημοφιλούς μουσικής στην κατασκευή «επιτυχιών», την κονιορτοποιημένη φύση των τραγουδιών πέρα από τους κανόνες της μουσικής σύνθεσης και κάνει λόγο για «αντιμουσικολογία του τραγουδιού» (Hennion, 2025: 289).

²⁴ Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι της Σχολής Εφαρμοσμένης Κοινωνικής Επιστήμης της Φρανκφούρτης (Frankfurt School) είναι οι: T. Adorno, M. Horkheimer, L. Lowenthal, H. Marcuse.

²⁵ Η έννοια της τυποποίησης στη μουσική αποτυπώνεται περίτρανα στη συγκριτική ανάλυση εκ μέρους του Adorno σε ό,τι αφορά στη δομή της παραγωγής και της σύνθεσης μεταξύ «σοβαρής» και «δημοφιλούς» μουσικής (Adorno, 1984, σελ. 20).

Χάρη στην τυποποίηση, τα έργα καθίστανται προβλέψιμα (Adorno, 1991, Storey, 2015:110-111). Άλλο χαρακτηριστικό των προϊόντων μαζικής κουλτούρας, είναι η ψευδοεξατομίκευση (Adorno, 1991:75-79), ήτοι η επίπλαστη πρωτοτυπία, σε αντιδιαστολή με τη μοναδικότητα των έργων τέχνης.

Η μαζική κουλτούρα είναι λαϊκή κουλτούρα (με την έννοια της ευρείας απήχησης) που παράγεται μαζικά και καταναλώνεται «ανόητα» και «παθητικά» από μάζες, με τρόπο ώστε καθίσταται μια εξ ορισμού «εμπορική» κουλτούρα (Storey, 2015: 25). Σε αυτό το πνεύμα αναλύει τον ορισμό του ο Strinati, ο οποίος προσεγγίζει τη μαζική κουλτούρα ως *«λαϊκή κουλτούρα που παράγεται με βιομηχανικές τεχνικές μαζικής παραγωγής και προωθείται με σκοπό το κέρδος σε μια αγορά μιας μεγάλης μάζας καταναλωτών»* (Parker, 2011).

Στο ίδιο πνεύμα κινείται και ο ορισμός των Bennett και Storey, οι οποίοι υιοθετούν τον όρο «λαϊκός πολιτισμός» προκειμένου να οριοθετήσουν τη λαϊκή κουλτούρα ευρείας αποδοχής και μαζικής κατανάλωσης (Parker, 2011).

Τα πεδία ανάπτυξης της μαζικής κουλτούρας είναι τα έντυπα, ηλεκτρονικά και διαδικτυακά ΜΜΕ, ο κινηματογράφος, ο διαγωνισμός της Eurovision και γενικότερα η δημοφιλής μουσική (Eagleton, 2003: 18).

Σήμερα, ο όρος «μαζική κουλτούρα» τίθεται υπό αμφισβήτηση. Τον 21^ο αιώνα, αναθεωρήθηκε από τον McQuail, που τον θεώρησε απηρχαιωμένο λόγω άμβλυνσης των ταξικών αντιθέσεων και αντιπρότεινε τον όρο «Λαϊκή κουλτούρα» (McQuail, 2003:570). Στην προκειμένη περίπτωση με τον όρο «λαϊκή» δεν εννοιολογείται η κουλτούρα που παράγεται «από τον λαό για τον λαό», αλλά η κουλτούρα που απευθύνεται στους «πολλούς». Αυτή την πολυσημία του όρου «λαϊκή» στις συνθήκες της μετανεωτερικότητας καταδεικνύει εύστοχα και ο Z. Bauman (Bauman, 2002: 259) ταυτίζοντας εναλλακτικά τον όρο «λαϊκό» κατά περίπτωση είτε με την «αυθεντική» κουλτούρα του λαού που παράγεται «από τα κάτω», είτε με την κουλτούρα που απευθύνεται στις μάζες και παράγεται «από τα πάνω».

3.2. Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της δημοφιλούς κουλτούρας

Η θεωρητική διαμάχη για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα συμπεριλαμβάνει πληθώρα θεωριών και Σχολών σκέψης. Αυτές κινήθηκαν κατά κύριο λόγο γύρω από δυο βασικές οπτικές:

α) το πολιτισμικό Παράδειγμα, που βλέπει τον θεατή ως δυνάμει ενεργό, ικανό να «φιλτράρει» τα ερεθίσματα της μαζικής κουλτούρας και να μην τα αφομοιώνει ως παθητικός καταναλωτής

β) το δομικό Παράδειγμα, ήτοι τον δομισμό (στρουκτουραλιστική προσέγγιση) που βλέπει το νόημα του μηνύματος ως δομή και την κουλτούρα ως γλώσσα (Smith, 2006: 161-210) την οποία για να αποκωδικοποιήσει, εφαρμόζει τεχνικές ανάλυσης λόγου, πχ σημειολογική ανάλυση (Eagleton, 2003: 18-21).

3.2.1. Λεβισισμός

Ο Leavis, στις αρχές του 20ου αι., εκφράζει μια ελιτίστικη αντίληψη (Smith, 2006:238) στο πλαίσιο της οποίας ο πολιτισμός διαφυλάσσεται από μια μειοψηφία καλλιεργημένων ανθρώπων, που συντάσσονται με τις ελίτ της εξουσίας. Οι μη καλλιεργημένες μάζες βρίσκονται σε μια άνευ όρων συναίνεση με την εξουσία. Όμως η άνοδος της μαζικής κουλτούρας και της μαζικής δημοκρατίας καθιστούν αδύναμη πλέον την επιρροή της μειοψηφίας των «καλλιεργημένων», που ζει σε ένα εχθρικό περιβάλλον, καθώς επικρατεί το λαϊκό γούστο μέσα από τη διαφήμιση, τη λαϊκή μυθοπλασία, τον κινηματογράφο και άλλες μορφές δημοφιλούς κουλτούρας (Storey, 2015: 46-47). Κατά τον Leavis ο 20^{ος} αιώνας χαρακτηρίζεται από πολιτισμική κρίση και παρακμή (Storey, 2015: 45), καθώς οι άλλοτε ισχυρές μειονότητες της οικονομικής και πνευματικής ελίτ αδυνατούν να περιφρουρήσουν την υψηλή κουλτούρα με αποτέλεσμα η επικράτηση της μαζικής κουλτούρας να οδηγεί σε «ανεπανόρθωτο χάος» (Storey, 2015: 46).

3.2.2. Η θεωρία του Γκράμσι περί «πολιτιστικής ηγεμονίας»

Ο Γκράμσι, την περίοδο της εξορίας του, στο έργο που έμεινε γνωστό ως «Τετράδια της Φυλακής» (1929-1933) ανέπτυξε μια θεωρία που έμελλε να επηρεάσει την εξέλιξη των πολιτισμικών σπουδών. Ως «ηγεμονία» ορίζεται η ικανότητα της άρχουσας τάξης να επηρεάζει όχι μόνο την οικονομία, αλλά επίσης την πολιτική, την εξουσία, τα ΜΜΕ μέσω των οποίων η άρχουσα τάξη παρουσιάζει τα συμφέροντά της ως καθολικά, επηρεάζοντας έτσι τις υπάλληλες κοινωνικές τάξεις (Storey, 2015:128). Ειδικότερα ο Γκράμσι θεωρεί ότι το Κράτος -τόσο μέσω της γραφειοκρατίας, όσο και μέσω άσκησης επιρροής σε θεσμούς όπως η Εκκλησία και τα συνδικάτα- ασκεί, μέσω της ιδεολογίας, επιρροή, υπεραμυνόμενο των συμφερόντων της άρχουσας τάξης. Κατά τον Γκράμσι, η πολιτισμική ηγεμονία ασκείται από δυο πεδία κοινωνικής δράσης:

στο πρώτο (*societa civile*) ανήκουν οι μη κρατικοί φορείς (Επιχειρήσεις, Τράπεζες, Σύλλογοι κ.ά.), ενώ στο δεύτερο (*societa politica*) εντάσσονται οι κρατικοί φορείς (Δημόσια Διοίκηση, Εκπαίδευση, Στρατός κ.ά.) (Ντάτση, 2004:111-113, Smith, 2006:79-82). Επιδίωξη της *societa civile*, είναι η αυθόρμητη συναίνεση, που αποδίδεται και με τον όρο «συνομολόγηση» των λοιπών κοινωνικών στρωμάτων (μαζών) στην κυρίαρχη ομάδα. Ο «έλεγχος» των ιδεών, δεν γίνεται μέσω κατασταλτικών μηχανισμών, αλλά μέσω των ΜΜΕ, των οργανικών διανοουμένων που υπερασπίζονται τα συμφέροντα της άρχουσας τάξης, μέσω του υφιστάμενου εκπαιδευτικού συστήματος που δεν ευνοεί την ανάπτυξη κριτικής ικανότητας απέναντι στα μηνύματα των ΜΜΕ (Smith, 2006:80-81).

Ωστόσο, ο Γκράμσι υπογράμμιζε την εμπιστοσύνη του στο «δημιουργικό λαϊκό πνεύμα» (Ντάτση, 2004: 31, 114) και αισιοδοξούσε ότι ο λαός θα αντισταθεί. Έτσι η λαϊκή κουλτούρα σύμφωνα με την Γκραμσιανή οπτική δεν αντιμετωπίζεται ως «μωσαϊκό της παράδοσης», αλλά ως πεδίο ανταγωνισμού και αλληλεπίδρασης ανάμεσα στην κυρίαρχη κουλτούρα και στην κουλτούρα των κυριαρχούμενων κοινωνικών τάξεων (Δερμεντζόπουλος, Παπαθεοδώρου, 2012:16). Υπό αυτό το πρίσμα, η λαϊκή κουλτούρα δεν ορίζεται κατά τον Γκράμσι, ούτε ως η κουλτούρα που αναφύεται από τον λαό, ούτε ως η κουλτούρα που καταναλώνεται ευρέως από τον λαό. Πρόκειται για μια «διαπραγματεύσιμη» κουλτούρα, που προκύπτει ως αποτέλεσμα μιας διαμάχης, αφ' ενός μεν, της αντίστασης του λαού απέναντι στην κυρίαρχη κουλτούρα, αφ' ετέρου δε, της συνομολόγησής του (Parker, 2011). Η θεωρία της πολιτισμικής ηγεμονίας επηρέασε όλους τους μαρξιστές διανοούμενους και έθεσε τα θεμέλια για τη θεωρία της Σχολής του Μπέρμινγχαμ.

3.2.3. Η Σχολή της Φρανκφούρτης

Οι θεωρητικοί του Ινστιτούτου Κοινωνικών Ερευνών της Φρανκφούρτης (Αντόρνο, Μπένγιαμιν, Χορκχάιμερ, Μαρκούζε) ήταν γερμανόφωνοι στοχαστές, οι οποίοι επηρεάστηκαν από τη μαρξιστική θεωρία, θεμελιώνοντας τη Σχολή της Φρανκφούρτης (Adorno, 1984, 1991, 1997, 2000, Craib, 2000: 411-467, Smith, 2006: 84-97, Storey, 2015: 104-115, McQuail, 2003: 576).

Οι θεωρητικοί της Σχολής της Φρανκφούρτης άσκησαν κριτική στο κίνημα του Διαφωτισμού, από την άποψη ότι παρά τα ουμανιστικά ιδεώδη και την επικράτηση του ορθού λόγου, αντί να οδηγήσει σε μια κοινωνία αλληλεγγύης, οδήγησε σε μια μαζική κοινωνία. Η αυστηρή γραφειοκρατική οργάνωση, σε συνδυασμό με την ανάπτυξη των

νέων τεχνολογιών και τον καπιταλιστικό τρόπο οργάνωσης της παραγωγής, οδήγησαν στην καλλιέργεια καταναλωτικών προτύπων, ενθαρρύνοντας τα άτομα σε μια παθητική κατανάλωση και περιορίζοντας έτσι την ελευθερία τους (Smith, 2006: 89). Στο πλαίσιο του καπιταλιστικού συστήματος, άνθισε μια πολιτιστική βιομηχανία που οδήγησε σε μαζική παραγωγή πολιτιστικών αγαθών, τα οποία παράγονται και προωθούνται όπως ένα οποιοδήποτε καταναλωτικό αγαθό (Adorno, 1967, 2025: 104). Χαρακτηριστικό των προϊόντων μαζικής κουλτούρας είναι η τυποποίηση, η ομογενοποίηση και η ψευδοεξατομίκευση. Η τυποποίηση, δηλαδή συγκεκριμένες νόρμες παραγωγής, τα καθιστά πανομοιότυπα. Η ομογενοποίηση καταστρέφει την έννοια του αυθεντικού, του πρωτότυπου και του ιδιαίτερου και κονιορτοποιεί τα χαρακτηριστικά τους. Η ψευδοεξατομίκευση, αφορά σε ανεπαίσθητες διαφορές, ώστε τα προϊόντα μαζικής κουλτούρας να «χωρούν» σε «συνταγές» εμπορευματικής επιτυχίας. Όλα τα προϊόντα είναι «εύπεπτα», πανομοιότυπα και απευθύνονται στις μάζες, τις οποίες χειραγωγούν. Συχνά πρόκειται για μουσική που ισοδυναμεί με «κακογουστιά» (Kitsch), ενίοτε δε και με χυδαιότητα (Adorno, 1967, όπ.αναφ. στο Μπαλτζής & Τσέτσος (επιμ.) 2025:105-106). Η οπτική της Σχολής της Φρανκφούρτης εμφανίζεται ως ελιτιστική στο βαθμό που αντιμετωπίζει το κοινό ως «άβουλο», καθώς η Πολιτιστική Βιομηχανία αποσκοπεί στον «κατώτατο κοινό παρονομαστή» (Smith, 2006: 90). Η παθητική κατανάλωση προϊόντων πολιτιστικής βιομηχανίας, αποδίδεται στην αλλοτρίωση του ατόμου, λόγω των συνθηκών ανούσιας και εξαντλητικής εργασίας (Storey, 2015:110). Ο Adorno με τη διττή ιδιότητά του όχι μόνο ως διανοούμενου, αλλά και ως συνθέτη, περιέγραψε με πολύ επίκαιρο τρόπο την τυποποίηση (Adorno, 1991: 64-79) στον τομέα της δημοφιλούς (ποπ) μουσικής, μέσα από το κουπλέ και το ρεφρέν και τα πανομοιότυπα επαναλαμβανόμενα μοτίβα. Χαρακτηριστικό των προϊόντων μαζικής κουλτούρας είναι και η ψευδοεξατομίκευση (pseudo – individualisation) (Adorno, 1997: 75-79) καθώς η μαζική κουλτούρα δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την ανάδειξη μιας επίπλαστης πρωτοτυπίας στα προϊόντα της. Τα προϊόντα μαζικής κουλτούρας χαρακτηρίζονται από επανάληψη και χάνεται η μοναδικότητα που χαρακτηρίζει ένα έργο τέχνης (Attali, 1991: 80).

Αξιοσημείωτο είναι ακόμη ότι μαζική κουλτούρα δεν είναι μόνο εκείνη που μιμείται τη λεγόμενη «υψηλή», αλλά και εκείνη που προκύπτει από τη συμπύκνωση και γενικά κακή διασκευή της υψηλής κουλτούρας (Adorno & Horkheimer, 1984:71), όπως πχ η μεταφορά κλασικών μυθιστορημάτων, ως βιβλίων «τσέπης» (Arendt, 1961, όπ.αναφ. στο Kraus, κ.ά., 1991:130). Αργότερα, οι Adorno & Horkheimer αντικατέστησαν τον

όρο «μαζική κουλτούρα» με τον όρο «πολιτιστική βιομηχανία» (Adorno, 2000, & Storey, 2015: 104), προκειμένου να μην δημιουργηθεί στον αναγνώστη η στρεβλή εντύπωση ότι η μαζική κουλτούρα αναδύεται αυθόρμητα από τις ίδιες τις μάζες «από τα κάτω» όπως η λαϊκή κουλτούρα αναδύεται μέσα από την Κοινότητα (Adorno, 2000: 13).

Οι θεωρητικοί που επηρεάστηκαν τόσο από τις απόψεις των στοχαστών της Σχολής της Φρανκφούρτης, όσο και γενικότερα των μαρξιστών, χωρίς όμως να αγκιστρωθούν από την κλασική μαρξιστική θεωρία, εντάσσονται στη λεγόμενη Κριτική Θεωρία.

Μια ενδιαφέρουσα θεωρητική προσέγγιση στο πλαίσιο της Κριτικής Θεωρίας είναι του Macdonald, ο οποίος διακρίνει τρία επίπεδα κουλτούρας:

α) ανώτερη κουλτούρα

β) μεσοκουλτούρα

γ) μαζική κουλτούρα

Η ανώτερη κουλτούρα αφορά στην αριστοκρατία, η μεσοκουλτούρα στην αστική τάξη και η μαζική κουλτούρα στο προλεταριάτο. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, μόνο η ανώτερη κουλτούρα είναι γνήσια, ενώ οι υπόλοιπες είναι φθηνές απομιμήσεις της θεωρούμενης ως ανώτερης κουλτούρας (Μπράντλιντζερ, 1999:187)

Ο Macdonald θεωρεί ότι η μαζική κουλτούρα επιβάλλεται εκ των άνω. Πρόκειται για κουλτούρα που αντιστοιχεί στον «ελάχιστο κοινό παρονομαστή» (Macdonald, 1953, όπ.αναφ. στο Kraus, κ.ά., 1991:78). Ειδικότερα, χαρακτηρίζει τη μαζική κουλτούρα ως «παρασιτική», καθότι υπονομεύει τόσο τη λεγόμενη «υψηλή κουλτούρα» δεδομένου ότι καταστρέφει τη ζωτικότητα της, όσο και τη λαϊκή (τον μικρό κήπο που καλλιεργείται από τον λαό), δεδομένου ότι καταστρέφει την αυθεντικότητά της. Αποτέλεσμα είναι μια ευτελής μορφή κουλτούρας προς ζημία και των δύο (Storey, 2015: 54-55).

Για πολλούς θεωρητικούς η μαζική κουλτούρα έχει είτε την προέλευση, είτε την αισθητική της «αμερικανικής» κουλτούρας, φαινόμενο που αποδίδεται με τον όρο «αμερικανοποίηση» (Storey, 2015: 26). Σε αυτό το πνεύμα, ο Shils διατυπώνει μια ενδιαφέρουσα οπτική, μέσα από τη διάκριση της αμερικανικής (κατ'ουσίαν της μαζικής) κουλτούρας σε «ανώτερη» ή «εξευγενισμένη», «μέτρια» και «βάρβαρη» (Shils, 1991: 10, 142-144). Ο Shils θεωρεί τη μαζική κουλτούρα ως παράγοντα αλλαγής του πολιτισμικού χάρτη, καθότι υποβαθμίζεται η φερόμενη ως «ανώτερη» κουλτούρα ενώ εξυψώνονται, κατ'ουσίαν επικρατούν, οι υποδεέστερες μορφές

κουλτούρας, ιδιαιτέρως δε στην Αμερική, που θεωρείται το «σπίτι της μαζικής κουλτούρας» (Storey, 2015: 58-59).

Οι διανοούμενοι ανέκαθεν αντιμετώπιζαν τη μαζική κουλτούρα ως «πολιτισμικό υποπροϊόν» (Μουχτάρη, 2015:40). Ωστόσο διαφωνούν ως προς τον βαθμό της ατομικής ευθύνης και τον δυνητικό βαθμό αντίστασης του ατόμου σε ό,τι προβάλλεται από τις δυνάμεις της Αγοράς.

Ο B. Rosenberg βλέπει τη μαζική κουλτούρα ως απειλή εκχυδαϊσμού του γούστου και της αισθητικής του κοινού, το οποίο δυνητικά αποτελεί έρμαιο όχι μόνο του «εύπεπτου» προϊόντος, αλλά και του ολοκληρωτισμού (Storey, 2015: 53).

Ο E. van den Haag βλέπει τη μαζική κουλτούρα ως αναπόφευκτη συνέπεια της μαζικής παραγωγής στο πλαίσιο της μαζικής κοινωνίας, καθότι αφορά ένα πολυπληθές κοινό, γεγονός το οποίο συνεπάγεται αντιστοίχως μεγάλο οικονομικό όφελος (Storey, 2015: 54-55).

Ένας από τους τελευταίους θεωρητικούς της Σχολής της Φρανκφούρτης θεωρείται και ο Γιούργκεν Χάμπερμας, ο οποίος κατέδειξε το πώς στις συνθήκες του 18^{ου} αι. σε χώρους όπως τα καφενεία τοπικών κοινοτήτων, άνθισε ο ελεύθερος διάλογος, αναπτύσσοντας έτσι μια κουλτούρα ελεύθερης διακίνησης ιδεών, μια «δημόσια σφαίρα», στην οποία αλληλεπιδρούσαν τα μέλη της «κοινωνίας των πολιτών». Όμως, οι συνθήκες εκβιομηχάνισης και ραγδαίας ανάπτυξης των ΜΜΕ, κατέστρεψαν την αυθεντικότητα, τον αυθορμητισμό και εν τέλει την ποιότητα της δημοκρατίας που επικρατούσε στη Δημόσια Σφαίρα, καθότι τα ΜΜΕ επηρεάζουν τις απόψεις της κοινωνίας των πολιτών αναπαράγοντας τα συμφέροντα των κυρίαρχων τάξεων (Barker & Jane, 2025: 251-252, Smith, 2002: 92-93).

Παρότι οι θεωρητικοί της Σχολής της Φρανκφούρτης επηρέασαν τους διανοούμενους των αρχών και του μέσου του 20^{ου} αιώνα, από τη δεκαετία του '80 άρχισαν να δέχονται κριτική. Όπως παρατηρεί για παράδειγμα ο Cuche, η ομογενοποίηση των μηνυμάτων δεν συνεπάγεται κατ'ανάγκη και την αντίστοιχη ομογενοποίηση της πρόσληψής τους (Cuche, 2001:131). Αυτό ακριβώς απέδειξαν και οι θεωρητικοί της Σχολής του Μπέρμιγχαμ.

3.2.4. Η Σχολή του Μπέρμιγχαμ

Το Κέντρο για τις Σύγχρονες Πολιτισμικές Σπουδές που ιδρύθηκε από τον Hoggart στο Πανεπιστήμιο του Μπέρμιγχαμ τη δεκαετία του '60, συγκρότησε την περίφημη Σχολή του Μπέρμιγχαμ, που αποτέλεσε τον πυρήνα των βρετανικών Πολιτισμικών Σπουδών

(Storey, 2015: 92). Η Σχολή άνθισε ιδίως τη δεκαετία του '70 και έως τα μέσα της δεκαετίας του '80 (Smith, 2006: 251).

Η Σχολή του Μπέρμιγχαμ μελετά την κουλτούρα των Μέσων και την επίδρασή τους σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες, όπως η εργατική τάξη και διάφορες μειονότητες. Δεν θεωρεί ότι η κυρίαρχη ιδεολογία της αστικής τάξης χειραγωγεί κατ'ανάγκη τις μάζες, όπως υποστηρίζουν οι θεωρητικοί της Σχολής της Φρανκφούρτης. Εξετάζει το πώς αυτή η κυρίαρχη ιδεολογία μπορεί να αναγνωριστεί από το κοινό (McQuail, 2002: 125) μέσα από διαφορετικούς κώδικες που του επιτρέπουν να προβάλει αντίσταση στα μηνύματα των MME (McQuail, 2002: 126). Ο S.Hall, επιχειρώντας να ερμηνεύσει τον τρόπο πρόσληψης των μηνυμάτων των MME από το κοινό, προτείνει ένα μοντέλο κωδικοποίησης, το οποίο αποτελείται από τρεις ενεργούς κώδικες: πρώτον, ο κώδικας των μηνυμάτων που εκπορεύονται από τους μηχανισμούς εξουσίας, δεύτερον, ο «διαπραγματευόμενος» κώδικας που ενδύεται μανδύα «αντικειμενικότητας» και «ουδετερότητας» και τρίτον ο «αντιθετικός» κώδικας, δηλαδή η ανάδραση με το κοινό, το οποίο δυνητικά μπορεί να αναπτύσσει κριτική στάση απέναντι στα μηνύματα των MME, διαβάζοντας «πίσω από τις γραμμές», ή επίσης να κρατά απόσταση αντιλαμβανόμενο το μήνυμα ως «προπαγάνδα» και να το απορρίπτει. Αυτή η θεωρία ασκεί κριτική στην απόλυτη στάση των θεωρητικών της Σχολής της Φρανκφούρτης περί χειραγώγησης των μαζών από τα MME και θέτει υπό αμφισβήτηση την αντίληψη περί καλλιέργειας ψευδούς συνείδησης στο κοινό. Στο πλαίσιο αυτό, οι βρετανικές πολιτισμικές σπουδές διερευνούν τα περιθώρια αντίστασης της εργατικής στάσης -και γενικότερα ομάδων που συγκροτούν υποκουλτούρες- απέναντι στα μηνύματα των MME. Ειδικότερα, στο πλαίσιο εθνογραφικών ερευνών μελέτησαν νεανικές υποκουλτούρες και ερμήνευσαν ορισμένες συμπεριφορές όπως πχ ενδυματολογικούς κώδικες, ως πρακτικές ταξικής διαμαρτυρίας και αντίστασης στους κοινωνικούς κώδικες της άρχουσας τάξης (Smith, 2006: 247). Υπό αυτό το πρίσμα θεμελιώνεται, για παράδειγμα, η μελέτη του Hebdige στο εμβληματικό έργο του «*Υποκουλτούρα: Το νόημα του στυλ*», το οποίο εξετάζει ενδελεχώς τον τρόπο αντίστασης της υποκουλτούρας των πανκ. Οι βασικές θέσεις του Hebdige περιστρέφονται γύρω από το γεγονός ότι μια υποκουλτούρα βρίσκεται σε σχέση αντίστασης με την κυρίαρχη κουλτούρα. Με βάση τη θεωρία της ηγεμονίας, αμφισβητεί την κυριαρχία της αστικής τάξης. Συνακόλουθα τα μέλη μιας υποκουλτούρας υιοθετούν ένα στυλ που να υποδηλώνει την αντίθεση των μελών της με την κυρίαρχη ιδεολογία και κουλτούρα. Βαθμιαία ωστόσο, βρίσκεται σε σχέση ενσωμάτωσης με την κυρίαρχη κουλτούρα,

καθώς η βιομηχανία της μόδας υιοθετεί τα αρχικά ανατρεπτικά στοιχεία, τα αποσπά από τα αρχικά τους συμφραζόμενα και τα αξιοποιεί για εμπορικούς σκοπούς καθιστώντας τα μόδα για την πλειοψηφία. Στη χώρα μας ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί το ρεμπέτικο τραγούδι.

Η συζήτηση για τη μαζική και δημοφιλή κουλτούρα έλαβε χώρα κυρίως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Hoggart υιοθέτησε μια εξιδανικευμένη αντίληψη της γνήσιας λαϊκής κουλτούρας της εργατικής τάξης, ενώ ήταν πολύ απαισιόδοξος αναφορικά με τις επιδράσεις της μαζικής κουλτούρας ήδη από τη δεκαετία του '50 (Storey, 2015: 69). Στο πλαίσιο της έρευνάς του μελετά το πώς η κυκλοφορία σκανδαλοθηρικών εφημερίδων, λαϊκών μυθιστορημάτων, η αλλαγή τρόπου διασκέδασης των νέων μέσα από την ποπ μουσική που αναζητούν στα τζούκμποξ, έχουν αλλάξει την κοσμοθεωρία και τον τρόπο ζωής της εργατικής τάξης (Smith, 2006: 239). Εξετάζοντας τομείς όπως η οικογένεια, η εργασία, η θρησκεία, η προφορική παράδοση κ.ά. βλέπει τη μαζική κουλτούρα ως καταστροφή για την ίδια τη δομή της κουλτούρας της εργατικής τάξης. Εντούτοις δεν συντάσσεται με τις απόψεις μαρξιστών θεωρητικών, όπως της Σχολής της Φρανκφούρτης, που βλέπουν τις μάζες ως «άβουλα όντα» που χειραγωγούνται, αλλά θεωρεί ότι υπάρχουν περιθώρια αντίστασης της εργατικής τάξης (Storey, 2015: 69) όπως πχ η εκφορά του λόγου, οι μπάντες, παλιά περιοδικά, παρεϊστικά παιχνίδια κ.ά. συνήθειες που χαρακτηρίζουν τον τρόπο ζωής της (Smith, 2006: 239, Storey, 2015: 73). Ο Hoggart, αναλύοντας την κουλτούρα των λαϊκών τάξεων, παρατηρεί ότι επί της ουσίας αποτελείται από παραδοσιακά και μοντέρνα πολιτιστικά στοιχεία, συνυφασμένα κατά περίπτωση είτε με τον παραδοσιακό, είτε με τον αστικό τρόπο ζωής. Όσο επιβάλλεται η διεθνοποιημένη μαζική κουλτούρα, τόσο εξασθενεί η αντίσταση των λαϊκών τάξεων στη μαζική κουλτούρα και η υπεράσπιση των παραδόσεων και των τοπικών πολιτιστικών ιδιαιτεροτήτων και διαφορών (Βρύζας, 2003: 157).

Σύμφωνα με τον Williams, η μελέτη της λαϊκής κουλτούρας συναρτάται άμεσα με τις συνθήκες εκβιομηχάνισης και αστικοποίησης. Πριν την εκβιομηχάνιση στη Μ. Βρετανία υπήρχε μια «γενική» κουλτούρα κοινή για όλες τις τάξεις και μια «ελιτίστικη» που αφορούσε στην κυρίαρχη τάξη (Parker, 2011). Η εκβιομηχάνιση και η αστικοποίηση στη Μ. Βρετανία, επέφεραν τρεις σημαντικές δομικές μεταβολές:

- i. σχέσεις εργαζομένων- εργοδοτών (δημιουργία εργατικού προλεταριάτου)
- ii. οικιστικό διαχωρισμό τάξεων (δημιουργία αμιγώς εργατικών περιοχών)

- iii. τάση εξάλειψης των ριζοσπαστικών ιδεών, προκειμένου να αποτραπεί η εξάπλωση της Γαλλικής Επανάστασης

Υπό αυτές τις μεταβαλλόμενες συνθήκες αναδύθηκε ένας πολιτισμικός χώρος εκτός της επιρροής της κυρίαρχης κουλτούρας, που επέτρεψε τη γέννηση λαϊκής κουλτούρας (Storey, 2015:32, 37). Κατ'ουσίαν υπήρχαν δυο μορφές λαϊκής κουλτούρας που απευθύνονταν στην εργατική τάξη:

- i) η κουλτούρα που προσφέρεται από την πολιτισμική βιομηχανία με σκοπό το κέρδος
- ii) η κουλτούρα που δημιουργείται «από και για τον λαό» (Storey, 2015: 37-38)

Όπως παρατηρεί ο Williams, αποτελεί σφάλμα να ταυτίζεται η λαϊκή κουλτούρα (εμπορικά έντυπα και ηλεκτρονικά MME, διασκέδαση κτλ.) με την κουλτούρα της εργατικής τάξης, η οποία απλώς δυνητικά καταναλώνει τα αγαθά και δεν εμπλέκεται στην αμιγώς καπιταλιστική μέθοδο παραγωγής και διανομής των εμπορευματικών προϊόντων λαϊκής κουλτούρας (Storey, 2015: 80).

Ο Williams στο έργο του «Η ανάλυση της κουλτούρας» (Storey, 2015: 75) εντάσσει την κουλτούρα σε τρεις κατηγορίες:

- α) το ιδανικό της έννοιας «κουλτούρα», δηλαδή η κουλτούρα ως ιδεώδης κατάσταση ανθρώπινης τελειοποίησης με καθολικές αξίες
- β) η τεκμηριωμένη καταγραφή, δηλαδή κείμενα και πρακτικές μέσω των οποίων καταγράφεται η ανθρώπινη σκέψη και εμπειρία και ο τρόπος που ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο
- γ) ο κοινωνικός ορισμός της κουλτούρας, ο οποίος αναλύεται σε τρεις επιμέρους οπτικές, που συνυπάρχουν και αλληλοσυμπληρώνονται: πρώτον, η ανθρωπολογική, η οποία αντιμετωπίζει την κουλτούρα ως περιγραφή ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής, δεύτερον, η κουλτούρα ως έκφραση συγκεκριμένων νοημάτων και αξιών και τρίτον, η αντίληψη ότι έργο της πολιτισμικής ανάλυσης είναι η αποσαφήνιση των άμεσων και έμμεσων νοημάτων και αξιών ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης κουλτούρας (Storey, 2015: 76). Οι κοινές αξίες μιας συγκεκριμένης κουλτούρας αποδίδονται από τον Williams με τον όρο «δομή της αίσθησης» (structure of feeling) (Smith, 2006: 240, Storey, 2015: 76), έννοια που παραλληλίζεται με την έκφραση «πνεύμα της εποχής», το οποίο δεν συνιστά μια υποκειμενική αντίληψη, αλλά έναν συλλογικό τρόπο πρόσληψης όπως γίνεται αντιληπτός από τα μέλη μιας κοινότητας, τους ανθρώπους μιας συγκεκριμένης γενιάς.

Παράλληλα, ο Williams μελετά το πώς διαφοροποιείται η δομή της αίσθησης ανάλογα με την κοινωνική τάξη (Smith, 2006: 241).

Ο Williams διακρίνει τρία επίπεδα της κουλτούρας (Storey, 2015: 77-78):

- α) βιωμένη κουλτούρα, δηλαδή η κουλτούρα που βιώνεται από συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων σε έναν ορισμένο τόπο μια δεδομένη χρονική στιγμή
- β) την καταγεγραμμένη κουλτούρα μιας περιόδου
- γ) την κουλτούρα της επιλεκτικής παράδοσης.

Η καταγεγραμμένη κουλτούρα αγνοεί πολλές πτυχές της βιωμένης κουλτούρας. Μετά από ένα βάθος χρόνου απομένει μια πολιτισμική, επιλεκτική παράδοση, τα κριτήρια επιλογής της οποίας ταυτίζονται με τα συμφέροντα της άρχουσας τάξης. Συχνά υπάρχει χάσμα ανάμεσα στη βιωμένη κουλτούρα και στην επιλεκτική παράδοση, καθότι από την τελευταία απουσιάζουν στοιχεία που κάποτε αποτελούσαν ζωντανή κουλτούρα (Storey, 2015: 77-78). Από την άποψη αυτή, έχει μεγάλη σημασία να μην διαβρωθεί η κουλτούρα της μεσαίας και της εργατικής τάξης, από την οποία πηγάζει εν πολλοίς η αυθεντική λαϊκή κουλτούρα (Storey, 2015: 79). Ο Williams κατάφερε να εμπλουτίσει την οπτική του Γκράμσι περί πολιτισμικής ηγεμονίας και ουσιαστικά να προχωρήσει και να διευρύνει αυτόν τον συλλογισμό. Η αντίληψη της κουλτούρας ως συνόλου πολιτισμικών νοημάτων και πρακτικών, ως «δομή της αίσθησης» και τρόπου ζωής, επηρεάζει και το πώς ο Williams αντιλαμβάνεται την τέχνη, ήτοι ως δραστηριότητα η οποία αλληλεπιδρά με κάθε άλλη κοινωνική δραστηριότητα (πχ εμπόριο, πολιτική κτλ.). Ως εκ τούτου μελετάται επιστημονικά σε συνάρτηση με την κοινωνική πραγματικότητα στο πλαίσιο της οποίας παράγεται και καταναλώνεται (Δερμεντζόπουλος, Παπαθεοδώρου, 2024: 21).

3.2.5. Η συμβολή του P. Bourdieu στην πολιτισμική θεωρία

Ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς στον κλάδο των πολιτισμικών σπουδών, είναι ο P. Bourdieu, ο οποίος, στο πλαίσιο κοινωνικών ερευνών, κατέδειξε το πώς συσχετίζεται το πολιτισμικό κεφάλαιο με την κοινωνική θέση ενός ανθρώπου.

Σύμφωνα με τον Bourdieu στην κοινωνία υπάρχουν τρία είδη Κεφαλαίου (Bourdieu, 2008: 307, Smith, 2006: 216-217):

- α) το οικονομικό κεφάλαιο (οικονομικοί πόροι)
- β) το κοινωνικό κεφάλαιο (γνωριμίες, κοινωνική επιρροή, δυνατότητα συμμετοχής στην υφισταμένη κοινωνική οργάνωση και αλληλοϋποστήριξη)

γ) το πολιτισμικό κεφάλαιο (τυπικά ακαδημαϊκά προσόντα, πνευματική καλλιέργεια, σχέση με τα γράμματα και τις τέχνες, προσωπική αισθητική και γούστο, ικανότητα ανάπτυξης κριτικών φίλτρων κτλ.)

Κατά κανόνα, οι έχοντες κυρίως οικονομικό κεφάλαιο (ελεύθεροι επαγγελματίες, βιομήχανοι κλπ.) δεν έχουν και αντιστοίχως υψηλό πολιτισμικό κεφάλαιο (καθηγητές πανεπιστημίου, καλλιτέχνες κτλ.) και αντιστρόφως (Bourdieu, 2008: 338). Η ιδιοποίηση ανεκτίμητων έργων συνήθως γίνεται για λόγους κοινωνικού γοήτρου, ήτοι συνιστά προσπάθεια συσσώρευσης συμβολικού κεφαλαίου (Bourdieu, 2008: 334). Αντιθέτως, ορισμένες φορές το πιο λιτό γούστο της τάξης των διανοουμένων, οι οποίοι απορρίπτουν το συντηρητικό γούστο της αστικής τάξης, εμφανίζει κοινές αναλογίες σε ορισμένα ζητήματα αισθητικής με το γούστο των λαϊκών στρωμάτων (Bourdieu, 2008: 347). Για παράδειγμα τα αυτοκίνητα τύπου «σκαραβαίος», προορίζονταν για την εργατική τάξη, υιοθετήθηκαν όμως τρεχόντως από τις τάξεις των διανοουμένων.

Μέσα από την επινόηση της έννοιας της έξης (habitus), ο Bourdieu εξήγησε πώς τα βιώματα και οι προσλαμβάνουσες παραστάσεις που έχει κάποιος στο πλαίσιο του οικογενειακού, εκπαιδευτικού και κοινωνικού του περιβάλλοντος, βρίσκονται σε άμεση σχέση με τις οικογενειακές, κοινωνικές, οικονομικές δομές, οι οποίες επηρεάζουν τις αντιλήψεις και δράσεις του. Ειδικότερα ο Bourdieu απέδειξε ότι οι άνθρωποι ανάλογα με την κοινωνική θέση και το επάγγελμα που ασκούσαν, διέφεραν ως προς την αισθητική, το γούστο και τον τρόπο πρόσληψης της κουλτούρας, δηλαδή ως προς το πολιτισμικό τους κεφάλαιο (Smith, 2006: 216-217). Στο πλαίσιο των ερευνών του κατέδειξε πόσο σημαντικές διαφορές είχαν οι γόννοι εργατικών και οι γόννοι μεσοαστικών οικογενειών μέσα από την ύπαρξη λεπτών πολιτισμικών διαφορών, καθότι διέφεραν ως προς τα προσωπικά βιώματα, τις προσλαμβάνουσες παραστάσεις, το επίπεδο εκφοράς της μητρικής γλώσσας και στοιχεία που αφορούν πχ την πρόσβαση στη γνώση, τις βιβλιοθήκες και γενικότερα τα ερεθίσματα που έλαβαν ή δεν έλαβαν από το οικογενειακό και σχολικό τους περιβάλλον. Οι διαφορετικές προσλαμβάνουσες παραστάσεις συμβάλλουν στο χτίσιμο του πολιτισμικού κεφαλαίου, διαδικασία που αποδεικνύεται εξαιρετικά χρονοβόρος, αλλά καθορίζει την προσωπικότητα του ατόμου, ακόμη και αν το ίδιο δεν το συνειδητοποιεί (Bourdieu, 2008: 334, Smith, 2006: 219).

Οι μικροαστικές τάξεις δείχνουν σεβασμό στην κουλτούρα και αγωνίζονται σε μια προσπάθεια μύησης που δεν είναι πάντοτε επιτυχής. Όπως παρατηρεί ο Bourdieu,

ο μικροαστός *«προσπαθεί να ενταχθεί σε μια κουλτούρα προς την οποία είναι στην ουσία ξένος»* (Bourdieu, 2008: 365).

Η μεσαία τάξη είναι εξοικειωμένη με τη θεωρούμενη ως «ποιοτική» και ως εκ τούτου «νομιμοποιημένη» κουλτούρα, η οποία συχνά υφίσταται μια «νόμιμη εκλαΐκευση», όπως πχ διασκευή λαϊκών σκοπών με ενορχηστρώσεις για σύνολο μουσικής δωματίου ή συμφωνική ορχήστρα, διασκευή λογοτεχνικών έργων για τον κινηματογράφο ή την τηλεόραση κτλ. (Bourdieu, 2008: 366). Ως ποιοτική κουλτούρα διαχωρίζει το «καθαρό» από το «ακάθαρτο» γούστο (Bourdieu, 2008: 516-518). Η μέση κουλτούρα, αντιδιαστέλλεται ως προς τη χυδαιότητα (Bourdieu, 2008: 368), δηλαδή το πολιτιστικό προϊόν που χαρακτηρίζεται «πρωτόγονο», «βάρβαρο», «εύπεπτο», «εύκολο», «ρηχό», «επιπόλαιο», «φантаχτερό», «επιφανειακό», «γλυκανάλατο» κτλ. (Bourdieu, 2008: 518). Ο Bourdieu προβαίνει σε μια συμβολική αντιστοιχία, αφ' ενός μεν, ανάμεσα στην κουλτούρα και τη φύση, αφ' ετέρου δε ανάμεσα στην αστική τάξη και τον λαό, οπότε κατ' ουσίαν ταυτίζει την αστική τάξη με την κουλτούρα και τον λαό με τον πρωτογονισμό και τη βαρβαρότητα της φύσης (Bourdieu, 2008: 525).

Η ερμηνεία που δίδεται για τις διαφορές των ανθρώπων ως προς το πολιτισμικό τους κεφάλαιο είναι ότι στο πλαίσιο της ταξικής, γαλλικής εν προκειμένω, κοινωνίας οι ελίτ καθορίζουν τι συνιστά «υψηλή κουλτούρα» και ποιες είναι οι επιθυμητές αξίες, γνώσεις και δεξιότητες ώστε κάποιος να κατέχει το πολιτισμικό κεφάλαιο που απαιτείται για να έχει μια αναγνωρισμένη κοινωνική θέση. Με τον τρόπο αυτόν, οι ελίτ καθορίζουν τα κριτήρια διαφοροποίησης της λεγόμενης «υψηλής» κουλτούρας, την οποία αντιπαραθέτουν με τη λεγόμενη «λαϊκή», που φαίνεται εφήμερη, τετριμμένη και ως εκ τούτου περιφρονημένη. Οι άνθρωποι αγωνίζονται να επικρατήσουν στους διάφορους τομείς της κοινωνικής ζωής, όπου οι ελίτ εφαρμόζουν διάφορες μεθόδους ώστε να διατηρούν τα προνόμιά τους, όπως πχ καθηγητές Πανεπιστημίου που επιλέγουν ποιους φοιτητές θα προωθήσουν, βιομήχανοι που επενδύουν στην ακαδημαϊκή μόρφωση των απογόνων τους ώστε να διατηρούν τα προνόμιά τους κοκ (Smith, 2006: 219).

Η θεωρία του Bourdieu περί πολιτισμικού κεφαλαίου αποτέλεσε το έναυσμα για τη διατύπωση ενός ορισμού του λαϊκού πολιτισμού από τον Parker, ο οποίος παρατηρεί ότι ο λαϊκός πολιτισμός παράγεται από τους έχοντες καθόλου ή μικρό πολιτισμικό κεφάλαιο, πχ τον αυτοδίδακτο μουσικό που δεν επιθυμεί ή δεν έχει την οικονομική δυνατότητα να φοιτήσει σε Ωδείο. Προχωρώντας τον συλλογισμό του, ο Parker παραθέτει έναν νοητό άξονα τα δυο άκρα του οποίου αφορούν στην παραγωγή και

αντιστοίχως στην κατανάλωση της κουλτούρας. Σε αυτό το πλαίσιο, παρατηρεί ότι υπάρχουν δραστηριότητες που απαιτούν υψηλό πολιτισμικό κεφάλαιο τόσο για την παραγωγή, όσο και για την κατανάλωση, πχ μια θεατρική παράσταση, άλλες δραστηριότητες που απαιτούν χαμηλό πολιτισμικό κεφάλαιο τόσο για την παραγωγή, όσο και για την κατανάλωση, πχ λαϊκοί χοροί, και άλλες δραστηριότητες, οι οποίες απαιτούν διαφορετικό πολιτισμικό κεφάλαιο για την παραγωγή και διαφορετικό για την κατανάλωση, όπως πχ στην περίπτωση μιας κινηματογραφικής ταινίας που προβάλλεται από την τηλεόραση, απαιτείται υψηλό πολιτισμικό κεφάλαιο για την παραγωγή και μηδαμινό πολιτισμικό κεφάλαιο για την κατανάλωση (Parker, 2011).

Η διάκριση με βάση τον βαθμό πολιτισμικού κεφαλαίου που απαιτείται για την παραγωγή κουλτούρας διευκολύνει και τη διάκριση μεταξύ «μαζικής» και «λαϊκής» κουλτούρας, καθώς η πρώτη απαιτεί υψηλό βαθμό πολιτισμικού κεφαλαίου για την παραγωγή της, εν σχέσει με τη δεύτερη (Parker, 2011). Το ίδιο ισχύει και για την παραγωγή της τέχνης, όπου επίσης απαιτείται υψηλό πολιτισμικό κεφάλαιο. Η τέχνη θεωρείται ότι έχει «εκπολιτιστική δύναμη» και αντιδιαστέλλεται με το «λαϊκό», το «κοινό», το «χυδαίο» (Bourdieu, 2008: 295).

3.2.6. Μοντερνισμός και Μεταμοντερνισμός

Τον 20ό αιώνα η ραγδαία ανάπτυξη των νέων τεχνολογιών, η διεθνοποίηση των αγορών και η κυριαρχία του νεοφιλελεύθερου οικονομικού μοντέλου μέσα από την ανάπτυξη του τριτογενούς παραγωγικού τομέα των υπηρεσιών, οδήγησε στη μετάβαση από τη βιομηχανική στη μεταβιομηχανική οικονομία. Στο σύγχρονο παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον, όπως παρατηρεί ο Bauman, επήλθε μια πολιτισμική ομογενοποίηση των εθνικών κοινωνιών. Επομένως η κουλτούρα που προωθείται από τις αγορές, είναι μια διεθνοποιημένη και τυποποιημένη κουλτούρα που οφείλεται στην κυριαρχία των πολυεθνικών, καθώς και στη χρήση των νέων τεχνολογιών στην πολιτισμική παραγωγή (McQuail, 2003: 67).

Στη μεταμοντέρνα κατάσταση παρατηρούνται τα εξής χαρακτηριστικά:

- Ισχυροποίηση των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας, των κοινωνικών δικτύων και εσχάτως των τεχνολογιών τεχνητής νοημοσύνης
- Έμφαση στην προώθηση μοντέλων/τρόπων ζωής και αντίστοιχων συμβόλων
- Έμφαση στην εικόνα
- Αξιοποίηση τρόπων κατανάλωσης και διασκέδασης μέσα από διεθνοποιημένα πρότυπα του σύγχρονου lifestyle (Smith, 2006: 330-331).

Υπό αυτές τις συνθήκες των διεθνοποιημένων αγορών παράγονται πολιτισμικά προϊόντα (κινηματογραφικές ταινίες, σαπουνόπερες, τραγούδια, βιβλία κτλ.) που προωθούνται με σκοπό να καταναλωθούν από τις μάζες (Smith, 2006: 270). Παράλληλα προωθούνται, μέσω κυρίως των ηλεκτρονικών ΜΜΕ και των κοινωνικών δικτύων, πολιτισμικά πρότυπα (πχ ενδυματολογικοί κώδικες, πρότυπα διαχείρισης του ελεύθερου χρόνου, πρότυπα διατροφής κτλ.) τα οποία οδηγούν σε μια γενικευμένη κατανάλωση και παράγουν κοινούς κώδικες συμπεριφορών. Ως εκ τούτου, εξασθενεί η εθνική ταυτότητα και αναδύεται μια ομογενοποιημένη, διεθνοποιημένη και τυποποιημένη κουλτούρα. Η μεταμοντέρνα κουλτούρα χαρακτηρίζεται από ένα συνονθύλευμα όπου συνυπάρχουν διαφορετικά στυλ, αναπαραστάσεις του παρελθόντος και του παρόντος, κουλτούρες από διαφορετικούς τόπους και στοιχεία τόσο από τη λεγόμενη «υψηλή», όσο και από τη θεωρούμενη ως «δημοφιλή» κουλτούρα, των οποίων η διάκριση παύει να υφίσταται (Barker & Jane, 2025: 254-257).

Σε ό,τι αφορά στο θεωρητικό πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, αποδομούνται όλες οι σταθερές της νεωτερικότητας, επέρχεται το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων (Smith, 2006: 335-337, 350, 356) και σχετικοποιείται κάθε βεβαιότητα και ιδανικό. Όλα καθίστανται ρευστά και ρηχά, ενώ παρατηρείται εξασθένηση του συναισθήματος, καθώς τα έργα τέχνης δεν υποστηρίζουν τις καθολικές ουμανιστικές αξίες της νεωτερικότητας που διαπνέονταν από το πνεύμα του Διαφωτισμού. Όπως παρατηρεί ο Τζέιμσον, η κατανάλωση εικόνων αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό του ύστερου καπιταλισμού, ο οποίος χαρακτηρίζεται από την επικράτηση σημείων, συμβόλων και πληροφοριών (Smith, 2006: 342, 350). Υπό αυτές τις συνθήκες, η ιδεολογία του μεταμοντερνισμού δεν αποδέχεται τη διάκριση μεταξύ «λαϊκής» και «δημοφιλούς» κουλτούρας ή «υψηλής» και «μη υψηλής» τέχνης (Smith, 2006: 344). Η κουλτούρα του μεταμοντερνισμού *«υμνεί τον κοσμοπολιτισμό, την ποικιλομορφία και την κατανάλωση»* (Smith, 2006: 349). Η πολιτισμική παγκοσμιοποίηση χαρακτηρίζεται από μια ομογενοποιημένη κουλτούρα άρρηκτα συνδεδεμένη με το αμερικάνικο μοντέλο ζωής, εξ ου και οι όροι «αμερικανοποίηση» και «μακτοναντοποίηση» (Smith, 2006: 351). Χαρακτηριστικά όπως απλοποίηση διαδικασιών, τυποποίηση της παραγωγής, προσφορά ομογενοποιημένων και τυποποιημένων προϊόντων, οδηγούν στην επικράτηση της αισθητικής και των εμπορευματοποιημένων αρχών της αγοράς και ακυρώνουν κάθε έννοια αυθεντικότητας και πρωτοτυπίας στα βιομηχανοποιημένα

αγαθά, ενώ συμβάλλουν και στην αλλοίωση της τοπικής παράδοσης (Smith, 2006: 353).

Στη μεταμοντέρνα κατάσταση, η τέχνη ισοδυναμεί με εμπόρευμα. Για παράδειγμα, ο Μπένγιαμιν υπογράμμιζε τη σημασία που έχει η «αύρα» του πρωτότυπου έργου, η οποία προσέδιδε αυθεντικότητα, ενώ αντιθέτως τα αντίγραφα στερούντο αυτής της αύρας και συνακόλουθα της αυθεντικότητας (Smith, 2006: 86). Στη μετανεωτερικότητα, όπως παρατηρεί ο Bauman, εκείνο που μετράει δεν είναι η αξία του πρωτοτύπου, αλλά ο αριθμός των αντιγράφων που θα πουληθούν. Για να ισχυροποιήσει το επιχείρημά του, επικαλείται και την άποψη του Μποντριγιάρ, σύμφωνα με την οποία κριτήριο για τη σπουδαιότητα ενός έργου είναι η δημοσιότητα και η φήμη, που θα καθορίσουν και την εμπορική του αξία. Επομένως, στη μετανεωτερικότητα η τέχνη κρίνεται με κριτήρια μη καλλιτεχνικά, αλλά αμιγώς εμπορευματικά (Bauman, 2002: 195).

3.3. Κριτήρια εμπορευματοποίησης

Τελικώς, επί τη βάσει ποίων κριτηρίων ορίζεται το εμπορευματοποιημένο πολιτιστικό αγαθό και ειδικότερα η εμπορική μουσική;

Ο φιλόσοφος Καντ προβαίνει στη διάκριση μεταξύ αφ' ενός μεν της ελεύθερης τέχνης που αποτελεί προϊόν του δημιουργού, δεν επιβάλλεται στο κοινό και τίθεται στη διακριτική ευχέρεια καθενός να την γνωρίσει, αφ' ετέρου δε της «κερδοσκοπού τέχνης», η οποία υφίσταται με στόχο την οικονομική αμοιβή. Χαρακτηρίζεται ως «δουλική» και «δουλοπρεπής» και «επιβάλλεται» στον θεατή (Bourdieu, 2008: 527-528).

Όπως παρατηρεί ο Ρήσμαν (Βρύζας, 2003: 157-161) υπάρχουν τρεις τύποι κοινωνιών:

- α) η παραδοσιακή, στην οποία το άτομο ζει σε ένα περιβάλλον πολιτιστικής ομοιομορφίας και η θέση του στην ομάδα καθορίζεται κοινωνικά με βάση ισχυρές παραδόσεις, γι' αυτό και η κοινωνική κινητικότητα καθίσταται εξαιρετικά δύσκολη
- β) η ενδο-κατευθυνόμενη, όπου το άτομο επηρεάζεται από ισχυρές κοινωνικές αξίες, τις οποίες προσλαμβάνει αρχικά από το στενό οικογενειακό του περιβάλλον και στη συνέχεια από φορείς κοινωνικοποίησης, όπως το εκπαιδευτικό σύστημα. Η παραγωγή διαδραματίζει σημαίνοντα ρόλο, ενώ δεν συμβαίνει το ίδιο με την κατανάλωση.
- γ) η ετερο-κατευθυνόμενη κοινωνία, στο πλαίσιο της οποίας το άτομο δέχεται προσλαμβάνουσες από το σύγχρονο παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον, πχ ΜΜΕ,

κοινωνικά δίκτυα κτλ., ήτοι από ένα μεγαλύτερο εύρος απ' ό,τι η οικογένεια και οι τυπικοί φορείς κοινωνικοποίησης, πχ σχολείο, Εκκλησία κτλ. Παράλληλα το άτομο δεν γίνεται μόνο δέκτης μηνυμάτων, αλλά και φορέας διάδοσής τους.

Στην ετεροκατευθυνόμενη κοινωνία, η κατανάλωση διαδραματίζει σημαντικότερο ρόλο από την παραγωγή. Ως φορείς εξουσίας, φέρονται ποικίλες ομάδες συμφερόντων και όχι μια συγκεκριμένη κοινωνική τάξη.

Η ετεροκατευθυνόμενη κοινωνία απαντάται στις μεγάλες πόλεις των ΗΠΑ και της ΒΔ Ευρώπης. Απηχεί τις αξίες του λεγόμενου δυτικού κόσμου, όπως αυτές διαδίδονται από τα ΜΜΕ, τα οποία προσπαθούν να ισορροπήσουν αφ' ενός μεν τις προσδοκίες των επιχειρήσεων και της αγοράς γενικότερα, αφ' ετέρου δε τις φερόμενες ως προτιμήσεις κάθε ομάδας-στόχου, που αποτελεί το αναμενόμενο κοινό που προκύπτει βάσει μετρήσεων τηλεθέασης, ακροαματικότητας κτλ.

Στον λεγόμενο δυτικό κόσμο, οι κοινωνίες είναι ετεροκατευθυνόμενες. Η διεθνοποίηση της επικοινωνίας και της οικονομίας συναρτάται με τη διεθνοποίηση της κουλτούρας (Βρύζας, 2003: 125). Πρόκειται για μια κουλτούρα που «κατασκευάζεται» με βάση τους νόμους της Αγοράς, προωθείται από τα ΜΜΕ και κυριαρχείται από δυτικά πρότυπα. Παρόλα τα υψηλά ποσοστά μετανάστευσης, ιδιαιτέρως στις ΗΠΑ, το μωσαϊκό πολιτισμών δεν συνεπάγεται γνωριμία με τη λαϊκή κουλτούρα επιμέρους πολιτισμών, που δημιουργούνται «από τα κάτω», από τον λαό για τον λαό. Δεν πρόκειται για επιμέρους τοπικές κουλτούρες, που διατηρούν τις ρίζες, την παράδοση, τα ήθη, τα έθιμα, της αξίες τους και μετεξελίσσονται στο πλαίσιο μιας αλληλεπίδρασης με τις δυτικές κοινωνίες. Αντιθέτως, πρόκειται για μια τυποποιημένη, ομογενοποιημένη κουλτούρα με ψήγματα στοιχείων από διάφορους πολιτισμούς, τα οποία είναι αποκομμένα από τα αρχικά τους συμφραζόμενα, από τις «ρίζες» τους. Πρόκειται επί της ουσίας για μια κουλτούρα που κατασκευάζεται «από τα πάνω», εμπεριέχει σύμβολα, αξίες, ιδέες, στάσεις, νοοτροπίες, πρότυπα της λεγόμενης δυτικής κουλτούρας και επιβάλλει έναν συγκεκριμένο και πανομοιότυπο τρόπο ζωής σχεδόν σε ολόκληρο τον πλανήτη (Βρύζας, 2003: 125-126, 134).

Όταν γίνεται λόγος για κριτήρια εμπορευματοποίησης, θα πρέπει να λάβει κανείς υπόψη ότι τα πολιτιστικά αγαθά έχουν μια συμβολική και μια εμπορική αξία (Βρύζας, 2003: 51). Για παράδειγμα, το πρόγραμμα των ΜΜΕ επηρεάζεται εκτός των άλλων και από τις απαιτήσεις διαφημιστών, καθότι η κοστολόγηση του διαφημιστικού χρόνου συναρτάται με τα αναμενόμενα ποσοστά τηλεθέασης, ακροαματικότητας, επισκεψιμότητας κτλ.

Το διακύβευμα είναι η κουλτούρα να ισορροπεί ανάμεσα σε Κράτος και Αγορά, με τρόπο ώστε ούτε να γίνεται όργανο εξουσίας, ούτε να εξυπηρετεί οικονομικές σκοπιμότητες (Βρύζας, 2003: 52). Επομένως, το ζήτημα της διεθνοποιημένης μαζικής κουλτούρας πρέπει να εξετάζεται σε ό,τι αφορά τόσο στην πολιτική του διάσταση, δηλαδή τον βαθμό συναίνεσης του κράτους στην επικράτηση της μαζικής κουλτούρας, όσο και στην οικονομική του διάσταση, δηλαδή στον ρόλο της αγοράς στη διαμόρφωση της διεθνοποιημένης μαζικής κουλτούρας (Βρύζας, 2003: 149-150).

Στην ύστερη νεωτερικότητα, η εμπορευματοποίηση του πολιτισμού αποτελεί αδιαμφισβήτητο γεγονός. Είναι ιδιαιτέρως εμφανής στον τομέα της μουσικής με χαρακτηριστικά παραδείγματα την ποπ κουλτούρα, εγχώρια και διεθνή, τον κινηματογράφο του Hollywood κ.ά. Στον τομέα της μουσικής, υπάρχουν πανίσχυροι όμιλοι που προωθούν δημοφιλή μουσική σε παγκόσμια κλίμακα. Η μουσική παράγεται κυρίως μέσω προγραμμάτων πληροφορικής, εσχάτως δε και μέσω της τεχνητής νοημοσύνης. Παράλληλα, προωθείται μέσω των ΜΜΕ, έντυπων και ηλεκτρονικών, καθώς και του διαδικτύου. Μετά το 2000, ιδιαίτερα καθοριστικό ρόλο διαδραματίζουν τα κοινωνικά δίκτυα και οι ψηφιακές πλατφόρμες (πχ Amazon, iTunes, Youtube, Spotify κτλ.) οι οποίες άλλαξαν ριζικά τον τρόπο κατανάλωσης της μουσικής και συνέβαλαν στη συρρίκνωση της δισκογραφίας. Τα τραγούδια είναι πανομοιότυπα και έχουν μια τυποποιημένη μορφή (πχ κουπλέ-ρεφρέν). Συνήθως έχουν ηλεκτρικό ήχο και έντονα ρυθμικά μοτίβα. Υπάρχουν τραγούδια που προωθούνται πιο δυναμικά από άλλα, ενώ επίσης μεταδίδονται σε ώρες αναμενόμενης υψηλής ακροαματικότητας, εν συγκρίσει με άλλα που δεν θεωρούνται ως «εμπορικά». Τα ΜΜΕ, τις ώρες της αναμενόμενης υψηλής τηλεθέασης, ακροαματικότητας, επισκεψιμότητας στο διαδίκτυο, προωθούν δημοφιλή μουσική. Αντιθέτως, ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές που θεωρούνται ως εξειδικευμένες και για «εκλεπτυσμένο» γούστο, μεταδίδονται σε ώρες που παρακολουθεί ένα πολύ μικρό ποσοστό κοινού. Συνεπώς, δεν φθάνει στο κοινό επί ίσοις όροις το σύνολο του υλικού που ηχογραφείται. Από την άποψη αυτή, δεν ευσταθεί η αντίληψη ότι το κοινό «ζητάει σκουπίδια», αλλά πρόκειται για ένα αφήγημα που κατασκευάζεται από την πολιτιστική βιομηχανία και υφίσταται ως «αυτοεκπληρούμενη προφητεία».

Συμπερασματικά, ως «εμπορευματοποιημένη» θεωρείται η κουλτούρα που εξυπηρετεί οικονομικά συμφέροντα και για την παραγωγή της οποίας δίνεται έμφαση στην εμπορική, εις βάρος της συμβολικής της αξίας.

Κεφ. 4. Παραδείγματα Δημοφιλούς Κουλτούρας

4.1. Το παράδειγμα των τραγουδιών της Eurovision

Στις γραμμές που ακολουθούν θα επιχειρήσουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή της συμμετοχής της χώρας μας²⁶ στον διαγωνισμό, από το 1974 έως σήμερα, με στόχο να διερευνήσουμε:

- α) ποιοτικούς δείκτες, η επεξεργασία των οποίων μας οδηγεί στο να εντοπίσουμε στοιχεία λαϊκής και δημοφιλούς κουλτούρας στην αισθητική αντίληψη των τραγουδιών από τα οποία εκπροσωπήθηκε η χώρα μας.
- β) ποσοτικούς δείκτες, βάσει των οποίων αποδεικνύεται η μαζική απήχηση του διαγωνισμού (ποσοστά τηλεθέασης).

4.1.1. Ποιοτικοί δείκτες του διαγωνισμού της Eurovision

Σύμφωνα με το διεθνές σωματείο φίλων της Eurovision, το I.N.F.E (International Network of Fanclubs of Eurovision), το οποίο ιδρύθηκε το 1998, η χώρα μας συμμετέχει στον διαγωνισμό από το 1974.

Με βάση τον πίνακα ²⁷ με όλες τις συμμετοχές της Ελλάδας, παρατηρούμε ότι από το 2001 και ύστερα η χώρα μας, σχεδόν σε όλες τις διοργανώσεις, εκπροσωπείται στον διεθνή διαγωνισμό με αγγλικούς στίχους.

Συν τω χρόνω, παρατηρείται μια αλλαγή στην αισθητική των τραγουδιών καθώς σταδιακά ατονούν τα συμβολικά ισοδύναμα της ελληνικότητας, όπως ο ελληνικός στίχος, η χρήση παραδοσιακών μουσικών οργάνων ή η αισθητική παραδοσιακής μουσικής.

Πιο συγκεκριμένα, τη δεκαετία του '70, παρατηρούμε ότι επικρατεί το λαϊκό, παραδοσιακό και ελαφρό τραγούδι. Για παράδειγμα, το 1974 τη χώρα μας εκπροσώπησε η Μαρινέλλα, με το λαϊκό τραγούδι «Λίγο κρασί, λίγο θάλασσα και τ'αγόρι μου» (1974). Την ίδια δεκαετία συμμετέχουν η Μαρίζα Κωχ με το συγκλονιστικό παραδοσιακό τραγούδι «Παναγιά μου, Παναγιά μου» (1976), το οποίο στην ουσία ήταν ένας μουσικός θρήνος για την Κύπρο: είναι αξιοσημείωτο ότι για

²⁶ Πηγή: ιστοσελίδα του διαγωνισμού της Eurovision. Ανακτήθηκε στις 09/05/2026 από: <https://www.eurovision.gr/country/greece/>.

²⁷ Βλ. Παράρτημα Ι

πρώτη και μοναδική φορά στην ιστορία του θεσμού, η συγκεκριμένη συμμετοχή αντανakλούσε τη συλλογική μνήμη. Μια προσπάθεια σύνδεσης αφ' ενός μεν του αρχαίου πνεύματος, αφ' ετέρου δε νεωτερικών στοιχείων, έχει η περίπτωση του τραγουδιού «Σωκράτη εσύ super star». Η υπεράσπιση της παράδοσης γίνεται μέσα από λεκτικές και ενδυματολογικές αναφορές στο αρχαιοελληνικό πνεύμα, με έντονο το στοιχείο της kits αισθητικής. Επίσης κεντρικό ρόλο έχει η αναφορά στον φιλόσοφο Σωκράτη και στο θρησκευτικό συναίσθημα. Η προσέγγιση προς τη νεωτερικότητα επιτυγχάνεται μέσα από την ενορχήστρωση με σύνολο λόγιας μουσικής και την όλη σκηνοθεσία, καθώς και με τη ρητή αναφορά στην έννοια «σταρ»²⁸ (!)

Η δεκαετία του '80 αρχίζει με τη συμμετοχή της Άννας Βίσση (1980) και το τραγούδι «Ωτοστόπ». Όμως ήδη από τότε, η σκηνοθεσία αναδεικνύει την τραγουδίστρια, η οποία πλαισιώνεται από «μπαλέτο» χορευτών – αισθητική που τελικώς θα επικρατήσει χρόνια αργότερα. Την ακριβώς επόμενη χρονιά, η Ελλάδα συμμετέχει με το τραγούδι «Φεγγάρι Καλοκαιρινό».²⁹ Το τραγούδι χαρακτηρίζεται ως «ελαφρό». Αυτή τη φορά επιχειρείται μια σύγκλιση ανάμεσα στη «δημοφιλή» και την «υψηλή» κουλτούρα, καθώς είναι ενορχηστρωμένο για συμφωνική ορχήστρα. Το ίδιο ισχύει και στην

²⁸ Παραθέτουμε ένα σύντομο απόσπασμα από τους στίχους του τραγουδιού:

*“Πιλάτος λαός σου πήρε το φως
Σωκράτη, εσύ σούπερ σταρ ,
η Αθήνα που τόσο αγαπούσες
φαρμάκι σου δίνει πικρό.
Πικρή χαραυγή, ορφάνευε η γη
Σωκράτη, εσύ σούπερ σταρ
την ώρα που εσύ ξεκινούσες
να βρεις τον αιώνιο Θεό.
Θεό, Θεό, Θεό, Θεό δε σε λένε
κεριά, κεριά, κεριά, κεριά δε σου καίνε
αλλά τα λό , τα λό , τα λόγια σου καίνε
κι ακό , ακό , ακό , ακόμα τα λένε,
Σωκράτη, εσύ σούπερ σταρ”.*

²⁹ Μουσική: Γιώργος Νιάρχος, στίχοι: Γιάννης Δημητράς

επόμενη διοργάνωση, το 1983, με το τραγούδι «Μου λες».³⁰ Η αισθητική της ελαφράς μουσικής, η οποία αποδίδεται με συμφωνική ορχήστρα, συνεχίζεται και το 1985, με το τραγούδι «Μοιάζουμε».³¹ Το 1986 θα συμμετείχε η Πωλίνα, αλλά αποσύρθηκε. Το 1987 ξαφνικά δημιουργείται μια αισθητική μεταστροφή προς την ποπ μουσική και αισθητική. Το μουσικό συγκρότημα «Bang»³² εκπροσωπεί τη χώρα μας με το τραγούδι “Stop”. Είναι η πρώτη φορά που η Ελλάδα συμμετέχει με τραγούδι του οποίου ο τίτλος είναι στα Αγγλικά. Η συμφωνική ορχήστρα εγκαταλείπεται και στη θέση της εμφανίζεται ένα ποπ συγκρότημα, με σαφείς αναφορές στη διεθνή ποπ κουλτούρα. Υιοθετείται η πρακτική του μπαλέτου γύρω από τον τραγουδιστή. Η όλη αισθητική παραπέμπει σε έναν «εκμοντερνισμό» του αστικού τρόπου ζωής, όπου το πρότυπο του σταρ σύστημα είναι έκδηλο. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό, είναι το ακόλουθο απόσπασμα:

*«Σαν μια σταρ που ποζάρει, όταν της αστράφτουν φλας
Και το στιλ σου Γκάρμπο, στο σακάκι λίγα στρας
Ότι κάνεις για δόξα και λεφτά
Δες τι χάνεις, αλλού είναι η χαρά
Κι εγώ σου λέω στοπ, μη, ροκ-εν-ρολ είναι η ζωή»*

Το 1988 η Ελλάδα συμμετέχει με το τραγούδι «Κλόουν».³³ Η ελληνική συμμετοχή μαρτυρά μια αντίθεση, ανάμεσα στη «λαϊκή» και τη «δημοφιλή» κουλτούρα. Από τη μια ένα ελαφρό τραγούδι, με απλοϊκούς στίχους, στο τέλος του οποίου η τραγουδίστρια εμφανίζεται στη σκηνή ως κλόουν (!) Από την άλλη, το τραγούδι ερμηνεύεται από συμφωνική ορχήστρα παρότι η αισθητική του είναι απολύτως δημοφιλούς μουσικής. Την επόμενη χρονιά, το τραγούδι «Το δικό σου αστέρι»³⁴ επίσης ερμηνεύεται από συμφωνική ορχήστρα. Και σε αυτή την περίπτωση, συνδιαλέγεται η ποπ αισθητική με τη θεωρούμενη ως «υψηλή κουλτούρα», προς ζημία της τελευταίας.

Η δεκαετία του '90, παρατηρούμε ότι περιλαμβάνει συμμετοχές όχι μόνο μεμονωμένων τραγουδιστών, αλλά και μουσικών συγκροτημάτων, όπως για

³⁰ Μουσική: Αντώνης Πλέσσας, στίχοι: Σοφία Φίλντιση και ερμηνεία: Κρίστη Στασινοπούλου.

³¹ Μουσική: Τάκης Μπινιάρης, στίχοι: Μάρω Μπιζάνη.

³² Μουσική και στίχοι: Βασίλης Δερτιλής και Θάνος Καλλίρης.

³³ Μουσική και στίχοι: Δημήτρης Σακιζλής, ερμηνεία: Ελένη Φρυδά.

³⁴ Μουσική: Γιάννης Κύρης και Μαριάννα Ευστρατίου, στίχοι: Βίλλυ Σανιάνου.

παράδειγμα των “Wave,” με το τραγούδι «Χωρίς σκοπό» (1990).³⁵ Πρόκειται για ένα «μοντέρνο», ελαφρό τραγούδι με ποπ και τζαζ επιρροές. Το 1991 συμμετέχει στον διαγωνισμό η Σοφία Βόσσου με το τραγούδι «Άνοιξη»³⁶ όπου η μουσική και η ενορχήστρωση επίσης «ακροβατεί» ανάμεσα στην «δημοφιλή» και την λεγόμενη «σοβαρή» μουσική, καθότι συνυπάρχουν όργανα μοντέρνας μουσικής (ηλεκτρική κιθάρα, αρμόνιο, ντραμς) μαζί με συμφωνική ορχήστρα, υπόκλιση μαέστρου κτλ. Εκείνη είναι και η τελευταία χρονιά που εμφανίζεται σε διαγωνισμό της Eurovision συμφωνική ορχήστρα.

Το 1992 έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο τρόπος που το video του τραγουδιού «Όλου του κόσμου η ελπίδα»³⁷ προβάλλει έντονα το αφήγημα της ελληνικότητας, μέσα από τον ελληνικό στίχο, υπέροχα ελληνικά τοπία, την πνευματικότητα και θρησκευτική λατρεία (ανάδειξη ιερών ναών), την ομορφιά της ελληνικής φύσης την άνοιξη... Στην εικόνα παρεισφρέουν και τα εθνικά ιδεώδη (η τραγουδίστρια Κλεοπάτρα φοράει κόσμημα με τον ήλιο της Βεργίνας). Και ενώ πρόκειται για μια σκηνοθεσία που υπερασπίζεται την ελληνικότητα και την παράδοση, εμφανίζεται μέσα στη φύση ένας μουσικός με ηλεκτρική κιθάρα (!) Αξιοσημείωτα είναι τα αντιφατικά μηνύματα και η «πάλη» μεταξύ αντιθέσεων: «Ελληνικότητας και Ευρώπης», «ελληνικού» και «ξενόφερτου» ποπ τραγουδιού, «παράδοσης και «νεωτερικότητας». Επίσης στους στίχους του τραγουδιού³⁸ «Ελλάδα χώρα του φωτός», αναδεικνύεται έντονα το αφήγημα της Ελλάδας ως «ομφαλού της γης».

³⁵ Μουσική και στίχοι: Γιώργος Παλαιοκαστρίτης.

³⁶ Μουσική και στίχοι: Ανδρέας Μικρούτσικος

³⁷ Μουσική και στίχοι: Χρήστος Λαγός.

³⁸ *«Ελλάδα χώρα του φωτός
του κόσμου αρχή και γυρισμός
τόπος που διάλεξε ο θεός
κάτι τρέχει, πέρα βρέχει
έρχεται δύσκολος καιρός
και σου φωνάζει ο ουρανός
κάτσε σκέψου, λογικέψου».*

Συγχρόνως, στους στίχους του τραγουδιού αναδύεται η πληθώρα πολιτισμικών «δυϊσμών», με την Ελλάδα να «ακροβατεί» μεταξύ Ανατολής και Δύσης, «υψηλής» και «δημοφιλούς» κουλτούρας:

*«Τη μια μας παίζουν ροκ, την άλλη τσιφτετέλι
παιδιά του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη
μας ξεγελάνε με σεκλέτι και μεράκι
πνεύμα αθάνατο, σε τρώει το σαράκι»*

Η ερμηνεία του τραγουδιού από μια αμιγώς λαϊκή τραγουδίστρια, με έντονη την αισθητική της νυχτερινής πίστας, αναδεικνύει το ζήτημα περί της σχέσης μεταξύ «λαϊκής» και «δημοφιλούς» κουλτούρας.

Την ίδια δεκαετία συμμετέχουν τραγουδιστές όπως η Ελπίδα, ο Κώστας Μπίγαλης και γενικότερα ονόματα άρρηκτα συνδεδεμένα με την αισθητική του περιβάλλοντος της πίστας. Στο τέλος της ίδιας δεκαετίας, ήτοι το 1999 και το 2000, η Ελλάδα δεν συμμετείχε στον διαγωνισμό.

Τη δεκαετία του 2000, η στροφή προς την ποπ αισθητική είναι ολοφάνερη. Οι περισσότεροι από τους τραγουδιστές θεωρούνται σημαντικά ονόματα στις νυχτερινές πίστες της Αθήνας.³⁹ Σε αυτό το πλαίσιο δεν είναι τυχαίο ότι όλα τα τραγούδια με τα οποία εκπροσωπείται η χώρα μας έχουν αγγλικούς στίχους.⁴⁰ Το 2005, η χώρα μας αποσπά το πρώτο βραβείο, εκπροσωπούμενη από την Έλενα Παπαρίζου, η οποία συμμετέχει με το τραγούδι «My number one» (2005). Ας μας επιτραπεί η σκέψη ότι αυτή η νίκη αποτελεί ενδεχομένως μια δικαίωση του μοντέλου «της σπειροειδούς γραμμής της σιωπής», της Elisabeth Noelle – Neumann (D. McQuail & Sven Windal, 2001:156-161), όπου αποδεικνύεται ότι οι ψηφοφόροι συσπειρώνονται γύρω από τον πιθανότερο νικητή. Η νίκη καθιερώνει την κουλτούρα ελληνικής

³⁹ Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το συγκρότημα Antique συμμετέχει με το τραγούδι “Die for You” (2001), ο Σάκης Ρουβάς με το τραγούδι «Shake It» (2004) και την επόμενη χρονιά, η Άννα Βίση με το «Everything» (2006) κ.ά.

⁴⁰ Το 2010, η Ελλάδα συμμετέχει ξανά με τραγούδι που έχει ελληνικούς στίχους (εκπροσωπείται από τον Γ. Αλκαίο με το τραγούδι «ΩΠΑ»).

συμμετοχής με αγγλικό στίχο. Η δεκαετία αυτή χαρακτηρίζεται περισσότερο από τη συμμετοχή μουσικών συγκροτημάτων, παρά μεμονωμένων καλλιτεχνών.⁴¹

Το 2020, ο διαγωνισμός ακυρώνεται λόγω της πανδημίας. Είναι η δεκαετία όπου εμφανίζεται αισθητή προτίμηση στη χρήση αγγλικών στίχων στις ελληνικές συμμετοχές,⁴² με μοναδική εξαίρεση το τραγούδι «Αστερομάτα» (2025).

Η διαδικασία επιλογής της ελληνικής συμμετοχής και η προβολή του διαγωνισμού από τη δημόσια ραδιοτηλεόραση, αποτελεί τεκμήριο ότι ο διαγωνισμός βρίσκεται σε σχέση ενσωμάτωσης με την κυρίαρχη κουλτούρα. Ο εναγκαλισμός και η αρωγή του Κράτους στον διαγωνισμό της Eurovision, ο οποίος αποτελεί μια μορφή διεθνοποιημένης μαζικής κουλτούρας, συγκροτεί μια επιχειρηματολογία περί «νομιμοποίησης» αυτής της δημοφιλούς κουλτούρας. Συγχρόνως, η προώθηση από την πολιτιστική βιομηχανία είναι εξαιρετικά δυναμική. Στη διοργάνωση που έλαβε χώρα το 2026 με το τραγούδι “Ferto”, χαρακτηριστικό παράδειγμα ως προς τη σύγκλιση Κράτους και Αγοράς, αποτελούν τα διαφημιστικά σποτ του Οργανισμού Κοινής Ωφελείας ΔΕΗ, καθώς και η ιδιαίτερα δυναμική προώθηση του τραγουδιού και του σταρ Akyla, τόσο από τα κρατικά, όσο και από τα ιδιωτικά ΜΜΕ.

Συμπερασματικά, παρατηρώντας την αισθητική των ελληνικών τραγουδιών που συμμετέχουν στον διαγωνισμό της Eurovision, διαπιστώνει κανείς πώς αποδομείται συν τω χρόνω το αφήγημα της παράδοσης και της ελληνικότητας και πώς στοιχεία λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, τα οποία δυνητικά θα μπορούσαν να συγκροτήσουν μια αξιόλογη και ενδιαφέρουσα ελληνική μουσική ταυτότητα, εν τέλει κονιορτοποιούνται στη χοάνη της παγκοσμιοποιημένης μουσικής κουλτούρας.

⁴¹ Για παράδειγμα, συμμετέχει το συγκρότημα “Stereo Mike” με το τραγούδι «Watch My Dance» (2011), το συγκρότημα Koza Mostra με τον Αγάθωνα Ιακωβίδη και το τραγούδι «Alcohol Is Free» (2013), το συγκρότημα Freaky Fortune με το τραγούδι «Rise Up» (2014), το συγκρότημα «Demy» με το τραγούδι «This Is Love» (2017) κ.ά.

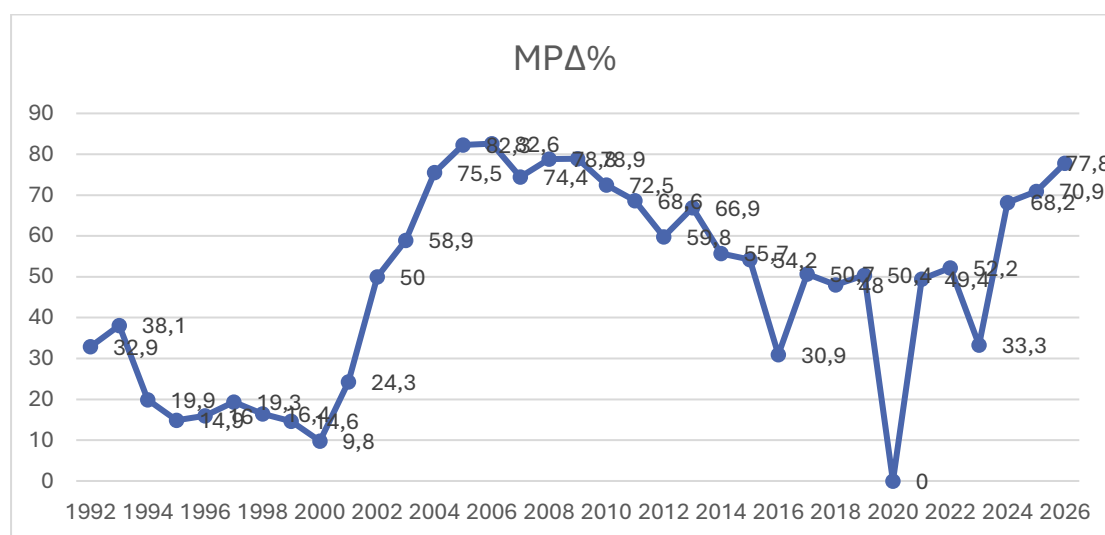
⁴² Η χώρα μας εκπροσωπήθηκε στον διαγωνισμό από τη Στεφανία Λυμπερακάκη με το τραγούδι «Last Dance» (2021), την Αμάντα Γεωργιάδη με το τραγούδι «Die Together» (2022), τη Μαρίνα Σάττι με το τραγούδι «Zari» (2024), την Klavdia με το τραγούδι «Αστερομάτα» (2025) και προσφάτως με τον Akyla, όπου οι στίχοι ήταν ελληνικοί, αλλά ο τίτλος επικοινωνήθηκε με Greeklish ως «Ferto» (2026).

4.1.2. Ποσοτικοί δείκτες του διαγωνισμού της Eurovision

Σε ό,τι αφορά στους ποσοτικούς δείκτες του διαγωνισμού, διατυπώνουμε δυο βασικά ερωτήματα:

- α) ποια είναι τα ποσοστά τηλεθέασης του διαγωνισμού συν τω χρόνω
- β) ποιο είναι το ενδιαφέρον των τηλεθεατών για άλλες μουσικές τηλεοπτικές εκπομπές την ίδια εβδομάδα προβολής του διαγωνισμού.

Σύμφωνα με δημοσίευση του International Network of Fanclubs of Eurovision, καθώς επίσης και με δημοσίευση της Nielsen Audience ⁴³ για το χρονικό διάστημα 1992 – 2026,⁴⁴ τα μερίδια τηλεθέασης⁴⁵ του διαγωνισμού της Eurovision διαμορφώνονται ως ακολούθως (βλ. Γράφημα 1):



Γράφημα 1 Ποσοστά μεριδίων τηλεθέασης τελικού διαγωνισμού Eurovision 1992-2026

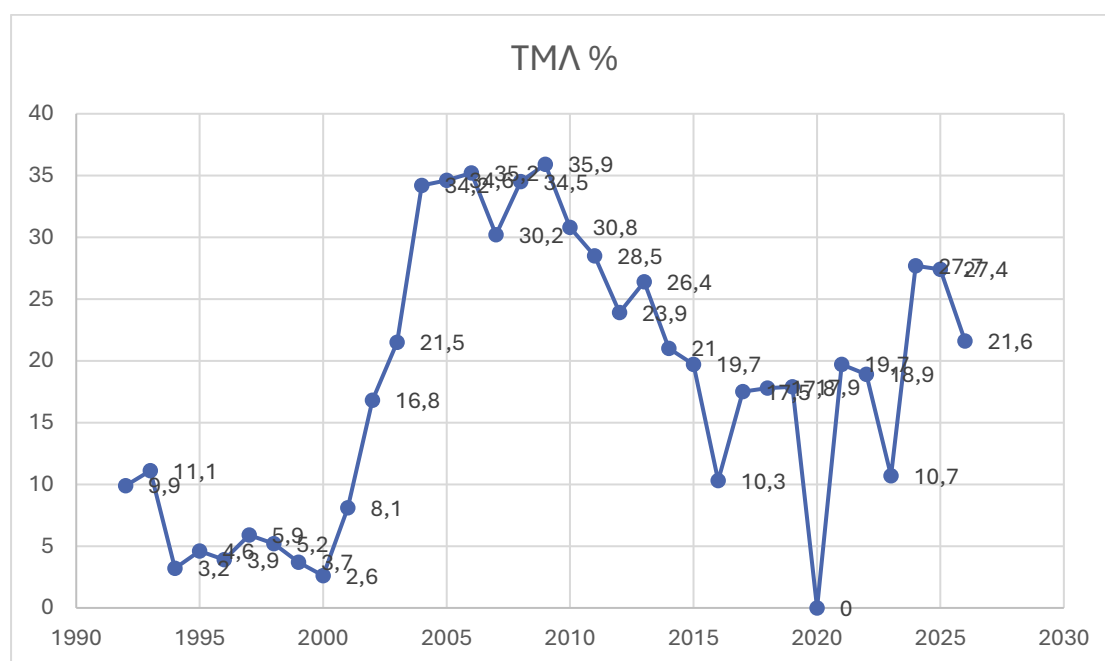
⁴³ Nielsen Audience, ανακτήθηκε στις <https://www.arianna.gr/gr/data/>

⁴⁴ Υπογραμμίζεται ότι τα στοιχεία του INFE έχουν πηγή την Nielsen Audience. Όμως αναφέρουμε το INFE επειδή τα στοιχεία αντλήθηκαν από την σχετική ιστοσελίδα.

⁴⁵ ΜΠΔ (Μερίδιο Τηλεθέασης) – Δείχνει πόσο ανταγωνιστικό ήταν το πρόγραμμα έναντι των άλλων που μεταδόθηκαν την ίδια ώρα. Πηγή: INFE. Ανακτήθηκε στις 10/05/2026 από <https://infegreece.com/%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CE%BB%CE%B5%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%83%CE%B7-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD-%CF%84%CE%B7%CF%82-eurovision/>

Το ενδιαφέρον των τηλεθεατών για τον διαγωνισμό είναι αυξημένο από το 2000 και ύστερα. Όμως από το 2012 εμφανίζει πτωτική τάση. Αυτό ενδεχομένως οφείλεται και στην κυριαρχία του διαδικτύου και τη δυνατότητα του κοινού να παρακολουθεί τον διαγωνισμό από άλλες συσκευές, όπως προσωπικό ή φορητό ηλεκτρονικό υπολογιστή κτλ.

Αναλόγως διαμορφώνεται η τάση των ποσοστών τηλεθέασης μέσου λεπτού ⁴⁶για το χρονικό διάστημα 1992-2026 (βλ. Γράφημα 2):



Γράφημα 2 Ποσοστά Τηλεθέασης μέσου λεπτού τελικού διαγωνισμού Eurovision, 1992-2026

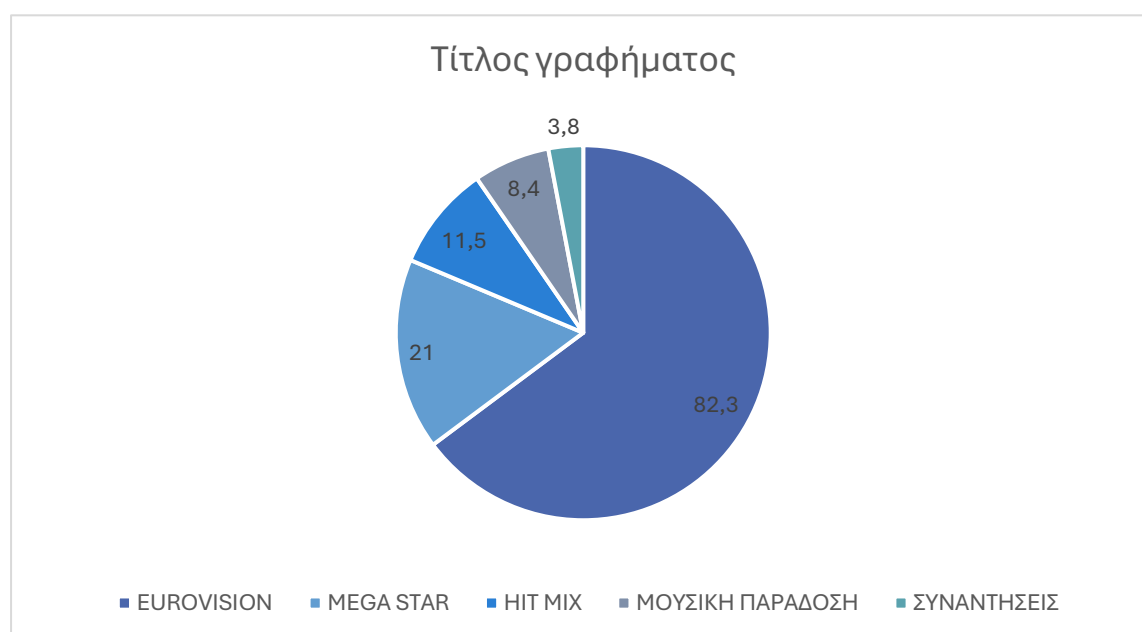
Όπως προκύπτει από το παραπάνω σχήμα, τα ποσοστά των ανθρώπων που στον ελεύθερο χρόνο τους παρακολουθούν τον διαγωνισμό της Eurovision, σημειώνουν δυναμική αύξηση από το 2000 και ύστερα. Μετά το 2010 παρατηρείται μια ελαφρά

⁴⁶ TMA (Τηλεθέαση Μέσου Λεπτού) – Δείχνει πόσοι άνθρωποι παρακολούθησαν ένα πρόγραμμα, και εξαρτάται από το πόσοι έχουν διαθέσιμο χρόνο για την τηλεόραση εκείνη την ώρα. Πηγή: (INFE). Ανακτήθηκε στις 10/05/2026 από <https://infegreece.com/%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CE%BB%CE%B5%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%83%CE%B7-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD-%CF%84%CE%B7%CF%82-eurovision/>

πτωτική τάση, η οποία από το 2024 αντιστρέφεται και πάλι, εμφανίζοντας ανοδική τάση.

Προκειμένου να απαντήσουμε στο δεύτερο ερώτημα, δηλαδή ποια είναι η προτίμηση τηλεθεατών για μουσικές εκπομπές εκτός από τον διαγωνισμό της Eurovision, ομαδοποιήσαμε τα ποσοστά μεριδίων τηλεθέασης αμιγώς μουσικών εκπομπών την εβδομάδα προβολής του διαγωνισμού της Eurovision. Έτσι, παραθέτουμε τα στοιχεία αυτά ανά πενταετία για το χρονικό διάστημα⁴⁷ από 2005-2025, προκειμένου να δούμε τα ποσοστά μεριδίων τηλεθέασης μεταξύ του διαγωνισμού της Eurovision και των λοιπών μουσικών εκπομπών της ίδιας εβδομάδας.

Για το έτος 2005, η Nielsen Audience ομαδοποιεί τις μουσικές εκπομπές στην κατηγορία υπό τον τίτλο: «Μουσική–Συναυλίες–Τραγούδι». Πρόκειται για τις μουσικές εκπομπές «Mega Star», «Hit Mix», «Μουσική Παράδοση» και «Συναντήσεις».



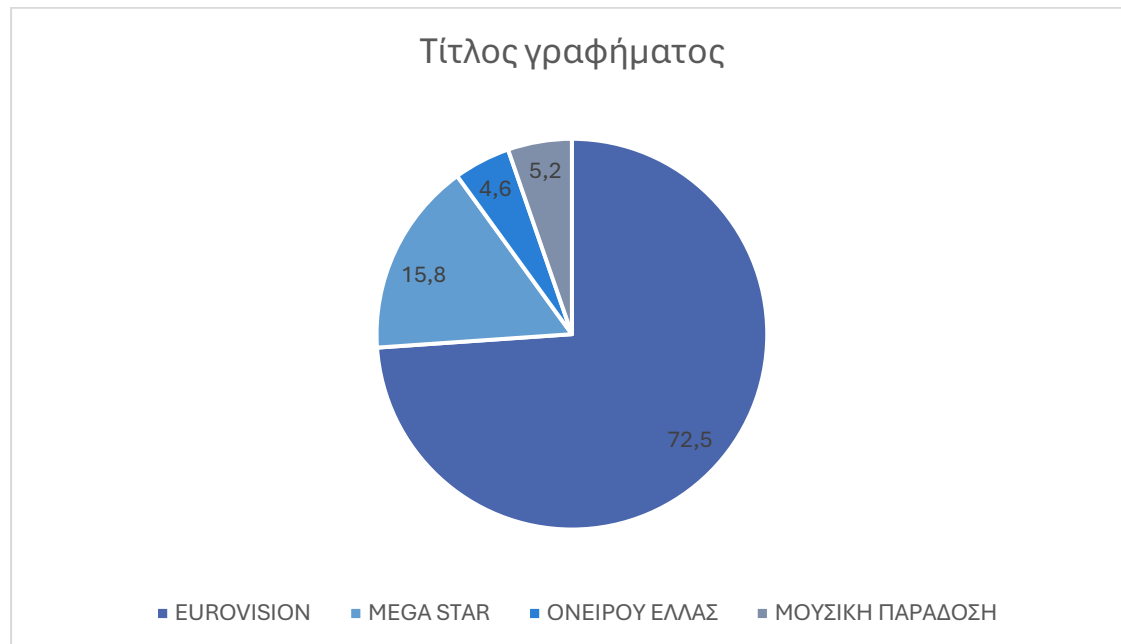
Γράφημα 3 Ποσοστά μεριδίων τηλεθέασης των μουσικών εκπομπών την εβδομάδα προβολής του τελικού της Eurovision για το 2005

⁴⁷ Τα στοιχεία της Nielsen Audience παρέχονται από το 2001, με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να εξετάσουμε στοιχεία από το 2000 ή και νωρίτερα.

Ο διαγωνισμός της Eurovision συγκεντρώνει τα υψηλότερα ποσοστά μεριδίων τηλεθέασης εν συγκρίσει με κάθε άλλη μουσική εκπομπή της ίδιας εβδομάδας. Εάν θεωρήσουμε ότι οι εκπομπές «Mega Star» και «Hit Mix», αφορούν στη δημοφιλή μουσική κουλτούρα, ενώ οι εκπομπές «Μουσική Παράδοση» και «Συναντήσεις», δεν αφορούν στη δημοφιλή μουσική, είναι φανερό ότι τα υψηλότερα ποσοστά τηλεθέασης για το 2005 αφορούν δημοφιλή μουσική κουλτούρα και όχι παραδοσιακή μουσική (Βλ. Γράφημα 3).

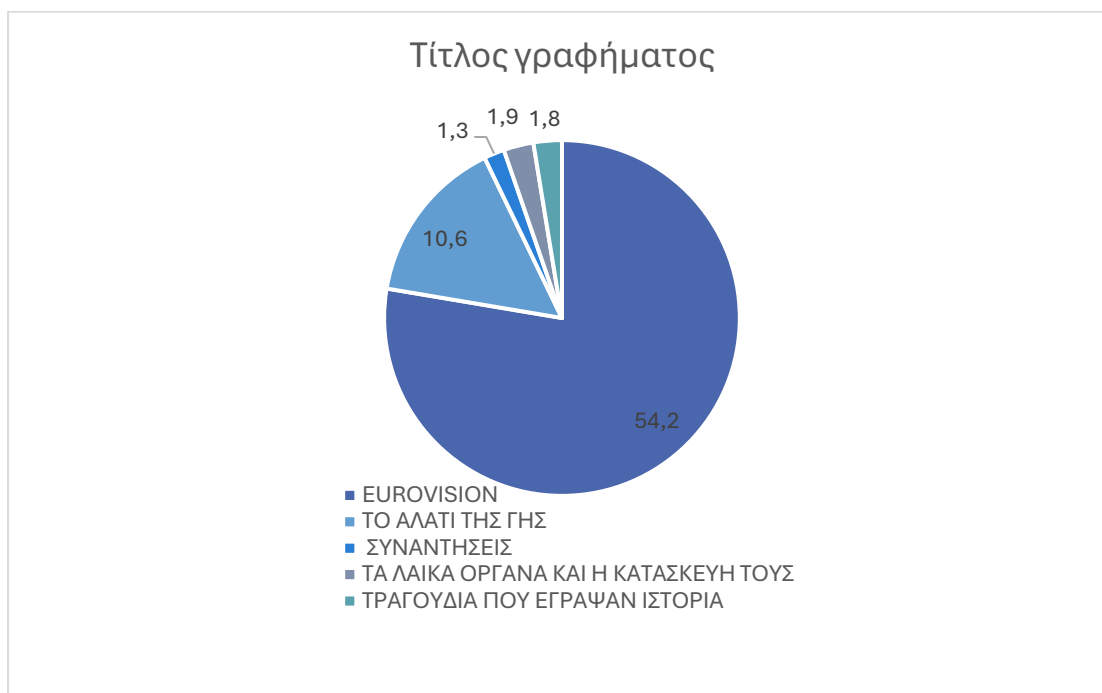
Το έτος 2010 η Nielsen Audience, ομαδοποιεί τις μουσικές εκπομπές υπό τον ίδιο τίτλο: «Μουσική–Συναυλίες –Τραγούδι». Όπως είναι επόμενο, το 2010 έχει διαφοροποιηθεί το τηλεοπτικό πρόγραμμα. Εξακολουθεί η εκπομπή «Mega Star», καθώς και η «Μουσική Παράδοση», ενώ προβάλλεται και μια ακόμη εκπομπή με τίτλο «Ονείρου Ελλάς».

Το 2010 και πάλι ο διαγωνισμός της Eurovision συγκεντρώνει τα υψηλότερα ποσοστά τηλεθέασης εν συγκρίσει με άλλες τηλεοπτικές εκπομπές. Ομοίως με ό,τι συνέβαινε το 2005, η εκπομπή «Mega Star», που αφορά στη δημοφιλή μουσική, έχει υψηλότερο ποσοστό εν συγκρίσει με τις άλλες μουσικές τηλεοπτικές εκπομπές (Βλ. Γράφημα 4)



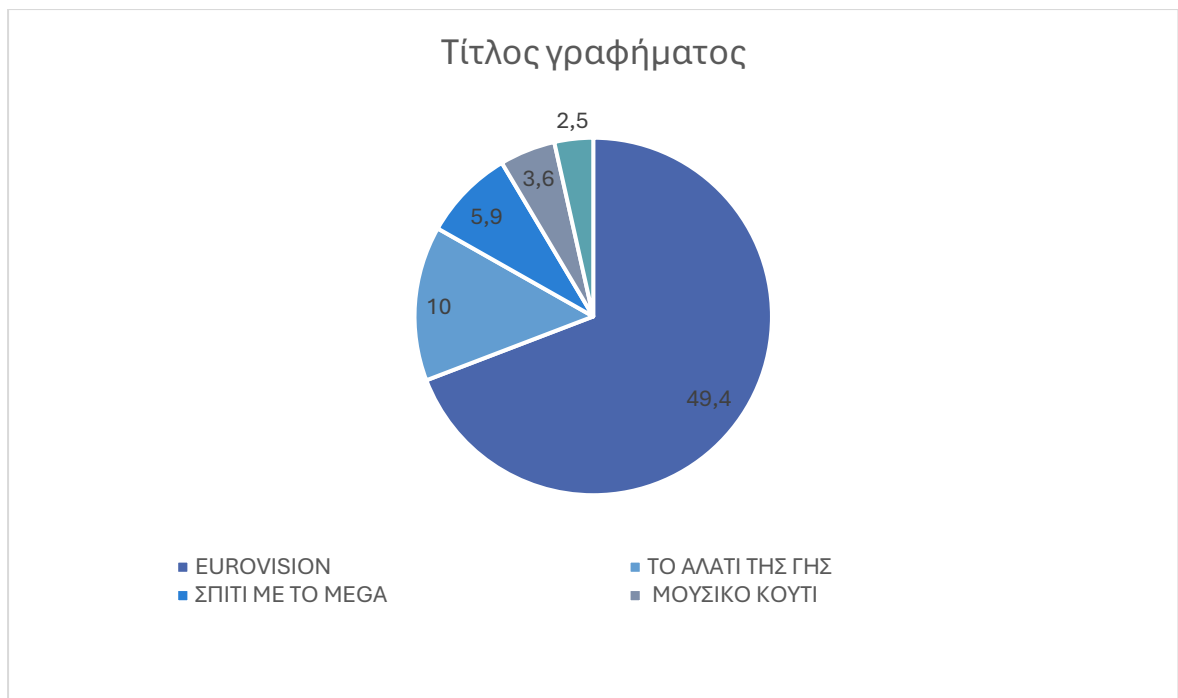
Γράφημα 4 Ποσοστά μεριδίων τηλεθέασης των μουσικών εκπομπών την εβδομάδα προβολής του τελικού της Eurovision για το 2010

Το 2015, η εκπομπή της Eurovision εξακολουθεί να συγκεντρώνει τα υψηλότερα ποσοστά τηλεθέασης. Η εκπομπή «Mega Star» δεν προβάλλεται πλέον, αλλά η εκπομπή «Αλάτι της γης», την οποία επιμελείται και παρουσιάζει ο καθηγητής κ.Λ.Λιάβας, συγκεντρώνει αντίστοιχα, περίπου ποσοστά τηλεθέασης. Παράλληλα όμως οι λοιπές μουσικές εκπομπές, δεν συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον του κοινού (βλ. Γράφημα 5):



Γράφημα 5 Ποσοστά Μεριδίων Τηλεθέασης μουσικών εκπομπών την εβδομάδα προβολής του τελικού της Eurovision για το 2015

Την επόμενη πενταετία παρατηρούμε ότι υπάρχει αυξημένο ποσοστό τηλεθέασης του διαγωνισμού της Eurovision, έναντι άλλων μουσικών εκπομπών την ίδια εβδομάδα (βλ. Γράφημα 6). Επισημαίνεται ότι τα στοιχεία έχουν αντληθεί για το έτος 2021, καθότι το 2020 ακυρώθηκε η διοργάνωση του διαγωνισμού της Eurovision, στο πλαίσιο των μέτρων για τον περιορισμό εξάπλωσης της πανδημίας.



Γράφημα 6 Ποσοστά μεριδίων τηλεθέασης μουσικών εκπομπών την εβδομάδα προβολής του τελικού της Eurovision για το 2021

Το 2026, η τηλεοπτική κατηγορία «Μουσική–Συναυλίες –Τραγούδι», έχει συρρικνωθεί με μόνο δυο εκπομπές: «Το Αλάτι της Γης», που μεταδίδεται σε επανάληψη και ίσως γι’ αυτό εμφανίζει μικρό ποσοστό τηλεθέασης, καθώς και μια εκπομπή περί κλασικής μουσικής, η οποία επίσης μεταδίδεται σε επανάληψη και εμφανίζει μηδαμινό ποσοστό τηλεθέασης (βλ. Γράφημα7).



Γράφημα 7 Ποσοστά μεριδίων τηλεθέασης μουσικών εκπομπών την εβδομάδα προβολής του διαγωνισμού της Eurovision 2026

Σε ό,τι αφορά στους ποσοτικούς δείκτες, ο διαγωνισμός της Eurovision ανέκαθεν συγκέντρωνε υψηλά ποσοστά τηλεθέασης, τα υψηλότερα εν συγκρίσει με κάθε άλλο είδος μουσικών εκπομπών. Το αυξανόμενο ενδιαφέρον του τηλεοπτικού κοινού για τον εν λόγω διαγωνισμό, το μέτριο έως και περιορισμένο ενδιαφέρον του κοινού για την λαϊκή – παραδοσιακή μουσική, στοιχειοθετούν μια επιχειρηματολογία περί της τηλεοπτικής προτίμησης του κοινού υπέρ της δημοφιλούς μουσικής κουλτούρας. Συμπερασματικά, τα τραγούδια των διαγωνισμών της Eurovision στερούνται όλων των δομικών χαρακτηριστικών του λαϊκού πολιτισμού και συνακόλουθα των κριτηρίων αυθεντικότητας που τον χαρακτηρίζουν, όπως τα παραθέσαμε στο Κεφάλαιο 2. Στον πίνακα που ακολουθεί, επιχειρούμε αυτή τη σύγκριση:

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ (ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ) ΛΑΪΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ (Δαμιανάκος, 1995:26, 31-39)	ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΛΛΟΤΡΙΩΣΗΣ ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΔΗΜΟΦΙΛΟΥΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ EUROVISION
Παράδοση και αυτοσχεδιασμός	Έλλειψη Αυτοσχεδιασμού – Αυστηρά σκηνοθετημένη παράσταση με έντονο το στοιχείο του εντυπωσιασμού. Στις ελληνικές συμμετοχές στον διαγωνισμό της Eurovision δεν υφίσταται το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Αντιθέτως, τα τραγούδια είναι αυστηρά σκηνοθετημένα με ανάδειξη του εκάστοτε τραγουδιστή/τραγουδίστριας (ή σχήματος τραγουδιστών) ως σταρ, που συνήθως πλαισιώνονται από μπαλέτο χορευτών. Γενικότερα επικρατεί μια θορυβώδης αισθητική έντονων οπτικών και ηχητικών εφέ και εντυπωσιασμού.
Κοινωνικό υπόβαθρο (κοινωνικά στρώματα οικονομικά αδυνάτων, καταπιεσμένων)	Δυναμική προώθηση «αστέρων» μέσα από τα ΜΜΕ με συνεντεύξεις, διαφημιστική καμπάνια για τους

	ημιτελικούς και τον τελικό του διαγωνισμού κτλ. (προέλευση από την Αγορά, «από τα πάνω»)
Συλλογικός – ανώνυμος χαρακτήρας και προφορικότητα (δημιουργία η οποία διαδίδεται από γενιά σε γενιά μέσα από την προφορική παράδοση)	Ατομική και επώνυμη δημιουργία τραγουδιού ή συλλογική στο πλαίσιο ενός μουσικού σχήματος. Τα τραγούδια προωθούνται όπως ένα οποιοδήποτε καταναλωτικό αγαθό.
Κοινωνική «λειτουργικότητα» και πολιτισμική ταυτότητα	Ομογενοποιημένη διεθνής ποπ κουλτούρα. Αυτό ισχύει και για τις ελληνικές συμμετοχές, ιδιαιτέρως από το 2000 και ύστερα, η αισθητική των οποίων παραπέμπει σε τραγούδια διεθνών σταρ όπως η Μαντόνα κ.ά.

Πίνακας 4: Κριτήρια αλλοτρίωσης των τραγουδιών δημοφιλούς μουσικής της Eurovision

4.2. Η αναβίωση τραγουδιών του παρελθόντος. Δυο παραδείγματα.

Όπως παρατηρεί ο Morin, ανάμεσα στα δομικά στοιχεία ενός τραγουδιού (μελωδικό θέμα, ρυθμός, ακομπανιαμέντο, ενορχήστρωση), κυρίως ο ρυθμός και η ενορχήστρωση είναι αυτά που τροποποιούνται και προσαρμόζονται σε διάφορα στυλ και μόδες (Morin, 1984: 366).

Διάφοροι πειραματισμοί οδηγούν σε διασκευές τραγουδιών, άλλοτε θεωρούμενες ως επιτυχημένες και άλλοτε όχι. Μια περίπτωση διαχρονικά δημοφιλούς τραγουδιού είναι το «Ας ερχόσουν για λίγο» (1947) του Μ. Σουγιούλ σε στίχους Μ. Τραϊφόρου, το οποίο στην αρχική του εκτέλεση ερμηνεύτηκε από τη Δανάη.⁴⁸ Το ίδιο τραγούδι διασκευάστηκε το 2002 από τον Μ. Φάμελλο και κυκλοφόρησε με το ηχογράφημα «Χαρταετοί». Το 2014 διασκευάστηκε ως "Ven Conmigo Mi Amor"⁴⁹ και ερμηνεύεται

⁴⁸ Αρχείο Κουνάδη Ανακτήθηκε 10-06-2026 από: <https://vmrebetiko.gr/item/?id=11440>

⁴⁹ Διασκευή - Ενορχήστρωση: Σταύρος Τσουμάνης Ερμηνεία: Σοφία Πάτση

πολύ γλαφυρά στην ισπανική γλώσσα. Το 2020 το ερμήνευσαν ο Antonis B. και η Ν. Μποφίλιου. Το 2023 το διασκεύασαν οι String Demons, για βιολί και βιολοντσέλο με στοιχεία ροκ. Όλες οι διασκευές έχουν ενδιαφέρον για διαφορετικούς λόγους και όλες δίνουν την αίσθηση ότι σεβάστηκαν το πρωτότυπο.

Άλλη περίπτωση αποτελεί το θεωρούμενο ως κλασικό λαϊκό τραγούδι σε μουσική Μ. Πλέσσα και στίχους Λ. Παπαδόπουλου με τίτλο: «Τι σου 'κανα και πίνεις», το οποίο ακούστηκε για πρώτη φορά στην ταινία του παλιού ελληνικού κινηματογράφου «Όλγα, αγάπη μου» (1968) σε ερμηνεία της Πόλυς Πάνου. Το εν λόγω τραγούδι αναβίωσε το 2001 λόγω του τηλεοπτικού «Big Brother», καθώς το σιγοτραγουδούσε μια κοπέλα που συμμετείχε στο reality. Το τραγούδι είχε κυκλοφορήσει την ίδια χρονιά σε διασκευή των Απέναντι με τη φωνή της Μελίνας Ασλανίδου και λόγω του reality έγινε τεράστια επιτυχία. Ωστόσο, ο στιχουργός του τραγουδιού Λ. Παπαδόπουλος σε τηλεοπτική του συνέντευξη είχε δηλώσει την έντονη ενόχλησή του, δεδομένου ότι η σύνδεση ενός κλασικού τραγουδιού με ένα reality show κινδύνευσε να προσδώσει αρνητικό πρόσημο στο τραγούδι και προκάλεσε θόρυβο στα ΜΜΕ. Πρόκειται για ένα από παράδειγμα κλασικού λαϊκού τραγουδιού που έχει ρίζες στη λαϊκή κουλτούρα, αλλά υπό τις συνθήκες αναβίωσης σε ένα reality αποσπάται από τα αρχικά του συμφραζόμενα και υφίσταται παραφθορά. Παρ' όλα αυτά, όσο εφήμερη ήταν η τηλεοπτική προβολή των πρωταγωνιστών του reality, εξίσου εφήμερη ήταν και η σύνδεση των ονομάτων τους με το συγκεκριμένο τραγούδι, το οποίο γνώρισε και άλλες αξιόλογες επανεκδόσεις και επανεκτελέσεις, δισκογραφημένες ή σε συναυλίες.

4.3. Η παραφθορά του λαϊκού τραγουδιού σε «λαϊκο-ποπ»

4.3.1. Κατηγοριοποιήσεις του λαϊκού τραγουδιού: κριτήρια αυθεντικότητας και αλλοτρίωσης

Προκειμένου να αναλύσουμε το φαινόμενο της παραφθοράς του λαϊκού τραγουδιού και της ανάδειξής του ως χαρακτηριστικού Παραδείγματος δημοφιλούς κουλτούρας, θεωρούμε επιβεβλημένο να προβούμε σε μια σύντομη εννοιολόγηση επιμέρους κατηγοριοποιήσεων του λαϊκού τραγουδιού, τοποθετώντας κάθε είδος σε έναν νοητό άξονα αυθεντικότητας - αλλοτρίωσης.

Με τον ευρύτερο όρο «λαϊκό», ορίζουμε το αστικό λαϊκό τραγούδι στην ενορχήστρωση του οποίου κυριαρχεί το μπουζούκι και που λαμβάνει χώρα σε νυχτερινά κέντρα

(Βαρουχάκη, 2004: 75-177). Θεωρούμε ωστόσο απαραίτητο να προβούμε σε μία επί μέρους διαφοροποίηση.

α) Με τον όρο «έντεχνο λαϊκό τραγούδι», εννοούμε το τραγούδι που δημιουργείται από εγγράμματους μουσικά συνθέτες, με βάση τους κανόνες της μουσικής αρμονίας της δυτικής μουσικής και το οποίο απαιτεί «τέχνη» και «γνώση» ώστε να δημιουργηθεί. Συνήθως αφορά σε μελοποιημένη ποίηση. Παρότι δεν συνιστά λαϊκή κουλτούρα, κατά την έννοια που προσδιορίζεται η αυθόρμητη και συνήθως ανώνυμη συλλογική δημιουργία (ρεμπέτικο, κρητική μαντινάδα, μανιάτικο μοιρολόι), εντούτοις έχει έκδηλες αναφορές στις αυθεντικές μορφές λαϊκής κουλτούρας. Από την άποψη αυτή, οι ποιητές και οι συνθέτες θεωρείται ότι αντανakλούν το κοινό αίσθημα και ότι εκφράζουν ένα μεγάλο μέρος της λαϊκής ψυχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, ο «Επιτάφιος» σε μουσική Μ. Θεοδωράκη και ποίηση Γ. Ρίτσου. Όπως παρατηρεί ο Μ. Θεοδωράκης αναφερόμενος στο εν λόγω έργο : *«Πολύ αργότερα, όταν συνειδητοποίησα την εργασία που έκανα στον «Επιτάφιο» του Ρίτσου, κατάλαβα ότι το λαϊκό τραγούδι δεν το είδα καθόλου απ'έξω, αλλά ότι ήμουν ο ίδιος βουτηγμένος μέσα του ως το κούτελο, δηλαδή σε τελευταία ανάλυση, φιλοδοξούσα να γίνω ένας από τους λαϊκούς μας συνθέτες καθαρά και ουσιαστικά»* (Θεοδωράκης, 1986: 177). Εν συνεχεία, ο συνθέτης αναλύει τα στοιχεία παραδοσιακής μουσικής που ενυπάρχουν στο (λόγιο κατά γενική ομολογία) έργο: *«Βασικά υπάρχει το μανιάτικο μοιρολόι, η ζακυνθινή καντάδα, το λαϊκό τραγούδι, το κρητικό ριζίτικο, το αιγαιοπελαγίτικο και οι εκκλησιαστικές μας μελωδίες»* (Θεοδωράκης, 1986: 178).

Στον ακόλουθο πίνακα θα επιχειρήσουμε μια παράθεση των κριτηρίων αυθεντικότητας του λαϊκού πολιτισμού και του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού:

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ (ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ) ΛΑΪΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ (Δαμιανάκος, 1995:26, 31-39)	ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
Παράδοση και αυτοσχεδιασμός	Μουσική γραφή σε παρτιτούρα (έγχαρτη ή ψηφιακή) με βάση συγκεκριμένους κανόνες αρμονίας της δυτικής μουσικής.
Κοινωνικό υπόβαθρο (κοινωνικά στρώματα οικονομικά αδυνάτων, καταπιεσμένων)	Προέλευση συνήθως από την αστική τάξη

Συλλογικός – ανώνυμος χαρακτήρας και προφορικότητα (δημιουργία η οποία διαδίδεται από γενιά σε γενιά μέσα από την προφορική παράδοση)	Ατομική και επώνυμη δημιουργία, που όμως συχνά συνομιλεί δημιουργικά με την παράδοση (βυζαντινή μουσική, παραδοσιακό τραγούδι και έντονες αναφορές στη δημοτική μουσική) καθώς και με τη μουσική λόγιων συνθετών της Εθνικής Σχολής (πχ Καλομοίρη, Σαμάρα, κ.ά.) των οποίων τα έργα διατηρούν επιρροές από τη δημοτική μουσική.
Κοινωνική «λειτουργικότητα» και πολιτισμική ταυτότητα	Το έντεχνο λαϊκό τραγούδι εμπεριέχει έντονα στοιχεία της ελληνικής μουσικής παράδοσης και επομένως θεωρείται σύμφυτο με την ελληνική πολιτισμική ταυτότητα.

Πίνακας 5: Κριτήρια αυθεντικότητας έντεχνου λαϊκού τραγουδιού

β) Με τον όρο «κλασικό λαϊκό» εννοούμε το τραγούδι που δημιουργείται αυθορμήτως από λαϊκούς (συχνά αυτοδίδακτους) συνθέτες και έχει χαρακτηριστικά αυτοσχεδιασμού. Ο συνθέτης δημιουργός θεωρείται ότι αντανακλά τη λαϊκή ψυχή και το λαϊκό αίσθημα της εποχής, με θέματα όπως η μετανάστευση, η φτώχεια, η ζωή στα ξένα και ο έρωτας. Το τραγούδι του έχει ως κίνητρο τη δημιουργία, θεωρείται μετεξέλιξη του ρεμπέτικου και διατηρεί στοιχεία της αυθεντικότητάς του. Είναι σε κάποιο βαθμό συνδεδεμένο και με τον παλαιό (λαϊκό) ελληνικό κινηματογράφο των δεκαετιών '60 και '70. Παρ' ό,τι συχνά είναι πολύ επιτυχημένο σε πωλήσεις, εν τούτοις δεν παράγεται με πρωταρχικό κριτήριο -αλλά και κίνητρο- την εμπορική επιτυχία.

Το κλασικό λαϊκό τραγούδι δεν αποτελεί Παράδειγμα λαϊκής κουλτούρας, αλλά δημοφιλούς. Ωστόσο, παρότι δημοφιλής κουλτούρα, έχει έκδηλες αναφορές σε μορφές λαϊκής κουλτούρας όπως το παραδοσιακό και το ρεμπέτικο τραγούδι.

Στον ακόλουθο πίνακα θα επιχειρήσουμε μια παράθεση των κριτηρίων αυθεντικότητας του λαϊκού πολιτισμού και του κλασικού λαϊκού τραγουδιού:

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ (ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ) ΛΑΪΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ (Δαμιανάκος, 1995:26, 31-39)	ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
Παράδοση και αυτοσχεδιασμός	Αυτοσχεδιασμός πάνω σε λιτά, δημοφιλή μουσικά μοτίβα. Συνήθως ο αυτοσχεδιασμός γίνεται από τον δεξιότηχνη του μπουζουκιού.
Κοινωνικό υπόβαθρο (κοινωνικά στρώματα οικονομικά αδυνάτων, καταπιεσμένων)	Προέλευση κατά κανόνα από «χαμηλά» ή μεσαία κοινωνικά στρώματα.
Συλλογικός – ανώνυμος χαρακτήρας και προφορικότητα (δημιουργία η οποία διαδίδεται από γενιά σε γενιά μέσα από την προφορική παράδοση)	Στην περίοδο μετάβασης από το ρεμπέτικο στο λαϊκό τραγούδι, υφίσταται ατομική και επώνυμη δημιουργία. Όμως εμπεριέχει το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού και του αυθορμητισμού και συχνά συνομιλεί δημιουργικά με την παράδοση (βυζαντινή μουσική, παραδοσιακό τραγούδι, ρεμπέτικο τραγούδι κτλ.).
Κοινωνική «λειτουργικότητα» και πολιτισμική ταυτότητα	Το αυθεντικό λαϊκό τραγούδι εμπεριέχει έντονα στοιχεία της ελληνικής μουσικής παράδοσης και επομένως θεωρείται σύμφυτο με την ελληνική πολιτισμική ταυτότητα.

Πίνακας 6: Κριτήρια αυθεντικότητας κλασικού λαϊκού τραγουδιού

γ) Με τον όρο «λαϊκότροπο» ή «λαϊκο-ποπ» τραγούδι, επιχειρούμε να καταδείξουμε την αλλοτρίωση και παραφθορά του λαϊκού τραγουδιού (όπως το προσδιορίσαμε παραπάνω), που έχει ως αποτέλεσμα να αποσπάται από τα αρχικά του συμφραζόμενα και από την αυθεντική λαϊκή κουλτούρα και να μετασχηματίζεται στο άκρο αντίθετο, τη δημοφιλή κουλτούρα. Πρόκειται δηλαδή, για ένα μουσικό και αισθητικό ρεύμα που ουδόλως σχετίζεται με το αυθεντικό λαϊκό τραγούδι. Εφεξής υιοθετούμε τον όρο

«λαϊκο-ποπ», που δεν εξαντλείται στον προσδιορισμό μουσικού ιδιώματος, δηλαδή δεν εννοούμε κατ' ανάγκη τη μίξη λαϊκού τραγουδιού με στοιχεία ποπ μουσικής. Ορίζουμε ως «λαϊκο-ποπ» τα τραγούδια τα οποία δεν δημιουργούνται αυθορμήτως, αλλά κατασκευάζονται συνήθως από μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες σε ευρεία γραμμή παραγωγής, δηλαδή «από τα πάνω», από την πολιτισμική βιομηχανία, επί τη βάσει συγκεκριμένων αισθητικών κριτηρίων (εύπεπτη μουσική και στίχοι ερωτικού -κατά κανόνα- περιεχομένου). Τα τραγούδια απευθύνονται σε πολυπληθή ακροατήρια, παράγονται και προωθούνται όπως ένα οποιοδήποτε εμπορικό προϊόν και καταναλώνονται μαζί σε νυχτερινές πίστες με πρακτικές διασκέδασης που περιλαμβάνουν ρίψη λουλουδιών, σπάσιμο πιάτων κτλ.

Στον ακόλουθο πίνακα θα επιχειρήσουμε μια παράθεση των κριτηρίων αυθεντικότητας του λαϊκού πολιτισμού και των κριτηρίων αλλοτρίωσης του λαϊκο-ποπ τραγουδιού:

ΔΟΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ (ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ) ΛΑΪΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ (Δαμιανάκος, 1995:26, 31-39)	ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΑΛΛΟΤΡΙΩΣΗΣ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΚΑΙ ΠΑΡΑΦΘΟΡΑΣ ΤΟΥ ΣΕ ΛΑΪΚΟ- ΠΟΠ
Παράδοση και αυτοσχεδιασμός	Έλλειψη Αυτοσχεδιασμού – Αυστηρά σκηνοθετημένη παράσταση με έντονο το στοιχείο του εντυπωσιασμού Στα νυχτερινά κέντρα ή και στα video clips, συνήθως δεν υφίσταται το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Αντιθέτως, τα τραγούδια είναι αυστηρά σκηνοθετημένα με ανάδειξη του εκάστοτε τραγουδιστή/τραγουδίστριας (ή σχήματος τραγουδιστών) ως σταρ, που συνήθως πλαισιώνονται από μπαλέτο χορευτών. Γενικότερα επικρατεί μια θορυβώδης αισθητική έντονων οπτικών και ηχητικών εφέ και εντυπωσιασμού.

Κοινωνικό υπόβαθρο (κοινωνικά στρώματα οικονομικά αδυνάτων, καταπιεσμένων)	Δυναμική προώθηση «αστέρων» μέσα από τα ΜΜΕ με συνεντεύξεις, συμμετοχή σε τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εκπομπές, διαφημίσεις των ηχογραφημάτων και της συμμετοχής σε νυχτερινά κέντρα κτλ. (προέλευση από την Αγορά, «από τα πάνω»).
Συλλογικός – ανώνυμος χαρακτήρας και προφορικότητα (δημιουργία η οποία διαδίδεται από γενιά σε γενιά μέσα από την προφορική παράδοση)	Ατομική και επώνυμη δημιουργία ή συλλογική στο πλαίσιο ενός μουσικού σχήματος. Τα τραγούδια τυγχάνουν δυναμικής προώθησης μέσα από τα ΜΜΕ. Οι στίχοι έχουν εύπεπτο, ρηχό, απλοϊκό, ενίοτε δε και χυδαίο περιεχόμενο.
Κοινωνική «λειτουργικότητα» και πολιτισμική ταυτότητα	Ομογενοποιημένη διεθνής ποπ κουλτούρα. Πρωταρχικό κριτήριο δεν είναι η καλλιτεχνική έκφραση, αλλά η εμπορική εκμετάλλευση των τραγουδιών.

Πίνακας 7: Κριτήρια αλλοτρίωσης του λαϊκού τραγουδιού και παραφθοράς του σε «λαϊκο-ποπ»

4.3.2.Οι τάσεις του αστικού λαϊκού τραγουδιού στην Ελληνική Δισκογραφία 1950-2026

Στο πλαίσιο αυτής της ενότητας θα επιχειρήσουμε, βασιζόμενοι στον «Κατάλογο Ελληνικής Δισκογραφίας του Π. Δραγουμάνου 1950-2026», να αναδείξουμε τις τάσεις του αστικού λαϊκού τραγουδιού κατά την εν λόγω περίοδο. Η αρχή της τοποθετείται στη χρονική στιγμή κατά την οποία η χώρα ανοικοδομείται μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο σπαραγμό που ακολούθησε. Δεδομένου, όμως, ότι επιλέγουμε να ασχοληθούμε με τους δίσκους που σημειώνουν τις υψηλότερες πωλήσεις (δηλαδή τους πλατινένιους) διευκρινίζεται ότι τα στοιχεία μας αφορούν μια μικρότερη χρονική περίοδο, ήτοι από το 1960 (1964, έτος του πρώτου πλατινένιου δίσκου) έως το 2020 (2017, έτος του τελευταίου έως σήμερα).

Υπογραμμίζεται ωστόσο ότι, παρότι υπάρχουν στοιχεία δισκογραφικής παραγωγής ως το 2026, από τη δεκαετία του 2000 ξεκινάει η τεχνολογική επανάσταση του διαδικτύου και κατά συνέπεια η δισκογραφική βιομηχανία συρρικνώνεται σημαντικά (Μαυρουδής, 2013: 27-28). Σταδιακά το κοινό και δη οι νέοι, ακούνε μουσική κυρίως μέσα από ψηφιακές πλατφόρμες. Αυτός είναι και ο λόγος που συν τω χρόνω μειώνεται όλο και περισσότερο το όριο των πωλήσεων που απαιτούνται για να θεωρείται ένας δίσκος «χρυσός» και «πλατινένιος».

Όπως φαίνεται στον ακόλουθο πίνακα, από τη δεκαετία του '60 έως και το 1989, προκειμένου ένας δίσκος να χαρακτηριστεί ως «πλατινένιος» έπρεπε να σημειώσει πωλήσεις 100.000 αντιτύπων, ενώ προκειμένου να θεωρηθεί «χρυσός» έπρεπε να πουληθούν τουλάχιστον 50.000 αντίτυπα. Από το '90 και ύστερα οι αντίστοιχοι αριθμοί μειώνονται συνεχώς, γεγονός που συναρτάται με την παράλληλη συνολική μείωση τόσο στην παραγωγή, όσο και στις πωλήσεις των δίσκων από το 2000 και ύστερα.

Date	Domestic albums		International albums	
	Gold	Platinum	Gold	Platinum
Before 1990	50,000	100,000	50,000	100,000
1990 – 1996	30,000	60,000	30,000	60,000
1997 – August 2002	25,000	50,000	15,000	30,000
September 2002 – August 2006	20,000	40,000	10,000	20,000
September 2006 – May 2007	15,000	30,000	7,500	15,000
June 2007 – June 2008			5,000	10,000
Since July 2008	6,000	12,000	3,000	6,000

Πίνακας 8: Certification levels for albums in Greece⁵⁰

⁵⁰ Ανακτήθηκε στις 18.-06-2026 από <https://bestsellingalbums.org/list-of-best-selling-albums-in-greece>

Βάσει των στοιχείων του Καταλόγου Ελληνικής Δισκογραφίας του Π. Δραγουμάνου,⁵¹ παρατηρούμε ότι τις δεκαετίες του '50, '60 και '70 εισέρχονται στη δισκογραφία συνθέτες που θεωρούνται λόγιοι, όπως ο Μ. Θεοδωράκης, ο Μ. Χατζιδάκις, ο Στ. Ξαρχάκος, ο Δ. Σαββόπουλος, ο Θ. Μικρούτσικος, ο Ν. Μαυρουδής κ.ά. Οι ως άνω συνθέτες έμειναν γνωστοί για τη μελοποιημένη ποίηση και για τον σημαντικό πολιτιστικό τους ρόλο προς την κατεύθυνση ευρείας διάδοσης του έργου των Ελλήνων ποιητών, με όρους υψηλής αισθητικής.

Τις δεκαετίες του '50, '60 και '70 ήταν πολλοί οι θεωρούμενοι ως λόγιοι συνθέτες, έναντι των συνθετών λαϊκού τραγουδιού. Επιπροσθέτως, λόγω των περιορισμένων μέσων προώθησης των καλλιτεχνών και της ύπαρξης μόνο κρατικής ραδιοτηλεόρασης έως και τα τέλη της δεκαετίας του '80, απαιτούνταν χρόνια μέχρι ένας καλλιτέχνης (είτε συνθέτης, είτε τραγουδιστής) να δει αυξημένες πωλήσεις που θα οδηγούσαν στην απονομή «χρυσού» ή «πλατινένιου» δίσκου (Βλ. Παράρτημα ΙΙ, Πίνακες 2,3,4).

Η χρονική απόσταση μεταξύ εισόδου στη δισκογραφία και κυκλοφορίας του πρώτου «χρυσού» δίσκου, είναι σαφώς συντομότερη για τους λαϊκούς τραγουδιστές εν συγκρίσει με τους συνθέτες, καθώς ως σταρ προωθούνται οι τραγουδιστές και όχι οι δημιουργοί, τα ονόματα των οποίων συχνά δεν ταυτίζονται με το δημιούργημά τους στη συνείδηση των ακροατών. Από τη δεκαετία του '80 (βλ. Παράρτημα ΙΙ, Πίνακα 4) και πολύ περισσότερο από τη δεκαετία του '90 (βλ. Παράρτημα ΙΙ, Πίνακα 5) η χρονική απόσταση μεταξύ εισόδου στη δισκογραφία και κυκλοφορίας του πρώτου «χρυσού» ή «πλατινένιου» δίσκου είναι πολύ μικρή και την επόμενη δεκαετία 2000-2010 ελαχιστοποιείται (βλ. Παράρτημα ΙΙ, Πίνακα 6).

Σε ό,τι αφορά στην ποιότητα των δίσκων με τις υψηλότερες πωλήσεις (πλατινένιοι)⁵² (βλ. επίσης Παράρτημα ΙΙΙ), παρατηρούμε ότι ενώ στη δεκαετία του '60 δύο από τους πιο εμπορικούς δίσκους ήταν το «Άξιον Εστί» (1964) σε μουσική Μ. Θεοδωράκη και ποίηση Οδ. Ελύτη και «Ο Δρόμος» (1969) του Μ. Πλέσσα σε στίχους Λ.

⁵¹ Τα στοιχεία του Καταλόγου Ελληνικής Δισκογραφίας του Π. Δραγουμάνου παρατίθενται με δική μας ευθύνη και επεξεργασία.

⁵² Πηγή: Κατάλογος Ελληνικής Δισκογραφίας του Π. Δραγουμάνου, καθώς και το άρθρο «Οι 12+1 εμπορικότεροι ελληνικοί δίσκοι όλων των εποχών». Ανακτήθηκε 18-06-2026 από: <https://www.getgreekmusic.gr/emporikoteroi-diskoi/>

Παπαδόπουλου, από τη δεκαετία του '80 και ύστερα οι υψηλές πωλήσεις αφορούν μόνο στο κλασικό λαϊκό τραγούδι.

ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΜΕ ΤΙΣ ΥΨΗΛΟΤΕΡΕΣ ΠΩΛΗΣΕΙΣ			
ΤΙΤΛΟΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΜΑΤΟΣ	ΕΤΟΣ	ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΑΝΤΙΤΥΠΩΝ
«Άξιον Εστί»	1964	Μ. ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ	500.000
«Ο Δρόμος»	1969	Μ. ΠΛΕΣΣΑΣ	1.000.000
«Ρεσιτάλ»	1976	ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ- Κ. ΧΑΤΖΗΣ	300.000
«Τα νησιώτικα – Γιάννης Πάριος»	1982	Γ. ΠΑΡΙΟΣ	800.000
«Τα τραγούδια μου – Γιώργος Νταλάρας» (1983)	1983	Γ. ΝΤΑΛΑΡΑΣ	700.000
«Αφιερωμένο εξαιρετικά»	1983	ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΑΠ’ ΤΗΝ ΠΑΤΡΑ	300.000
«Με την Γλυκερία στην όμορφη νύχτα – Γλυκερία»	1983	ΓΛΥΚΕΡΙΑ	350.000
«Τραγούδι αισθηματικό – Γλυκερία»	1985	ΓΛΥΚΕΡΙΑ	400.00
«50 χρόνια ρεμπέτικο τραγούδι – Γιώργος Νταλάρας» 500.000 αντίτυπα	1985	Γ. ΝΤΑΛΑΡΑΣ	500.000
«Λάτιν – Γιώργος Νταλάρας»	1987	Γ. ΝΤΑΛΑΡΑΣ	650.000
«XXX ενθύμιον – Νότης Σφακιανάκης» (1999)	1999	Ν. ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ	370.000

«Κραυγή – Άννα Βίτση»	2000	Ν. ΚΑΡΒΕΛΑΣ	350.000
«Γειά – Δέσποινα Βανδή» (2001)	2001	Δ. ΒΑΝΔΗ	400.000

Πίνακας 9: Πλατινένιοι δίσκοι ελληνικού τραγουδιού με τις υψηλότερες πωλήσεις

4.3.3. Οι τάσεις του λαϊκο-ποπ τραγουδιού στην Ελληνική Δισκογραφία 1950-2026

Στο παράρτημα ΙΙΙ, καταγράφουμε το σύνολο των δίσκων ελληνικού τραγουδιού⁵³ της περιόδου 1960-2026 που σημείωσαν υψηλές πωλήσεις, δηλαδή χαρακτηρίστηκαν ως «πλατινένιοι». Όπως προκύπτει από τον ακόλουθο πίνακα, ενώ μέχρι και τη δεκαετία του 2000, ο αριθμός των δίσκων με υψηλές πωλήσεις βαίνει αυξανόμενος, εντούτοις μετά το 2010, ο αριθμός των δίσκων με υψηλές πωλήσεις σημειώνει κατακόρυφη πτώση. Είναι χαρακτηριστικό ότι από το 2017 και ύστερα δεν καταγράφονται πλέον πλατινένιοι δίσκοι.

ΔΕΚΑΕΤΙΑ	ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΩΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΙΔΟΥΣ ΑΝΑ ΔΕΚΑΕΤΙΑ
1960-69	4
1970-79	27
1980-89	38
1990-99	147
2000-2009	156
2010-2019	20

Πίνακας 10: Πλατινένιοι δίσκοι ελληνικού τραγουδιού ανεξαρτήτως μουσικού είδους ανά δεκαετία

⁵³ Από την καταμέτρηση εξαιρέθηκαν τα ηχογραφήματα που αφορούσαν σε ορχηστρική μουσική, παιδικά τραγούδια, σατιρικά, βυζαντινή μουσική κτλ. και κατεγράφησαν μόνον εκείνα που αφορούν στο ελληνικό τραγούδι.

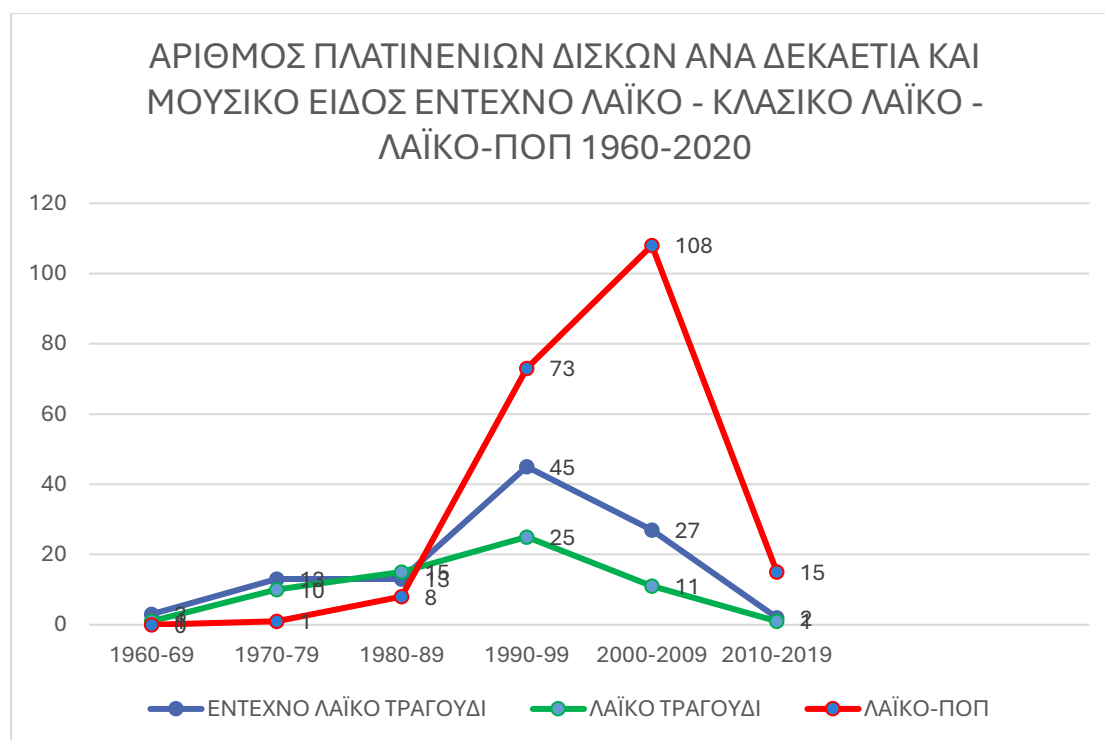
Προκειμένου να τεκμηριώσουμε το πώς καταλήγουμε στην κατάσταση παραφθοράς του λαϊκού τραγουδιού, επεξεργαζόμαστε τις πωλήσεις των πλέον εμπορικών ηχογραφήματων (πλατινένιοι δίσκοι) που περιλαμβάνονται στον Κατάλογο Ελληνικής Δισκογραφίας 1950-2026 του Π. Δραγουμάνου. Πιο συγκεκριμένα, καταγράφουμε τις πωλήσεις ανά κατηγορία -έντεχνου λαϊκού, κλασικού λαϊκού και λαϊκότροπου ή «λαϊκο-ποπ» τραγουδιού- και ανά δεκαετία, την περίοδο 1960-2020.

Ειδικότερα θα καταδείξουμε το πώς, ενώ τις δεκαετίες '60 και '70 οι υψηλότερες πωλήσεις ηχογραφήματων αφορούν σε μελοποιημένη ποίηση και στο λεγόμενο έντεχνο λαϊκό τραγούδι, τη δεκαετία του '80 επικρατούν οι πωλήσεις του λεγόμενου κλασικού λαϊκού τραγουδιού. Πρόκειται για τη δεκαετία που -κυρίως εξαιτίας της απορρύθμισης του επικοινωνιακού πεδίου- αλλάζουν οι όροι παραγωγής και κατανάλωσης του τραγουδιού. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα σταδιακά να συρρικνωθούν οι πωλήσεις και του κλασικού λαϊκού τραγουδιού. Από τις αρχές της δεκαετίας του '90 και ύστερα, συντελείται σταδιακά η απόλυτη παραφθορά του λαϊκού τραγουδιού με τον μετασχηματισμό του σε δημοφιλή εμπορευματοποιημένη κουλτούρα. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα την κυριαρχία του κακέκτυπου λαϊκότροπου τραγουδιού που έχει επικρατήσει να ονομάζεται «λαϊκο-ποπ».

Η κατάταξη κάθε ηχογραφήματος στην κατηγορία είτε του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού, είτε του κλασικού, είτε του λαϊκο-ποπ, αποτελεί ένα δύσκολο εγχείρημα, καθότι σε αρκετά ηχογραφήματα συνυπάρχουν συνθέτες και ερμηνευτές ταυτισμένοι είτε με το έντεχνο λαϊκό τραγούδι, είτε με το αμιγώς λαϊκό. Για παράδειγμα, ηχογράφημα με ερμηνεία αποκλειστικά έργων του Μ. Θεοδωράκη εντάσσεται στο θεωρούμενο ως «έντεχνο», ανεξαρτήτως ερμηνευτή. Αντιθέτως, ηχογράφημα που αφορά ζωντανή ηχογράφιση σε νυχτερινό κέντρο, ακόμη και εάν περιλαμβάνονται και κάποια τραγούδια του Μ. Θεοδωράκη, κατατάσσεται στο λαϊκό τραγούδι.

Από την επεξεργασία των πλατινένιων δίσκων ανά δεκαετία, παρατηρούμε ότι τη δεκαετία του '60 υπερτερούσε το έντεχνο λαϊκό τραγούδι, έναντι του λαϊκού τραγουδιού. Τη δεκαετία του '70 τα δυο μουσικά ρεύματα εξελίσσονταν παράλληλα. Όμως από τη δεκαετία του '80 εμφανίζεται ανοδική τάση στους δίσκους λαϊκο-ποπ τραγουδιού, έναντι των δίσκων έντεχνου και κλασικού λαϊκού τραγουδιού. Αυτή η τάση είναι ιδιαιτέρως έντονη από τη δεκαετία του '90 και κορυφώνεται τη δεκαετία του 2000. Είναι χαρακτηριστικό ότι τις δεκαετίες του '90 και '00 οι δίσκοι του λαϊκο-ποπ τραγουδιού υπερτερούν κατά πολύ των δίσκων των άλλων δύο κατηγοριών (Βλ. Γράφημα 8).

Ο ίδιος συσχετισμός διατηρείται και τη δεκαετία του 2010 όπου, παρά την κατακόρυφη πτώση των πωλήσεων της δισκογραφίας, εντούτοις εξακολουθεί να διατηρείται σημαντική υπεροχή των δίσκων του λαϊκού τραγουδιού (κλασικού και λαϊκο-ποπ) έναντι του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού.



Γράφημα 8

Θεωρούμε ότι αυτό οφείλεται στην απορρύθμιση του επικοινωνιακού πεδίου και συνεπεία αυτής, στον πολλαπλασιασμό των ΜΜΕ καθώς και των ισχυρών πολυεθνικών ομίλων που ενίσχυσαν την πολιτιστική βιομηχανία και συνέβαλαν στη δυναμική προώθηση των τραγουδιστών. Όπως παρατηρεί ο Morin, η δημιουργία επίδοξου σουζέ απαιτούσε δυναμική προώθηση εκ μέρους της δισκογραφικής βιομηχανίας και των ΜΜΕ, κάτι που συμβάλλει στη «βεντετοποίηση» όχι μόνο του τραγουδιού, αλλά και του ίδιου του ερμηνευτή (Morin, 1984: 370-371).

4.3.4. Δημοφιλή τραγούδια με βάση στοιχεία της Ένωσης Δισκογραφικών Εταιρειών

Το MediaInspector είναι ο επίσημος και αποκλειστικός συνεργάτης της Ένωσης Δισκογραφικών Εταιρειών (IFPI) για την αποτύπωση του πανελλαδικού IFPI TOP200

Airplay Chart. Σε αυτό, μπορεί να δει κανείς τρεις κατηγορίες «επιτυχιών»:

- α) διεθνείς επιτυχίες («ξένο» chart)
- β) ελληνικές και διεθνείς επιτυχίες («μικτό» chart)
- γ) ελληνικές επιτυχίες (ελληνικό chart)

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας μάς απασχολεί μόνο το ελληνικό chart. Σύμφωνα με το «Official IFPI Airplay Chart powered by MediaInspector»,⁵⁴ διαπιστώνει κανείς ότι ως πιο δημοφιλή καταγράφονται τραγούδια άρρηκτα συνδεδεμένα με την αισθητική του περιβάλλοντος της πίστας.

Στην ίδια ιστοσελίδα⁵⁵ παρατίθενται οι σημαντικότερες επιτυχίες από τις ψηφιακές πλατφόρμες “iTunes”, “Spotify”, “Spotify NMF”, “Shazam GR”, “Shazam GR Viral” οι οποίες, ως προς την ελληνική μουσική, αφορούν αποκλειστικά τραγουδιστές στις νυχτερινές πίστες καθώς και τραγουδιστές από τη νέα τάση στο τραγούδι των τελευταίων ετών, την επονομαζόμενη «τραπ».

Συμπερασματικά, μια χώρα που μετά την ανοικοδόμησή της ανέδειξε την ποίηση, συχνά επενδυμένη στο πλαίσιο συμφωνικής μουσικής, τον επόμενο αιώνα αποκόπτεται πλήρως από τις μουσικές της παραδόσεις. Η διακίνηση μεμονωμένων τραγουδιών μέσα από ψηφιακές πλατφόρμες αποσπά το τραγούδι από τους δημιουργούς του, οι οποίοι είναι όλο και πιθανότερο να μην είναι καν φυσικά πρόσωπα, αλλά η ίδια η τεχνητή νοημοσύνη. Υπό αυτές τις συνθήκες, ενισχύεται η διακίνηση μιας ομογενοποιημένης και τυποποιημένης δημοφιλούς μουσικής κουλτούρας, απολύτως «νομιμοποιημένης», με την οποία γαλουχείται η νέα γενιά.

⁵⁴ Top 20 Ελληνικών τραγουδιών. Ανακτήθηκε στις 19-06-2026 από: [Official IFPI Airplay Chart by MediaInspector - Top 20 ελληνικού ρεπερτορίου \(08/06/2026 - 14/06/2026\)](#)

⁵⁵ [MediaInspector](#)

Κεφ. 5. Καλές Πρακτικές

5.1 Καλές πρακτικές φορέων για τη διαφύλαξη και αναβίωση της λαϊκής κουλτούρας

Θα επιχειρήσουμε μια υπόθεση, θεωρώντας έναν νοητό άξονα όπου στο ένα άκρο είναι η λαϊκή κουλτούρα και στο άλλο η δημοφιλής. Το ζητούμενο είναι να συμβάλουμε στη διαφύλαξη και ανάδειξη της λαϊκής κουλτούρας, καθώς επίσης και στην κριτική προσέγγιση της δημοφιλούς.

Είναι γεγονός ότι δεν είναι εξ ορισμού θετική η λαϊκή κουλτούρα και εξ ορισμού αρνητική η δημοφιλής. Άλλωστε, συχνά ένα έργο τέχνης μπορεί να περιλαμβάνει στοιχεία και των δύο. Εντούτοις, είναι επιτακτική η ανάγκη να καλλιεργηθεί μια αισθητική εξ απαλών ονύχων, ώστε αφ' ενός μεν, να μην χαθεί η λαϊκή κουλτούρα και οι αξίες που αποπνέει, αφ' ετέρου δε, το κοινό και ιδιαιτέρως οι νέοι, να καλλιεργήσουν κριτικά φίλτρα απέναντι στην ομογενοποίηση της δημοφιλούς κουλτούρας και τα κιτς στοιχεία που συχνά αυτή εμπεριέχει (όπως πχ στον διαγωνισμό της Eurovision), ώστε να μην υιοθετούν άκριτα τα προϊόντα της.

Σε αυτό το πνεύμα προτείνουμε καλές πρακτικές για τη διαφύλαξη και ανάδειξη της λαϊκής κουλτούρας με έμφαση στο αστικό λαϊκό τραγούδι.

Ειδικότερα:

- α) διδασκαλία του αστικού λαϊκού τραγουδιού στο πλαίσιο τόσο της τυπικής, όσο και της άτυπης εκπαίδευσης
- β) διασκευές αστικών λαϊκών τραγουδιών σε παρτιτούρες και ηχογραφήματα
- γ) εκδόσεις και μελέτες γύρω από το αστικό λαϊκό τραγούδι
- δ) διοργάνωση συνεδριακού ή σεμιναριακού χαρακτήρα δράσεων για το αστικό λαϊκό τραγούδι
- ε) δημιουργία φυσικών και ψηφιακών αρχείων, καθώς επίσης μουσείων και εκπαιδευτικών προγραμμάτων γύρω από το αστικό λαϊκό τραγούδι

Στη χώρα μας το ενδιαφέρον για τη μελέτη και διάσωση του αστικού λαϊκού τραγουδιού και του ρεμπέτικου, συνετέλεσε στη δημιουργία αξιόλογων μουσείων εντός και εκτός της Αθήνας.

Ειδικότερα:

5.1.1. Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων "Φοίβος Ανωγειανάκης" Κέντρο Εθνομουσικολογίας

Το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων βρίσκεται στην Αθήνα (Διογένους 1-3, Πλάκα). Περιλαμβάνει μουσικά όργανα της συλλογής του Φοίβου Ανωγειανάκη, αλλά όχι το σύνολό τους, καθότι ορισμένα διατίθενται είτε για περιοδικές εκθέσεις, είτε για κινητές εκθέσεις στην Περιφέρεια (κυρίως επισκέψεις σε σχολεία). Τα όργανα εκτίθενται με την οπτική της αξίας τους ως φορέων λαϊκής κουλτούρας και επομένως με βάση το μουσικολογικό και εθνομουσικολογικό τους ενδιαφέρον.

Στο μουσείο λαμβάνουν χώρα εκδηλώσεις επιστημονικού χαρακτήρα, όπως συνέδρια, βιβλιοπαρουσιάσεις, διαλέξεις, σεμινάρια, καθώς και συναυλίες.

5.1.2. Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη⁵⁶

Το αρχείο Κουνάδη υφίσταται από τις αρχές του 1960 και το 2008 συγκροτήθηκε σε αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία και λειτουργεί ως Κέντρο Έρευνας και Μελέτης της Ελληνικής Δισκογραφίας των 78 στροφών. Επικεντρώνεται στη μελέτη του αστικού λαϊκού τραγουδιού του 20^{ου} αιώνα. Το ψηφιακό αρχείο περιλαμβάνει 6962 τεκμήρια, τα οποία αφορούν στις ακόλουθες κατηγορίες:

- 3093 Δίσκοι 78 στροφών
- 2294 Παρτιτούρες
- 248 Φωτογραφίες
- 638 Καρτ-ποστάλ
- 52 Συνεντεύξεις/Αφηγήσεις
- 34 Μηχανήματα ήχου
- 20 Μουσικά Όργανα μουσικής
- Αναφορά σε καλλιτέχνες

⁵⁶ Ιστοσελίδα του εικονικού μουσείου του αρχείου Παναγιώτη Κουνάδη. Ανακτήθηκε στις 17-05-2026 από: <https://vmrebetiko.gr/about-vm-ak/>

Αφιέρωμα στο εικονικό μουσείο έχουν κάνει και οι εκδόσεις fagotto με σχετικό άρθρο τους. Ανακτήθηκε στις 18/05/2026 από: <https://fagottobooks.gr/blog/arheio-kounadh-diathesimo-kai-psi-fiaka/>

Το εικονικό μουσείο αποσκοπεί στη διάσωση και ανάδειξη του αστικού τραγουδιού και τη μεταλαμπάδευσή του στις επόμενες γενιές όχι μόνο στην ελληνική επικράτεια, αλλά γενικότερα στο διεθνές περιβάλλον. Το έργο χρηματοδοτήθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού και το ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος. Περιλαμβάνει τις ακόλουθες δράσεις:

- Ψηφιακή Συλλογή
- Θεματική Εξερεύνηση
- Ψηφιακές Ιστορίες
- Εικονική Περιήγηση
- Παιχνίδια
- Εκπαιδευτική Πύλη

5.1.3. Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών Μέλπως Μερλιέ

Το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών Μέλπως Μερλιέ⁵⁷ (Οικονόμου, 2014:142) περιλαμβάνει ένα ανεκτίμητο έντυπο και ηλεκτρονικό υλικό αποτελούμενο από παρτιτούρες, έντυπες εκδόσεις, φωτογραφικό υλικό, καθώς επίσης και ηχογραφήματα (δίσκοι 33, 45 και 77 στροφών, κασσέτες και cds). Πολλά από τα ηχογραφήματα έχουν ψηφιοποιηθεί. Πολύτιμα τεκμήρια περιλαμβάνονται στην ηχοθήκη, όπου φυλάσσεται μοναδικό ανέκδοτο ηχητικό υλικό στο πλαίσιο εθνομουσικολογικών ερευνών πεδίου των χρονικών περιόδων 1930-31 και 1950-70.

5.1.4. Κέντρο Έρευνας - Μουσείο Βασίλη Τσιτσάνη στα Τρίκαλα⁵⁸

Το Κέντρο Έρευνας - Μουσείο Βασίλη Τσιτσάνη αποτελεί έναν σύγχρονο χώρο με φυσικά και ψηφιακά τεκμήρια, όπως ηχογραφήματα 45 και 78 στροφών, ετικέτες δίσκων, παρτιτούρες, φωτογραφίες, videos, σημειώματα κτλ.

⁵⁷ Ιστοσελίδα του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών Μέλπως Μερλιέ. Ανακτήθηκε στις 26/05/2026 από <https://mla.gr/>

⁵⁸ Ιστοσελίδα Κέντρου Έρευνας Μουσείου Βασίλη Τσιτσάνη Ανακτήθηκε 17-05-2026 από <https://www.mouseiotsitsani.gr/>

Το μουσείο όμως δεν περιορίζεται μόνο στην έκθεση τεκμηρίων σχετικών με την προσωπικότητα και το έργο του Τσιτσάνη, αλλά αποτελεί ευρύτερα έναν φορέα σύγχρονου πολιτισμού, καθότι σε αυτόν λαμβάνουν χώρα εκδηλώσεις κοινωνικού, πολιτιστικού και εκπαιδευτικού χαρακτήρα. Στο πλαίσιο των δράσεών του, αξιοποιεί και τις νέες τεχνολογίες μέσω μιας καινοτόμου εφαρμογής επαυξημένης πραγματικότητας, όπου ο επισκέπτης σκανάρει φωτογραφικό υλικό το οποίο μετατρέπεται σε οπτικοακουστικό τεκμήριο.

5.1.5. Μουσείο Μάρκου Βαμβακάρη στη Σύρο⁵⁹

Το μουσείο ιδρύθηκε στη γενέτειρα του Μ. Βαμβακάρη το 1995. Στο μουσείο εκτίθενται τεκμήρια από τη ζωή και το έργο του. Όπως αναφέρεται στην ιστοσελίδα, σκοπός είναι η διάδοση του έργου του Βαμβακάρη και η ώθηση για περαιτέρω έρευνα τόσο του έργου του ίδιου, όσο και ευρύτερα του κοινωνικού και πολιτιστικού χαρακτήρα του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Κλείνοντας την ενότητα περί καλών πρακτικών πολιτιστικών φορέων προς την κατεύθυνση διάσωσης και ανάδειξης της λαϊκής κουλτούρας, επισημαίνεται ότι πρόκειται να υλοποιηθεί μουσείο ρεμπέτικου στο σταθμό του Πειραιά, το οποίο δεν έχει ολοκληρωθεί ακόμη.

⁵⁹ Μουσείο Μάρκου Βαμβακάρη. Ανακτήθηκε στις 18-05-2026 από https://www.e-kyklades.gr/showroom/tourism/MARKOS_VAMVAKARIS_MUSEUM?lang=el

Επίλογος – Συμπεράσματα

Η θεωρητική συζήτηση περί ορισμού της λαϊκής και δημοφιλούς κουλτούρας, καθώς και της μεταξύ τους σχέσης, παρότι υφίσταται ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, εξακολουθεί να παρουσιάζει αμείωτο ενδιαφέρον. Εμπεριέχει ωστόσο μια εγγενή δυσκολία: την αδυναμία συμφωνίας σε κοινά αποδεκτούς ορισμούς, λόγω του σύνθετου χαρακτήρα των ίδιων των εννοιών, του διαφορετικού τρόπου πρόσληψής τους ανάλογα με τη μητρική γλώσσα κάθε θεωρητικού, όσο και λόγω διαφορετικού ιδεολογικού προσανατολισμού κάθε Σχολής σκέψης.

Υιοθετώντας μια αντίληψη της λαϊκής κουλτούρας ως αυθεντικής, που αναφύεται «από τα κάτω», δηλαδή «από τον λαό για τον λαό» και αντιστοίχως της «δημοφιλούς» ως «εμπορευματοποιημένης», που «επιβάλλεται» «από τα πάνω», δηλαδή από την διεθνοποιημένη πολιτιστική βιομηχανία, προσπαθήσαμε να αναδείξουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, μέσα από απτά Παραδείγματα.

Συγκεκριμένα, το Ρεμπέτικο τραγούδι, τα Μανιάτικα άσματα (τραγούδια, σάτιρες και μοιρολόγια) και η Κρητική Μαντινάδα θεωρούμε ότι εμπεριέχουν όλα τα δομικά χαρακτηριστικά που στοιχειοθετούν μια επιχειρηματολογία υπέρ της ανάδειξής τους ως περιπτώσεων αυθεντικής λαϊκής κουλτούρας.

Αντιθέτως, ο προστατευόμενος από το Κράτος θεσμός του μουσικού διαγωνισμού της Eurovision, φύσει εμπεριέχει τα χαρακτηριστικά της τυποποιημένης, κονιορτοποιημένης, ομογενοποιημένης, εμπορευματοποιημένης δημοφιλούς -και ως εκ τούτου «νομιμοποιημένης»- κουλτούρας. Οι δε αισθητικές αλλαγές της ελληνικής συμμετοχής συν τω χρόνω, καταδεικνύουν και τη μεταβολή των κυρίαρχων αντιλήψεων και αξιών της ελληνικής κοινωνίας. Από την, έστω ατυχή, απόπειρα υπεράσπισης των αξιών της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας, της γεμάτης μεστά νοήματα ελληνικής γλώσσας, καθώς και την προσπάθεια προώθησης της Ελλάδας ως ελκυστικού τουριστικού προορισμού, μεταβαίνουμε στο αντίθετο άκρο, ήτοι την άρνηση κάθε στοιχείου ελληνικότητας και ιδιαιτερότητας της ελληνικής κουλτούρας, περιλαμβανομένης της εγκατάλειψης της ελληνικής γλώσσας. Τα τραγούδια που αντιπροσωπεύουν την Ελλάδα, κάλλιστα θα μπορούσαν να προέρχονται από οιαδήποτε άλλη χώρα.

Συγχρόνως, στοιχεία υψηλών πωλήσεων της δισκογραφικής βιομηχανίας επιβεβαιώνουν μια αντίστοιχη αισθητική μετάβαση, από τη μελοποιημένη ποίηση

(υψηλή κουλτούρα που απευθύνεται στον λαό και όχι στις ελίτ) στο κλασικό λαϊκό τραγούδι και εν συνεχεία στη σταδιακή παραφθορά του λαϊκού τραγουδιού (λαϊκο-ποπ) από τα τέλη της δεκαετίας του '80 και ύστερα.

Βεβαίως, τα πρώτα ψήγματα εμπορευματοποίησης του τραγουδιού υφίστανται, όπως αναλύσαμε παραπάνω, ήδη από την τελευταία περίοδο του ρεμπέτικου. Όμως το στοιχείο που διαφοροποιεί το λαϊκό τραγούδι από τα τέλη της δεκαετίας του '80 και ύστερα, είναι ότι αλλάζουν οι όροι παραγωγής, προώθησης και κατανάλωσής του. Σε αυτό συμβάλλουν, κατά την άποψή μας, δυο κυρίως παράγοντες.

Ο πρώτος είναι η ανάπτυξη των νέων τεχνολογιών, που επιτρέπει τη μαζική και αυτοματοποιημένη παραγωγή τυποποιημένων τραγουδιών κατά την έννοια που αναλύει ο Adorno.

Ο δεύτερος είναι η απορρύθμιση του επικοινωνιακού πεδίου, που επιτρέπει τη δημιουργία ισχυρών ομίλων των MME και πολλαπλασιάζει τους διαύλους προώθησης δημιουργών και τραγουδιστών, μέσα από την πληθώρα των Μέσων, των δισκογραφικών εταιρειών, των μουσικών ή άλλων realities, της επανάστασης του διαδικτύου και της ανάπτυξης των κοινωνικών δικτύων. Έτσι, από τα τέλη της δεκαετίας του '80 και ύστερα, μειώνεται όλο και περισσότερο ο χρόνος μεταξύ της εισόδου των τραγουδιστών στη δισκογραφία και της κυκλοφορίας του πρώτου δίσκου υψηλών πωλήσεων (χρυσού ή πλατινένιου).

Χαρακτηριστικά δημοφιλούς (με την έννοια της μαζικής) κουλτούρας ασφαλώς έχουν και πολλά τραγούδια του θεωρούμενου ως «έντεχνου λαϊκού τραγουδιού», ενός όρου που αμφισβητείται ως μη δόκιμος (Μαυρουδής, 2013:17-19). Ωστόσο έχει επικρατήσει στον δημόσιο λόγο. Ο δημοφιλής χαρακτήρας αυτών των τραγουδιών, εδράζεται στο ότι επίσης εμπεριέχουν χαρακτηριστικά τυποποίησης, παράγονται μαζικά και καταναλώνονται μέσα από play lists. Ωστόσο, κατά τεκμήριο δεν εμπεριέχουν χυδαίους στίχους και δεν συνοδεύονται από πρακτικές διασκέδασης του «γλεντζέδικου» τραγουδιού, που γενικά συνδέονται με τις νυχτερινές πίστες.

Είναι εύκολη η αντίσταση στη δημοφιλή και ολότελα «νομιμοποιημένη» μουσική κουλτούρα; Ασφαλώς και όχι. Όμως, πίσω από τις μετρήσεις των εταιρειών επικοινωνίας για τον αντίκτυπο της μαζικής κουλτούρας και της θορυβώδους δημοφιλούς μουσικής, μας ζεσταίνει μια ακτίνα φωτός. Υπάρχει ένας κόσμος που επιμένει σε μια αέναη αναζήτηση της αυθεντικότητας του λαϊκού τραγουδιού και πειραματίζεται, σε μια προσπάθεια συγκερασμού της φερόμενης ως λαϊκής με τη

δημοφιλή μουσική, της αυθεντικής λαϊκής κουλτούρας με τη λεγόμενη υψηλή κουλτούρα. Είναι οι μαθητές των μουσικών σχολείων, των Ωδείων και Μουσικών Σχολών, καθώς και των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών των Πανεπιστημίων της επικράτειας. Ακόμη είναι οι αυτοδίδακτοι, οι εμπειροτέχνες, οι επαγγελματίες που αγωνίζονται να επιβιώσουν - καταξιωμένοι ή άσημοι. Κάποιοι προσπαθούν να βελτιωθούν, ξενυχτούν, αγωνιούν δίνοντας εξετάσεις, διεκδικώντας με κόπο πιστοποιήσεις στην παραδοσιακή και τη λαϊκή μουσική.

Η ελληνική μουσική, είτε ως λαϊκή είτε ως λόγια, και η ποίηση, είτε ως δημοτική είτε ως λόγια, δεν είναι και ούτε πρέπει να καταστεί μουσειακό είδος. Πρέπει να διασωθεί, να αναδειχθεί, να εξελιχθεί και να αλληλεπιδράσει με τις νεότερες γενιές, μέχρι που το «αυθεντικό λαϊκό» και το «δημοφιλές» να μην προσδιορίζονται ως αντίθετα, αλλά ως συνώνυμα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ ΣΤΟΝ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟ ΤΗΣ EUROVISION⁶⁰

Χρονιά	Καλλιτέχνης	Τραγούδι	Γλώσσα	Τελικός	Βαθμοί	Ημιτελικός	Βαθμοί
1974	Μαρινέλλα	"Κρασί, Θάλασσα και τ' Αγόρι μου"	Ελληνικά	11	7	Δεν υπήρχαν ημιτελικοί	
1975	<i>Η Ελλάδα δε συμμετείχε στον Διαγωνισμό για καθαρά πολιτικούς λόγους, διαμαρτυρόμενη για την Τουρκική εισβολή στην Κύπρο το 1974</i>						
1976	Μαρίζα Κωχ	"Παναγιά Μου, Παναγιά Μου"	Ελληνικά	13	20		
1977	Πασχάλης Αρβανιτίδης, Μαριάννα Τόλη, Ρόμπερτ Ουίλλιαμς, Μπέσσυ Αργυράκη	"Μάθημα Σολφέζ"	Ελληνικά	5	92		
1978	Τάνια Τσανακλίδου	"Τσάρλι Τσάπλιν"	Ελληνικά	8	66		
1979	Ελπίδα	"Σωκράτη"	Ελληνικά	8	69		
1980	Άννα Βίτση & Επίκουροι	"Ωτοστόπ"	Ελληνικά	13	30		
1981	Γιάννης Δημητράς	"Φεγγάρι Καλοκαιρινό"	Ελληνικά	8	55		
1982	Θέμης Αδαμαντίδης	"Σαρανταπέντε Κοπελιές"	Ελληνικά	Αποχώρησε	X		
1983	Κρίστη Στασινοπούλου	"Μου Λες"	Ελληνικά	14	32		
1984	<i>Δεν συμμετείχε</i>						
1985	Τάκης Μπινιάρης	"Μοιάζουμε"	Ελληνικά	16	15		
1986	Πωλίνα	"Βαγκόν-λι"	Ελληνικά	Αποχώρησε λόγω των Εορτών Πάσχα	X		
1987	Bang	"Stop!"	Ελληνικά	10	64		
1988	Αφροδίτη Φρυδά	"Κλόουν"	Ελληνικά	17	10		

⁶⁰ Πηγή: INFE GREECE Ανακτήθηκε στις 5-05-2026 από: [Ελλάδα | INFE Greece](#)

Χρονιά	Καλλιτέχνης	Τραγούδι	Γλώσσα	Τελικός	Βαθμοί	Ημιτελικός	Βαθμοί
1989	Μαριάννα Ευστρατίου	"Το Δικό σου Αστέρι"	Ελληνικά	9	56		
1990	Χρήστος Κάλοου & Wave	"Χωρίς Σκοπό"	Ελληνικά	19	11		
1991	Σοφία Βόσσου	"Η Άνοιξη"	Ελληνικά	13	36		
1992	Κλεοπάτρα	"Όλου του Κόσμου η Ελπίδα"	Ελληνικά	5	94		
1993	Καίτη Γαρμπή	"Ελλάδα, Χώρα του Φωτός"	Ελληνικά	9	64		
1994	Κώστας Μπίγαλης & The Sea Lovers	"Το Τρεχαντήρι (Ντίρι-Ντίρι)"	Ελληνικά	14	44	Δεν υπήρχαν ημιτελικοί	
1995	Ελίνα Κωνσταντοπούλου	"Ποια Προσευχή;"	Ελληνικά	12	68		
1996	Μαριάννα Ευστρατίου	"Εμείς Φοράμε το Χειμώνα Ανοιξιάρικα"	Ελληνικά	14	36	12	45
1997	Μαριάννα Ζορμπά	"Χόρεψε"	Ελληνικά	12	39	Δεν υπήρχαν ημιτελικοί	
1998	Συγκρότημα Θάλασσα	"Μια Κρυφή Ευαισθησία"	Ελληνικά	20	12		
1999	Η Ελλάδα υποβιβάστηκε στον Διαγωνισμό λόγω της χαμηλής θέσης του 1998, και απαγορεύτηκε να συμμετάσχει λόγω του ορίου των χωρών						
2000	Η Ελλάδα δε συμμετείχε στον Διαγωνισμό για Οικονομικούς λόγους, και λόγω αναβάθμισης της ποιότητας των Ελληνικών τραγουδιών						
2001	Antique	"Die for You"	Αγγλικά, Ελληνικά	3	147		
2002	Μιχάλης Ρακιντζής	"S.A.G.A.P.O."	Αγγλικά	17	27		
2003	Μαντώ	"Never Let You Go"	Αγγλικά	17	25		
2004	Σάκης Ρουβάς	"Shake It"	Αγγλικά	3	252	3	238
2005	Έλενα Παπαρίζου	"My Number One"	Αγγλικά	1	230	Τορ 12 την προηγούμενη χρονιά	
2006	Άννα Βίτση	"Everything"	Αγγλικά	9	128	Διοργανώτρια χώρα	

Χρονιά	Καλλιτέχνης	Τραγούδι	Γλώσσα	Τελικός	Βαθμοί	Ημιτελικός	Βαθμοί
2007	Σαρμπέλ	"Yassou Maria" (Γεια σου Μαρία)	Αγγλικά	7	139	Τορ 10 την προηγούμενη χρονιά	
2008	Καλομοίρα	"Secret Combination"	Αγγλικά	3	218	1	156
2009	Σάκης Ρουβάς	"This Is Our Night"	Αγγλικά	7	120	4	110
2010	Γιώργος Αλκαίος & Friends	"ΩΠΑ!"	Ελληνικά	8	140	2	133
2011	Λούκας Γιώρκας & Stereo Mike	"Watch My Dance"	Αγγλικά, Ελληνικά	7	120	1	133
2012	Ελευθερία Ελευθερίου	"Aphrodisiac"	Αγγλικά	17	64	4	116
2013	Koza Mostra & Αγάθωνας Ιακωβίδης	"Alcohol Is Free"	Αγγλικά, Ελληνικά	6	152	2	121
2014	Freaky Fortune & Riskykidd	"Rise Up"	Αγγλικά	20	35	7	74
2015	Μαρία Έλενα Κυριάκου	"One Last Breath"	Αγγλικά	19	23	6	81
2016	Argo	"Utopian Land"	Αγγλικά, Ποντιακά	Δεν προκρίθηκε		16	44
2017	Demy	"This Is Love"	Αγγλικά	19	77	10	115
2018	Γιάννα Τερζή	"Όνειρό Μου"	Ελληνικά	Δεν προκρίθηκε		14	81
2019	Κατερίνα Ντούσκα	"Better Love"	Αγγλικά	21	74	5	185
2020	Στεφανία Λυμπερακάκη	"Supergirl"	Αγγλικά	Ακυρώθηκε λόγω πανδημίας COVID-19			
2021	Στεφανία Λυμπερακάκη	"Last Dance"	Αγγλικά	10	170	6	184
2022	Αμάντα Γεωργιάδη	"Die Together"	Αγγλικά	8	215	3	211
2023	Βίκτωρ Βερνίκος	"What They Say"	Αγγλικά	Δεν προκρίθηκε		13	14
2024	Μαρίνα Σάττι	"Ζάρι"	Ελληνικά	11	126	5	86
2025	Klavdia	"Αστερομάτα"	Ελληνικά	6	231	4	112

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II

ΠΙΝΑΚΑΣ 1⁶¹

ΣΥΝΘΕΤΕΣ/ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΕΝΤΕΧΟΥ ΛΑΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ – ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ
ΚΑΙ ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ «ΧΡΥΣΟΥ» ΔΙΣΚΟΥ

ΣΥΝΘΕΤΗΣ/ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ	ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ	ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ «ΧΡΥΣΟΥ» ΔΙΣΚΟΥ
ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ	1954	1974
ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ	1954	1975
ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ	1961	1969
ΞΑΡΧΑΚΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ	1963	1983
ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	1963	1977
ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	1964	1979
ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ	1965	1966
ΛΟΙΖΟΣ ΜΑΝΟΣ	1968	1976
ΜΟΥΤΣΗΣ ΔΗΜΟΣ	1968	1971
ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΒΑΓΓΕΛΗΣ	1968	1980
ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ	1969	1974
ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	1969	1985
ΚΑΡΑΙΝΔΡΟΥ ΕΛΕΝΗ	1971	1986
ΧΑΤΖΗΝΑΣΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	1971	1985
ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ	1972	1986
ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ ΘΑΝΟΣ	1975	1979
ΑΦΟΙ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑ	1976	1985
ΚΡΑΟΥΝΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ	1978	1984
ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ	1978	1984
ΛΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	1982	1991
ΜΑΧΑΙΡΙΤΣΑΣ ΛΑΥΡΕΝΤΗΣ	1983	1991
ΑΝΔΡΕΟΥ ΓΙΩΡΓΟΣ	1984	1998
ΑΝΤΥΠΑΣ ΝΙΚΟΣ	1992	1992
ΡΕΜΠΟΥΤΣΙΚΑ ΕΥΑΝΘΙΑ	1992	1997
ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΑΛΚΙΝΟΟΣ	1993	1993
ΜΑΤΣΑΣ ΜΙΝΩΣ	1994	1994
ΚΑΡΑΜΟΥΡΑΤΙΔΗΣ ΘΕΜΗΣ	2005	2012

⁶¹ Πηγή: Κατάλογος Ελληνικής Δισκογραφίας Π. Δραγουμάνου. Η κατηγοριοποίηση σε συνθέτες «έντεχνου» και «λαϊκού» τραγουδιού αποτελεί δική μου επεξεργασία και ευθύνη.

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

ΣΥΝΘΕΤΕΣ/ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ - ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ «ΧΡΥΣΟΥ» ΔΙΣΚΟΥ

ΣΥΝΘΕΤΗΣ/ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ	ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ	ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ «ΧΡΥΣΟΥ» ΔΙΣΚΟΥ
ΡΕΠΑΝΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	1961	1983
ΧΑΤΖΗΣ ΚΩΣΤΑΣ	1964	1976
ΓΚΟΓΚΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ (ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑΣ)	1965	1992
ΚΑΛΔΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ	1967	1993
ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ	1968	1979
ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	1970	1975
ΚΑΤΣΑΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	1971	1975
ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΣΠΥΡΟΣ	1971	1976
ΒΛΑΣΣΟΠΟΥΛΟΣ ΣΠΥΡΟΣ	1972	1979
ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ΤΑΣΟΣ	1972	1976
ΣΟΥΚΑΣ ΤΑΚΗΣ	1972	1980
ΦΩΤΙΑΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	1972	1990
ΜΟΥΣΑΦΙΡΗΣ ΤΑΚΗΣ	1973	1975
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	1974	1985
ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	1976	1978
ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ	1977	1991
ΔΟΥΛΑΜΗΣ ΝΙΚΟΣ	1978	1990
ΚΑΡΑΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	1978	1985
ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ	1978	1984
ΜΠΟΥΓΑΣ ΤΑΚΗΣ	1979	1979
ΣΤΑΜΠΟΥΛΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	1980	1980
ΡΩΜΗΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ	1980	1990
ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	1980	1981
ΡΑΚΙΝΤΖΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	1981	1990
ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ ΧΑΡΗΣ	1982	1989
ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ	1982	1986
ΜΠΗΓΑΛΗΣ ΚΩΣΤΑΣ	1983	1991
ΠΑΙΤΕΡΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	1983	1998
ΠΑΖΙΟΣ ΣΠΥΡΟΣ	1983	1991
ΧΑΡΙΤΟΔΙΠΛΩΜΕΝΟΣ ΚΩΣΤΑΣ	1983	1987
ΑΝΔΡΕΟΥ ΓΙΩΡΓΟΣ	1984	1998
ΒΑΡΘΑΚΟΥΡΗΣ ΧΑΡΗΣ	1984	1984
ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ	1984	1991
ΜΑΘΙΕΛΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ	1984	1990
ΖΗΚΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	1985	1994
ΚΑΛΛΙΡΗΣ ΘΑΝΟΣ	1985	1994
ΜΕΞΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ	1985	1991
ΤΕΡΛΕΓΚΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	1985	1993
ΒΟΥΓΙΑΤΖΗΣ ΤΑΣΟΣ	1986	1991
ΓΟΝΙΔΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ	1986	1991
ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	1986	1991

ΠΙΤΣΟΣ ΚΩΣΤΑΣ	1987	1991
ΑΛΑΓΙΑΝΝΗ ΒΑΣΩ	1988	1995
ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	1988	1989
ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ ΜΑΤΘΑΙΟΣ	1989	1991
ΖΟΥΜΠΟΥΛΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	1989	1991
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	1989	1992
ΡΟΚΚΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	1989	1996
ΚΑΠΟΥΛΑΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	1990	1990
ΠΑΜΦΙΛΗΣ ΧΑΡΗΣ	1990	1990
ΑΧΛΑΔΙΩΤΗΣ ΗΛΙΑΣ	1991	1992
ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ	1991	1991
ΚΕΛΑΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	1991	1993
ΚΡΟΚΙΔΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ	1991	1991
ΡΟΥΣΣΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	1991	1991
ΑΛΚΑΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	1992	1995
ΑΝΤΥΠΑΣ ΝΙΚΟΣ	1992	1992
ΡΕΜΠΟΥΤΣΙΚΑ ΕΥΑΝΘΙΑ	1992	1997
ΡΟΥΜΕΛΙΩΤΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	1992	1992
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ	1993	1996
ΦΟΙΒΟΣ	1993	1993
ΜΑΤΣΑΣ ΜΙΝΩΣ	1994	1994
ΠΑΝΤΖΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ	1994	1997
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ	1995	1998
ΛΕΙΒΑΔΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ	1996	1999
ΜΠΟΥΛΑΣΙΚΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ	1997	1997
ΜΗΛΙΩΤΑΚΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ	1998	1999
ΜΠΟΝΑΤΣΟΣ ΒΛΑΣΗΣ	1998	2004
ΣΙΓΑΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ	1998	2002
ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	1999	2001
ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΣΤΡΑΤΟΣ	2000	2000
ΠΑΝΑΓΗΣ ΤΑΣΟΣ	2000	2000
ΨΙΜΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΡΙΟΣ	2000	2001
ΒΟΛΑΝΗΣ ΣΩΤΗΣ	2001	2001

ΠΙΝΑΚΑΣ 3 - ΔΕΚΑΕΤΙΑ '60

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ – ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ
«ΧΡΥΣΟΥ» ΔΙΣΚΟΥ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ	ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ	ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ «ΧΡΥΣΟΥ» ΔΙΣΚΟΥ
ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΩΛΗΣ	1961	1986
ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	1969	1975
ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ	1963	1976
ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΟΣ ΤΟΛΗΣ	1969	1976

ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	1960	1975
ΠΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	1963	1969
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ΠΙΤΣΑ	1968	1983
ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΤΡΑΤΟΣ	1961	1980
ΔΟΥΚΙΣΣΑ	1965	1975
ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ ΡΙΤΑ	1967	1979
ΚΟΚΚΟΤΑΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ	1966	1973

ΠΙΝΑΚΑΣ 4 - ΔΕΚΑΕΤΙΑ '70

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ – ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ «ΧΡΥΣΟΥ» ΔΙΣΚΟΥ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ ΛΑΪΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΩΝ	ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ	ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ «ΧΡΥΣΟΥ» ΔΙΣΚΟΥ
ΓΕΡΟΛΥΜΑΤΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	1971	1983
ΠΑΣΧΑΛΗΣ	1972	1977
ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΚΗΣ	1973	1984
ΚΟΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	1973	1984
ΧΡΙΣΤΙΑΝΑ	1973	1979
ΑΝΤΥΠΙΑΣ	1974	1985
ΒΙΣΣΗ ANNA	1974	1974
ΚΟΝΤΟΛΑΖΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	1974	1981
ΚΟΝΙΤΟΠΟΥΛΟΥ ΑΓΓΕΛΙΚΗ	1974	1990
ΑΙΓΥΠΤΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	1975	1978
ΚΥΡΙΑΖΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	1975	1992
ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	1976	1978
ΓΛΥΚΕΡΙΑ	1978	1981
ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ	1977	1991
ΔΟΥΛΑΜΗΣ ΝΙΚΟΣ	1978	1990
ΠΩΛΙΝΑ	1978	1987

ΠΙΝΑΚΑΣ 5 - ΔΕΚΑΕΤΙΑ '80

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ – ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ «ΧΡΥΣΟΥ» ΔΙΣΚΟΥ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ ΛΑΪΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΩΝ	ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ	ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ «ΧΡΥΣΟΥ» ΔΙΣΚΟΥ
ΑΔΑΜΑΝΤΙΔΗΣ ΘΕΜΗΣ	1980	1980
ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	1980	1983
ΣΤΑΝΙΣΗ ΚΑΤΕΡΙΝΑ	1980	1983
ΠΑΝΤΑΖΗΣ ΛΕΥΤΕΡΗΣ	1980	1988
ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΝΤΖΕΛΑ	1981	1982

ΑΝΤΥΠΙΑΣ (ΜΑΣΛΟΥΜΙΔΗΣ)	1982	1985
ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΑΓΓΕΛΟΣ	1982	1982
ΣΑΡΡΗ ΕΦΗ	1982	1992
ΑΛΕΞΙΑ	1982	1994
ΑΡΒΑΝΙΤΗ ΣΟΦΙΑ	1983	1983
ΒΕΛΗΣ ΛΕΩΝΙΔΑΣ	1984	1984
ΚΑΡΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	1984	1987
ΓΑΡΜΠΗ ΚΑΙΤΗ	1984	1990
ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	1984	1990
ΕΥΡΥΔΙΚΗ	1984	1991
ΜΑΝΤΩ	1984	1991
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ	1985	1993
ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ	1986	1987
ΓΟΝΙΔΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ	1986	1991
ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	1987	1989
ΤΕΡΖΗΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ	1987	1992
ΜΕΛΑΣ ΖΑΦΕΙΡΗΣ	1988	1989
ΚΟΥΚΑ ΚΑΤΕΡΙΝΑ	1988	1992
ΤΕΡΛΕΓΚΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	1989	1995
ΡΟΥΒΑΣ ΣΑΚΗΣ	1989	1996

ΠΙΝΑΚΑΣ 6 - ΔΕΚΑΕΤΙΑ '90

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ – ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ «ΧΡΥΣΟΥ» ΔΙΣΚΟΥ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ ΛΑΪΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΩΝ	ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ	ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ «ΧΡΥΣΟΥ» ΔΙΣΚΟΥ
ΚΑΛΛΙΡΗΣ ΘΑΝΟΣ	1990	1990
ΚΟΝΙΤΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΕΛΛΑ	1990	1995
ΒΑΡΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	1991	1992
ΑΛΚΑΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	1991	1994
ΚΟΚΚΟΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	1991	1994
ΤΟΠΑΖΗ ΚΑΤΕΡΙΝΑ	1992	1995
ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	1993	1996
ΒΑΝΔΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ	1993	1996
ΜΑΖΩΝΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	1993	1996
ΡΟΚΚΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	1993	1999
ΛΙΒΙΕΡΑΤΟΣ ΛΑΜΠΗΣ	1994	1997
ΘΕΟΔΩΡΙΔΟΥ ΝΑΤΑΣΑ	1994	1999
ΠΑΝΤΖΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ	1994	1996
ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ	1995	1995
ΜΠΑΣΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	1995	1997
ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΤΕΛΙΟΣ	1995	1998
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	1995	1998

ΒΑΛΑΝΤΗΣ	1995	1999
ΚΟΥΡΚΟΥΛΗΣ ΝΙΚΟΣ	1996	1996
ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	1996	1997
ΠΕΓΚΥ ΖΗΝΑ	1996	1998
ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ	1996	2001
ΛΕΜΠΕΣΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	1996	2003
ΣΑΜΙΟΥ ΑΝΤΖΥ	1997	1997
ΣΧΟΙΝΑΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ	1997	1997
ΤΣΑΛΙΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	1997	1998
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ΛΕΝΑ	1998	1999
ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ ΤΖΙΝΑ	1998	2003
ΒΟΛΑΝΗΣ ΣΩΤΗΣ	1998	2004
ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ	1999	1999
ΚΟΚΚΙΝΟΥ ΕΛΛΗ	1999	2001
ΠΑΖΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	1999	2001

ΠΙΝΑΚΑΣ 7 - ΔΕΚΑΕΤΙΑ '00

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ – ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ «ΧΡΥΣΟΥ» ΔΙΣΚΟΥ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΩΝ	ΛΑΪΚΩΝ	ΕΤΟΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ	ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΧΡΥΣΟΥ ΔΙΣΚΟΥ
ΤΣΙΝΑ ΑΣΠΑ		2001	2001
ΝΙΝΟ		2002	2002
ΠΑΠΑΡΙΖΟΥ ΕΛΕΝΑ		2002	2003
ΚΙΑΜΟΣ ΠΑΝΟΣ		2002	2003
ΠΕΤΡΕΛΗΣ ΘΑΝΟΣ		2002	2004
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΣΤΑΥΡΟΣ		2003	2003
ΠΑΝΤΖΗΣ ΚΩΝ/ΝΟΣ		2004	2004

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΑΝΑ ΔΕΚΑΕΤΙΑ (1960 – 2020)

Το Παράρτημα ΙΙΙ διαμορφώθηκε ύστερα από την επεξεργασία στοιχείων⁶² που αντλήθηκαν από τον «Κατάλογο Ελληνικής Δισκογραφίας (1950-2026)» του Π. Δραγουμάνου.

ΙΙΙ.1. ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '60

ΠΙΝΑΚΑΣ 1Α- ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '60

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ	ΜΠΘΙΚΩΤΣΗΣ ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΕΦ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ ΜΑΝΟΣ	ΤΟ ΔΕΙΟΝ ΕΣΤΙ	1964	500.000
ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ	ΜΕΡΚΟΥΡΗ ΜΕΛΙΝΑ	ΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ	1965	200.000
ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ	ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ	ΤΟ ΦΟΡΤΗΓΟ	1966	200.000

ΠΙΝΑΚΑΣ 1Β- ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '60

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΠΑΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ	ΠΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΣΤΕΡΙΑΔΗ ΠΟΠΗ ΚΟΥΜΙΩΤΗ ΡΕΝΑ	Ο ΔΡΟΜΟΣ	1969	1.000.000

⁶² Υπογραμμίζεται ότι στον Κατάλογο Ελληνικής Δισκογραφίας του Π. Δραγουμάνου αναγράφονται οι πωλήσεις. Η κατηγοριοποίηση σε μουσικό είδος έγινε με προσωπική επεξεργασία και ευθύνη.

ΠΙ.2. ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '70

**ΠΙΝΑΚΑΣ 2Α- ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '70**

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΜΟΥΤΣΗΣ ΔΗΜΟΣ	ΣΑΛΠΕΑ ΠΕΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΑΝΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	Ο ΑΓΙΟΣ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ	1971	100.000
ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ	ΝΤΑΝΤΩΝΑΚΗ ΦΛΕΡΗ ΨΑΡΙΑΝΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ	1972	200.000
ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ	ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΜΠΕΛΟΥ ΣΩΤΗΡΙΑ	ΤΟ ΒΡΩΜΙΚΟ ΨΩΜΙ	1972	200.000
ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΙΣΣΗ ANNA	18 ΛΙΑΝΟΤΡΑΓΟΥΔΑ ΤΗΣ ΠΙΚΡΗΣ ΠΑΤΡΙΔΑΣ	1974	100.000
ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ ΓΡΗΓΟΡΗΣ	ΤΟ ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ	1974	500.000
ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ	ΜΕΡΚΟΥΡΗ ΜΕΛΙΝΑ	ΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ	1975	200.000
ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ	ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΣΑΜΙΟΥ ΔΟΜΝΑ	10 ΧΡΟΝΙΑ ΚΟΜΜΑΤΙΑ	1975	200.000
ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΜΑΣ	1976	100.000
ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΑ κ.ά.	ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	24 ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ	1977	200.000
ΕΥΔΑΚΗΣ ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ ΝΙΚΟΣ	ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ ΝΙΚΟΣ	Η ΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΗΣ ΓΥΦΤΙΑΣ	1978	200.000
ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ ΘΑΝΟΣ	ΚΟΥΤΡΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	Ο ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΟΥ ΝΟΤΟΥ	1979	700.000

	ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝ ΤΙΝΟΥ ΒΑΣΙΛΗΣ			
ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ	ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΜΑΝΟΥ ΑΦΡΟΔΙΤΗ/ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗ ΑΛΚΗΣΤΙΣ	Η ΡΕΖΕΡΒΑ	1979	200.000
ΛΟΙΖΟΣ ΜΑΝΟΣ	ΧΑΡΟΥΛΑ ΑΛΕΞΙΟΥ	ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΧΑΡΟΥΛΑΣ	1979	100.000

**ΠΙΝΑΚΑΣ 2Β- ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '70**

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ ΜΑΡΚΟΣ ΧΙΩΤΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ κ.ά.	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	50 ΧΡΟΝΙΑ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ	1975	500.000
ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ ΜΑΡΚΟΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ κ.ά.	ΜΗΤΡΟΠΑΝΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΟΥΖΑΣ ΛΙΓΝΟΣ ΝΤΟΥΝΙΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ ΡΙΤΑ ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΩΝΗΣ ΚΩΣΤΟΓΛΟΥ ΜΑΡΙΟΣ	14 ORIGINAL SYRTAKI	1975	300.000
ΧΑΤΖΗΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΧΑΤΖΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ	ΡΕΣΙΤΑΛ	1976	300.000
ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΑΡΚΕΑΣ ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ κ.ά.	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΤΩΡΑ ΠΙΑ	1976	240.000
ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΜΗ ΦΕΥΓΕΙΣ ΜΗ	1977	150.000

ΚΑΤΣΑΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ ΣΤΕΛΙΟΣ ΖΑΧΑ ΝΙΝΗ κ.ύ.				
ΧΑΤΖΗΝΑΣΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ	Η ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ ΤΟΥ ΣΗΜΕΡΑ	1978	100.000
ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ ΣΤΕΛΙΟΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ κ.ύ.	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΝΑ ΓΙΑΤΙ Σ' ΑΓΑΠΗΣΑ	1978	100.000
ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΓΚΑΡΤΖΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ κ.ύ.	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΟΙ ΜΑΗΔΕΣ ΟΙ ΗΛΙΟΙ ΜΟΥ	1978	100.000
ΒΑΡΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ κ.ύ.	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΘΑ ΜΕ ΘΥΜΗΘΕΙΣ	1979	100.000
ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΖΑΧΑ ΝΙΝΗ κ.ύ.	ΔΙΑΜΑΝΤΗ ΛΙΤΣΑ	ΤΙ ΑΛΛΟ ΘΑ ΘΕΛΕΣ	1979	100.000

**ΠΙΝΑΚΑΣ 2Γ- ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΛΑΪΚΟ-ΠΟΠ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '70**

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΚΟΙΝΟΥΣΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΚΟΙΝΟΥΣΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΚΟΙΝΟΥΣΗΣ 13	1972	200.000

III.3. ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '80

ΠΙΝΑΚΑΣ 3Α- ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '80

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ	ΠΩΛΗΣ ΕΙΣ
ΑΝΔΡΙΟΠΟΥΛΟΣ ΗΛΙΑΣ	ΜΠΕΛΛΟΥ ΣΩΤΗΡΙΑ	ΛΑΪΚΑ ΠΡΟΑΣΤΙΑ	1980	200.000
ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΑ κ.ά.	ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΟΥΛΑ	ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΧΘΕΣΙΝΗΣ ΜΕΡΑΣ	1981	100.000
ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ	ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ	ΤΡΑΠΕΖΑΚΙΑ ΕΞΩ	1983	250.000
ΞΑΡΧΑΚΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ ΧΑΤΖΗΝΑΣΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟ Υ ΣΠΥΡΟΣ κ.ά.	ΜΟΥΣΧΟΥΡΗ ΝΑΝΑ ΚΑΛΟΓΙΑΝΝΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΜΑΡΙΝΕΛΑ ΤΣΑΝΑΚΛΙΔΟΥ ΤΑΝΙΑ ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ ΒΙΚΥ κ.ά.	ΤΑ ΔΙΑΔΕΓΜΕΝΑ	1984	100.000
ΑΛΑΓΙΑΝΝΗ ΒΑΣΩ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ ΝΙΚΟΣ	ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ ΝΙΚΟΣ	ΧΑΡΑΤΣΙ	1984	200.000
ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΞΑΡΧΑΚΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ	ΜΟΥΣΧΟΥΡΗ ΝΑΝΑ	ΩΔΕΙΟ ΗΡΩΔΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ	1984	100.000
ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΠΑΝΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΧΑΡΗΣ	ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΠΑΝΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΧΑΡΗΣ	ΖΕΣΤΑ ΠΟΤΑ	1985	100.000
ΧΑΤΖΗΝΑΣΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΜΟΥΣΧΟΥΡΗ ΝΑΝΑ	Η ΕΝΔΕΚΑΤΗ ΕΝΤΟΛΗ	1985	130.000
ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ	ΑΡΒ ΑΝΙΤΑΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ	ΚΟΝΤΡΑΜΠΑΝΤΟ	1986	150.000
ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ ΘΑΝΟΣ	ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΟΥΛΑ	Η ΑΓΑΠΗ ΕΙΝΑΙ ΖΑΛΗ	1986	100.000

ΞΑΡΧΑΚΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΞΑΡΧΑΚΟΣ ΠΑΡΙΟΣ	1986	100.000
ΑΣΙΜΟΣ ΝΙΚΟΛΑΣ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝ ΤΙΝΟΥ ΒΑΣΙΛΗΣ ΤΟΛΙΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝ ΤΙΝΟΥ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΑΤΑ	1987	130.000
ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΔΗΜΟΥ ΕΛΕΝΗ	ΠΡΟΣΩΠΙΚΑ	1988	100.000

**ΠΙΝΑΚΑΣ 3B- ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '80**

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΜΠΕΖΑΙΝΤΕΣ ΤΑΚΗΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΑΠ΄ ΤΗΝ ΠΑΤΡΑ	ΚΑΡΑΒΑΝ	1985	180.000
ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΤΡΑΤΟΣ	Ο ΣΑΛΟΝΙΚΙΟΣ	1985	100.000
ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ	ΒΑΝΟΥ ΤΖΕΝΗ ΧΟΡΝ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΥΜΙΩΤΗ ΡΕΝΑ ΑΣΤΕΡΙΑΔΗ ΠΟΠΗ ΚΟΥΡΚΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ ΒΙΟΛΑΡΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΑΜΠΑΒΗ ΚΑΙΤΗ ΠΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	1985	200.000
ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΣΚΑΛΤΣΟΥΝΑΚΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΠΑΞΕΒΑΝΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΟΣ ΤΟΛΗΣ	ΑΜΕΤΡΗΤΑ ΓΙΑΤΙ	1986	100.000

ΚΑΡΑΛΗΣ ΚΩΣΤΑΣ				
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ ΜΟΥΣΑΦΙΡΗΣ ΤΑΚΗΣ ΜΠΑΞΕΒΑΝΗΣ ΝΙΚΟΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ ΘΑΝΟΣ ΜΗΤΣΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΑΝΤΥΠΑΣ ΚΑΡΑΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ ΖΑΚ	ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ ΡΙΤΑ ΚΟΝΤΟΛΑΖΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΟΣ ΤΟΛΗΣ ΣΤΑΝΙΣΗ ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΜΗΤΡΟΠΑΝΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΟΥΚΙΣΣΑ ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ ΒΙΚΥ ΔΟΥΚΙΣΣΑ	Τ' ΑΝΑΡΠΑΧΤΑ	1986	100.000
ΜΩΡΑΚΗΣ ΤΑΚΗΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΙΩΤΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ ΜΟΥΖΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΟΛΥΜΕΡΗΣ ΦΩΤΗΣ ΛΑΒΡΑΝΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	LATIN	1987	600.000
ΚΑΜΠΟΥΡΙΔΗΣ ΘΟΔΩΡΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΤΣΑΓΚΑΡΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	Ο ΔΡΟΜΟΣ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ	1987	150.000
ΙΓΝΑΤΙΑΔΗΣ ΝΙΚΟΣ ΣΚΑΛΤΣΟΥΝΑΚΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΗΜΟΥ ΕΛΕΝΗ	ΟΛΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΡΩΤΑ	1987	100.000
ΜΟΥΣΑΦΙΡΗΣ ΤΑΚΗΣ	ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΤΡΑΤΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΑΓΓΕΛΟΣ	ΕΓΩ Ο ΞΕΝΟΣ	1988	150.000

	ΒΛΑΧΑΚΗ MARINA			
ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΛΕΞΗΣ ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΙΣΤΟΣ	1988	110.000
ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ ΖΑΚ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟ Σ ΑΛΕΚΟΣ ΓΙΑΚΟΒΛΕΦ ΝΙΚΥ ΜΟΥΖΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΟΥΝΑΡΗΣ ΝΙΚΟΣ ΡΙΤΣΙΑΡΔΗΣ ΙΩΣΗΦ ΚΟΡΩΝΗΣ ΦΙΛΑΝΔΡΟΣ ΣΟΥΓΙΟΥΛΑ ΜΙΧΑΛΗΣ ΧΙΩΤΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΡΚΕΑΣ ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΚΑΠΝΙΣΗΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΤΑ ΕΡΩΤΙΚΑ ΤΟΥ ΄50	1988	100.000
ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΜΗ ΜΙΛΑΣ ΚΙΝΔΥΝΕΥΕΙ Η ΕΛΛΑΣ	1989	180.000
ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ	ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΤΡΑΤΟΣ	ΝΟΜΙΖΕΙΣ	1989	100.000
ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΤΖΟΥΑΝΑΚΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΗΤΣΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ κ.ά.	ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΣΤΑΝΙΣΗ ΚΑΤΕΡΙΝΑ	Ο,ΤΙ ΔΕΝ ΕΙΠΑ	1989	100.000
ΜΑΡΙΟΣ ΤΟΚΑΣ ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΘΑ ΣΕ ΕΚΔΙΚΗΘΩ	1989	180.000

ΠΙΝΑΚΑΣ 3Γ- ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΛΑΪΚΟ-ΠΟΠ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '80

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΒΙΣΣΗ ΑΝΝΑ	Η ΕΠΟΜΕΝΗ ΚΙΝΗΣΗ	1986	100.000
ΧΑΡΙΤΟΔΗΛΩΜΕΝΟΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΑΛΕΞΙΑ	ΑΛΕΞΙΑ	1987	100.000
ΒΛΑΒΙΑΝΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΡΑΚΙΝΤΖΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΠΑΣΧΑΛΗΣ	ΕΝΝΕΑ ΤΡΟΠΟΙ ΑΓΑΠΗΣ	1987	110.000
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΟΛΑ Η ΤΙΠΟΤΑ	1987	100.000
ΣΑΛΛΕΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛΙΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΖΕΡΒΑΣ ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΚΗΣ	ΡΑΓΙΣΜΕΝΑ ΜΑΤΙΑ	1987	100.000
ΞΕΝΑΚΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΠΑΥΛΟΥ ΑΝΤΡΟΣ ΧΑΡΙΤΟΔΗΛΩΜΕΝΟΣ ΚΩΣΤΑΣ ΡΑΚΙΝΤΖΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΠΙΤΣΙΛΑΔΗΣ ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΖΩΡΑΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΩΝΗΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ	ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ ΤΑΚΗΣ ΑΛΕΞΙΑ ΠΑΣΧΑΛΗΣ	PARTY ON THE ROCKS	1988	150.000
ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΚΗΣ ΜΕΞΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΚΗΣ	ΜΑΡΑΜΕΝΗ ΜΟΥ ΓΑΡΔΕΝΙΑ	1988	100.000
ΓΙΟΒΑΝΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΑΣΙΟΣ ΗΛΙΑΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΡΑΚΙΝΤΖΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΛΥΚΑΝΑΡΙΩΤΗΣ ΘΑΝΑΣΗΣ ΔΟΥΛΑΜΗΣ ΝΙΚΟΣ κ.ά.	ΠΑΝΤΑΖΗΣ ΛΕΥΤΕΡΗΣ	ΤΑΡΑΧΗ	1989	100.000

III.4. ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '90

ΠΙΝΑΚΑΣ 4Α- ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '90

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΒΑΣΙΛΗΣ ΤΟΛΙΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΤΣΙΛΙΦΩΝΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΖΟΥΓΑΝΕΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΣΙΜΟΣ ΝΙΚΟΛΑΣ ΜΕΣΗΜΕΡΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΟΥΤΣΗΣ ΔΗΜΟΣ κ.ά.	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΖΩΝΤΑΝΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣ Η ΣΤΟ ΑΤΤΙΚΟΝ	1991	160.000
ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΞΥΔΑΚΗΣ ΝΙΚΟΣ ΜΙΤΖΕΛΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΑ	ΑΡΒΑΝΙΤΑΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ	ΜΕΝΩ ΕΚΤΟΣ	1991	70.000
BREGOVIC GORAN ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΑ	ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗ ΑΛΚΗΣΤΙΣ	ΠΑΡΑΔΕΧΘΗ ΚΑ	1991	96.000
ΜΠΙΓΑΛΗΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΜΠΙΓΑΛΗΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ ΤΑ BLUES	1991	60.000
ΚΡΟΚΙΔΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΧΡΟΝΙΑ ΠΟΛΛΑ ΒΑΣΙΛΗΣ	1991	62.000
ΑΝΤΥΠΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	ΔΙ' ΕΥΧΩΝ	1992	110.000
ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ	ΜΗΤΡΟΠΑΝΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	Η ΕΘΝΙΚΗ ΜΑΣ ΜΟΝΑΞΙΑ	1992	160.000
ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΒΑΜΜΕΝΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΜΑΛΛΙΑ	1993	60.000
ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΔΕΡΒΕΝΙΩΤΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΜΗΤΣΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΓΙΑ ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΚΑΙ ΕΓΩ ΦΤΑΙΩ	1993	60.000

ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ ΤΑΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ΤΖΑΒΕΛΛΑΣ ΠΑΝΟΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ ΤΑΚΗΣ ΤΑΤΣΗΣ ΝΙΚΟΣ				
ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΓΙΑΝΝΙΔΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΙΤΖΕΛΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΞΥΔΑΚΗΣ ΝΙΚΟΣ ΖΗΚΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΖΕΡΒΟΥΔΑΚΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΕΪΜΑΡΗΣ ΝΙΚΟΣ ΒΕΛΛΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΜΠΑΚΑΛΗΣ ΜΠΑΜΠΗΣ ΠΕΡΙΣΤΕΡΗΣ ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΑ	ΑΡΒΑΝΙΤΑΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ	Η ΝΥΧΤΑ ΚΑΤΕΒΑΙΝΕΙ live recording	1993	100.000
ΖΟΥΔΙΑΡΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΑΛΚΙΝΟΟΣ	ΣΤΗΝ ΑΓΟΡΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ	1993	60.000
ΠΛΙΑΤΣΙΚΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΠΑΝΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΧΑΡΗΣ ΣΤΟΚΑΣ ΜΠΑΜΠΗΣ ΞΥΔΟΥΣ ΜΑΝΟΣ ΔΑΟΥΤΗΣ ΑΚΗΣ	ΠΥΞ ΛΑΞ	ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΠΡΙΓΚΙΠΕΣ ΤΗΣ ΔΥΤΙΚΗΣ ΟΧΘΗΣ	1994	60.000
ΖΗΚΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΤΣΑΣ ΜΙΝΩΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΠΑΝΟΣ	ΚΑΛΩΣ ΤΟΥΣ	1994	60.000
ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ	ΜΗΤΡΟΠΑΝΟ Σ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΠΑΡΕΑ Μ' ΕΝΑΝ ΗΛΙΟ	1994	100.000

DINKJIAN ARA	ΑΡΒΑΝΙΤΑΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ	ΤΑ ΚΟΡΜΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΑΧΑΙΡΙΑ	1994	85.000
ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	ΟΔΟΣ ΝΕΦΕΛΗΣ '88	1995	86.000
ΠΑΥΛΙΔΗΣ ΠΑΥΛΟΣ ΞΥΛΙΝΑ ΣΠΑΘΙΑ	ΠΑΥΛΙΔΗΣ ΠΑΥΛΟΣ	ΠΕΡΑ ΑΠ' ΤΙΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΑΣΦΑΛΤΟΥ	1995	55.000
ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ ΑΝΤΥΠΑΣ ΝΙΚΟΣ ΓΚΙΚΟΛΗΜΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΡΙΤΣΙΑΡΔΗΣ ΙΩΣΗΦ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	ΓΥΡΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ, Live '92-'96	1996	135.000
ΠΛΙΑΤΣΙΚΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΞΥΔΟΥΣ ΜΑΝΟΣ ΣΤΟΚΑΣ ΜΠΑΜΠΗΣ	ΠΥΞ ΛΑΞ	Ο ΜΠΑΜΠΟΥΛ ΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΑΕΙ ΜΟΝΟΣ ΤΙΣ ΝΥΧΤΕΣ	1996	50.000
ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ ΘΑΝΟΣ	ΜΗΤΡΟΠΑΝΟ Σ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΓΚΑ	1996	140.000
ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΑΡΒΑΝΙΤΑΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΜΗΝΕΣ	1996	65.000
ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ ΜΩΡΑΚΗΣ ΤΑΚΗΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΙΑΡΔΗΣ ΙΩΣΗΦ ΑΝΤΥΠΑΣ ΝΙΚΟΣ ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ ΠΑΝΤΕΛΗΣ	ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	ΓΥΡΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΚΑΙ ΕΝΑ ΦΙΛΙ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ LIVE 92-97	1997	115.000
ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ ΑΝΤΥΠΑΣ ΝΙΚΟΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΧΙΩΤΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ	ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	ΕΝΑ ΦΙΛΙ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ live recording	1997	75.000
ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΕΜΣΗΣ ΣΤΑΜΟΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΖΩΝΤΑΝΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣ Η ΣΤΗΝ ΙΕΡΑ ΟΔΟ	1997	100.000

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΕΡΙΔΗΣ ΟΡΦΕΑΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΛΑΚΗΣ ΠΛΙΑΤΣΙΚΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΠΑΝΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΧΑΡΗΣ ΤΕΡΜΙΤΕΣ ΞΥΛΟΥΣ ΜΑΝΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΠΛΙΑΤΣΙΚΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ	ΣΤΟΚΑΣ ΜΠΑΜΠΗΣ ΠΥΞ ΛΑΞ	live recording		
BREGOVIC GORAN ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΠΑΝΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΧΑΡΗΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΨΥΧΡΑΜΗ ΑΝΤΙΓΟΝΗ	ΘΕΣΣΑΛΟΝΙ ΚΗ - ΓΙΑΝΝΕΝΑ ΜΕ ΔΥΟ ΠΑΠΟΥΤΣΙΑ ΠΑΝΙΝΑ	1997	100.000
ΡΕΜΠΟΥΤΣΙΚΑ ΕΥΑΝΘΙΑ	ΚΟΤΣΙΡΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΜΟΝΟ ΕΝΑ ΦΙΛΙ	1997	115.000
ΗΜΙΣΚΟΥΜΠΡΙΑ	ΗΜΙΣΚΟΥΜΠΡ ΙΑ ΔΕΛΗΒΟΡΙΑΣ ΦΟΙΒΟΣ	Ο ΔΙΣΚΟΣ ΠΟΥ ΔΙΑΦΗΜΙΖΕΤ Ε	1997	50.000
ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΠΑΝΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΧΑΡΗΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΠΟΡΤΟΚΑΛΟΓΛΟΥ ΝΙΚΟΣ ΛΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΚΝΗΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΣ ΠΑΥΛΟΣ ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΣΙΛΑΚΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛΙΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΠΑΝΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΧΑΡΗΣ ΒΕΛΛΗΣ ΔΕΩΝΙΔΑΣ ΜΑΧΑΙΡΙΤΣΑΣ ΛΑΥΡΕΝΤΗΣ ΑΡΛΕΤΑ ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΦΑΤΜΕ ΟΠΙΣΘΟΔΡΟΜ ΙΚΟΙ	ΠΑΡΑΛΛΗΛΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙ Α	1997	170.000
ΣΤΟΚΑΣ ΜΠΑΜΠΗΣ ΠΛΙΑΤΣΙΚΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ	ΣΤΟΚΑΣ ΜΠΑΜΠΗΣ ΠΛΙΑΤΣΙΚΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟ ΠΟΥΛΟΣ ΜΑΚΗΣ	ΠΥΞ ΛΑΞ	1997	22.000

ΑΝΤΥΠΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗ ΑΛΚΗΣΤΙΣ	ΣΑΝ ΗΦΑΙΣΤΕΙΟ ΠΟΥ ΞΥΠΝΑ	1997	121.000
ΑΝΔΡΕΟΥ ΓΙΩΡΓΟΣ ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΧΑΡΗΣ	ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΚΟΥΤΙ Συλλογή	1997	50.000
ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΕΡΙΣΤΕΡΗΣ ΣΠΥΡΟΣ ΧΙΩΤΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ ΓΑΒΑΛΑΣ ΠΑΝΟΣ ΚΑΠΛΑΝΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΝΟΥ ΑΚΗΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΜΗΤΣΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΠΑΝΟΥ ΑΚΗΣ ΜΑΝΙΣΑΛΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΑΡΒΑΝΙΤΑΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΓΚΟΥΜΑΣ ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΠΠΟΣ ΜΑΝΩΛΗΣ ΜΙΤΖΕΛΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΧΑΛΙΝΩΤΟΠ ΟΥΛΟΣ ΜΑΝΟΣ ΔΕΜΟΝΙΑΔΗΣ ΣΩΤΗΡΗΣ	ΕΚΤΟΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΣ live recording	1998	103.000
BREGOVIC GORAN ΜΑΧΑΙΡΙΤΣΑΣ ΛΑΥΡΕΝΤΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ΑΝΔΡΕΟΥ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΛΙΟΥΜΗΣ ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΖΙΩΓΑΛΑΣ ΝΙΚΟΣ ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΜΑΤΣΑΣ ΜΙΝΩΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΑΛΙΓΟΠΟΥΛ ΟΥ ΕΛΕΝΗ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ ΜΑΡΙΟΣ ΦΑΜΕΛΛΟΣ ΜΑΝΩΛΗΣ	ΖΩΝΤΑΝΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣ Η ΣΤΗΝ ΙΕΡΑ ΟΔΟ (II)	1998	100.000
ΧΑΤΖΙΑΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΚΑΡΑΜΠΕΣΙΝΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΝΔΡΕΟΥ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΟΡΤΟΚΑΛΟΓΛΟΥ ΝΙΚΟΣ ΖΟΥΔΙΑΡΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΤΣΑΛΙΓΟΠΟΥΛ ΟΥ ΕΛΕΝΗ ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΟΝΕΙΡΟΥ	1998	72.000
ΞΥΔΟΥΣ ΜΑΝΟΣ ΠΛΙΑΤΣΙΚΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΣΤΟΚΑΣ ΜΠΑΜΠΗΣ	ΠΥΞ ΛΑΞ ΛΟΓΑΡΙΑΔΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΓΙΑΝΝΑΤΟΣ ΝΙΚΟΣ DOMENICA	ΣΤΙΛΒΗ soundtrack	1998	60.000

ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ	1998	61.000
ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΞΑΡΧΑΚΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ BREGOVIC GORAN ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	GEORGE DALARAS & THE ISRAEL PHILHARMONIC ORCHESTRA live recording	1999	50.000
ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ ΠΑΝΤΕΛΗΣ	ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ ΠΑΝΤΕΛΗΣ	ΑΠ' ΤΗΝ ΤΗΛΟ ΩΣ ΤΗ ΘΡΑΚΗ live recording	1999	100.000
ΞΥΔΟΥΣ ΜΑΝΟΣ, ΠΛΙΑΤΣΙΚΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ	ΠΥΞ ΛΑΞ	ΑΣ' ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ ΝΑ ΜΙΛΑΕΙ CD Single	1999	20.000
ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΖΕΡΒΑΣ ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΖΟΥΔΙΑΡΗΣ ΝΙΚΟΣ ΑΝΔΡΕΟΥ ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΚΡΟΥΣ ΤΑΣΟΣ ΤΖΟΥΓΑΝΑΚΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΑΛΑΓΙΑΝΝΗ ΒΑΣΩ ΣΠΑΘΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΕΡΙΔΗΣ ΟΡΦΕΑΣ ΜΑΛΑΜΑΣ ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΞΑΡΧΑΚΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΜΗΛΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΟΥ ΑΚΗΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΣΩΤΗΡΙΟΥ ΣΤΕΛΙΟΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΝΟΥ ΑΚΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΖΕΡΒΑΣ ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΧΙΩΤΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ	ΔΙΔΑΚΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ	ΣΑΝ ΠΑΛΙΟ ΚΡΑΣΙ live recording	1999	50.000

ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ ΒΑΓΓΕΛΗΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ Ι συλλογή	1999	50.000
ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΑΝΟΥ ΑΚΗΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΓΕΝΙΤΣΑΡΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΑΡΑΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΠΑΝΟΣ ΜΟΥΖΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΩΡΑΚΗΣ ΤΑΚΗΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ΜΑΧΑΙΡΙΤΣΑΣ ΛΑΥΡΕΝΤΗΣ ΖΗΚΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΑΤΣΑΣ ΜΙΝΩΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΙΙ συλλογή	1999	50.000
ΞΥΛΟΥΣ ΜΑΝΟΣ ΠΛΙΑΤΣΙΚΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΣΤΟΚΑΣ ΜΠΑΜΠΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΛΑΚΗΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΠΥΞ ΛΑΞ	ΥΠΑΡΧΟΥΝ ΧΡΥΣΟΨΑΡΑ ΕΔΩ;	1999	150.000
ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΠΑΝΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΧΑΡΗΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ	ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ ΜΑΡΙΟΣ	ΦΕΓΓΑΡΙ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝ Ο, LIVE	1999	100.000

ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΩΧ ΜΑΡΙΖΑ ΖΟΥΔΙΑΡΗΣ ΝΙΚΟΣ ΑΝΔΡΕΟΥ ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ ΜΑΡΙΟΣ ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ ΘΑΝΟΣ ΞΑΡΧΑΚΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ		ΣΤΗΝ ΙΕΡΑ ΟΔΟ		
ΜΙΤΖΕΛΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΚΟΤΣΙΡΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΦΥΛΑΚΑΣ ΑΓΓΕΛΟΣ	1999	65.000

ΠΙΝΑΚΑΣ 4B- ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '90

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΚΑΛΔΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΑΣΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΟΥΣΑΦΙΡΗΣ ΤΑΚΗΣ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ κ.ά.	ΣΤΡΑΤΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ	1960-1990 30 ΧΡΟΝΙΑ ΕΠΙΤΥΧΙΕΣ	1990	200.000
ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ κ.ά	ΜΕΡΚΟΥΡΗ ΜΕΛΙΝΑ MARINELLΑ ΜΟΥΖΑΣ ΛΙΓΝΟΣ ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΩΝΗΣ ΝΤΟΥΝΙΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ ΡΙΤΑ ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	20 ORIGINAL SYRTAKI	1990	300.000

ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ ΜΟΥΣΑΦΙΡΗΣ ΤΑΚΗΣ ΔΑΝΙΚΑΣ ΝΙΚΟΣ ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΚΙ ΕΓΩ ΜΑΖΙ ΣΟΥ	1990	120.000
ΦΩΤΙΑΛΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΓΛΥΚΕΡΙΑ	ΟΛΑ ΜΟΥ ΤΑ ΜΥΣΤΙΚΑ	1990	58.000
ΜΟΥΣΑΦΙΡΗΣ ΤΑΚΗΣ	ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΤΡΑΤΟΣ	ΠΟΙΟΣ ΑΛΛΟΣ	1990	130.000
ΧΑΤΖΗΝΑΣΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΕΠΙΘΕΣΗ ΑΓΑΠΗΣ	1991	74.000
ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΑΤΟΣ ΝΙΚΟΣ	ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΟΣ ΤΟΛΗΣ	ΣΤΑΖΕΙΣ ΕΡΩΤΑ	1991	60.000
ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΚΑΖΑΝΤΖΙΑΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΒΡΑΔΙΑΖΕΙ	1992	60.000
ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΜΑΜΑΓΚΑΚΗΣ ΝΙΚΟΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΛΑΒΒΑΣ ΚΩΣΤΑΣ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ	ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΙΡΗ ΒΟΥΓΙΟΥΚΛΑΚΗ ΑΛΙΚΗ ΧΟΡΝ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΥ ΡΕΝΑ ΒΟΥΤΣΑΣ ΚΩΣΤΑΣ ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ ΤΖΑΝΕΤΗΣ ΠΑΝΟΣ ΛΩ ΜΑΙΡΗ ΔΟΥΚΙΣΣΑ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΜΙΧΑΗΛ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΕΡΚΟΥΡΗ ΜΕΛΙΝΑ κ.ά.	Η ΜΕΓΑΛΗ ΟΘΟΝΗ τραγούδια από τον κινηματογράφο	1992	60.000
ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΚΟΥΚΑ ΚΑΤΕΡΙΝΑ	ΝΑ 'ΧΑΛΥΟ ΚΑΡΔΙΕΣ ΝΑ Σ' ΑΓΑΠΩ	1992	90.000
ΚΟΝΙΤΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΝΙΤΟΠΟΥΛΟΣ ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΒΑΡΘΑΚΟΥΡΗΣ ΝΙΚΟΣ ΜΟΥΦΛΟΥΖΕΛΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΤΑ ΝΗΣΙΩΤΙΚΑ 2	1992	150.000

ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ ΜΑΡΚΟΣ				
ΓΚΡΟΥΣ ΤΑΣΟΣ ΜΠΙΝΗΣ ΤΑΚΗΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΛΙΔΑΚΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ	ΚΑΡΑΒΙ ΑΠΟΨΕ ΤΟ ΦΙΛΙ	1992	65.000
ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΛΔΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΔΕΡΒΕΝΙΩΤΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΜΗΤΣΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ ΤΑΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ΤΖΑΒΕΛΛΑΣ ΠΑΝΟΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΣ ΤΑΚΗΣ ΤΑΤΣΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΓΙΑ ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΚΑΙ ΕΓΩ ΦΤΑΙΩ	1993	60.000
ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΜΩΡΑΚΗΣ ΤΑΚΗΣ ΜΟΥΖΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΠΝΙΣΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΜΑΡΚΕΑΣ ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΚΛΑΒΒΑΣ ΚΩΣΤΑΣ ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ ΖΑΚ ΣΠΑΡΤΑΚΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΑΒΡΑΝΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΑΛΕΞΙΑ ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΥ ΡΕΝΑ ΚΟΥΡΚΟΥΛΗ ΖΩΗ ΜΠΟΝΑΤΣΟΣ ΒΛΑΣΣΗΣ	Η ΑΛΕΞΙΑ ΕΡΜΗΝΕΥΕΙ ΤΑ ΚΛΑΣΙΚΑ	1993	60.000
ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΚΟΚΟΤΟΣ ΔΙΝΟΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΠΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΟΙ ΜΕΓΑΛΕΣ ΕΠΙΤΥΧΙΕΣ συλλογή	1993	60.000

ΚΟΝΤΟΓΙΩΡΓΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΡΥΣΙΝΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΟΥΤΣΗΣ ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ κ.ά.				
ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΑΝΤΑ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΣ	1993	100.000
ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΠΟΛΥΚΑΝΑΡΙΩΤΗΣ ΘΑΝΑΣΗΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΒΙΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ	1994	65.000
ΒΑΡΘΑΚΟΥΡΗΣ ΧΑΡΗΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΑΡΕΑ ΜΕ ΤΟΝ ΧΑΡΗ	1995	60.000
ΒΑΡΘΑΚΟΥΡΗΣ ΧΑΡΗΣ ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	Η ΜΟΝΑΞΙΑ ΜΕΣ' ΑΠ' ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	1996	100.000
ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΜΕΘΥΣΜΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ	1996	60.000
ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ	ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΜΕ ΟΝΟΜΑ ΒΑΡΥ ΣΑΝ ΙΣΤΟΡΙΑ	1997	70.000
ΣΟΥΚΑΣ ΤΑΚΗΣ	ΚΑΖΑΝΤΖΙΑΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΤΡΑΓΟΥΛΑΩ	1997	50.000
ΓΙΑΝΝΙΔΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΕΡΙΣΤΕΡΗΣ ΣΠΥΡΟΣ ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΑΤΖΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΧΑΙΡΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ	Η ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ ΤΡΑΓΟΥΔΑ ΚΑΙ ΘΥΜΑΤΑΙ live recording	1998	50.000
ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΤΟΣΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ	1998	83.000

ΜΟΥΚΙΑΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΔΩΣΕ ΜΟΥ ΛΙΓΑΚΙ ΟΥΡΑΝΟ	1999	50.000
-------------------------------------	----------------	---------------------------	------	--------

**ΠΙΝΑΚΑΣ 4Γ- ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΛΑΪΚΟ-ΠΟΠ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ '90**

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΚΑΡΑΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΔΑΚΤΥΛΙΚΑ ΑΠΟΤΥΠΩΜΑΤΑ	1990	75.000
ΔΟΥΛΑΜΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΑΝΤΖΕΛΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΠΑΝΤΑΖΗΣ ΔΕΥΤΕΡΗΣ	ΕΣΥ ΤΙ ΛΕΣ	1990	60.000
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΚΟΝΤΟΛΑΖΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΤΑΧΥΠΑΛΜΙΑ	1990	60.000
ΔΟΥΛΑΜΗΣ ΝΙΚΟΣ ΡΟΥΣΣΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΚΟΝΔΡΑΣ ΛΑΚΗΣ ΓΙΟΒΑΝΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΜΠΟΥΡΙΔΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΣΤΕΡΓΙΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΝΙΓΔΕΛΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΑΡΙΤΟΔΗΛΩΜΕΝΟΣ ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΩΛΗΣ ΛΑΚΗΣ	ΠΑΝΤΑΖΗΣ ΔΕΥΤΕΡΗΣ	ΥΠΑΡΧΕΙ ΚΑΝΕΙΣ	1990	60.000
ΚΑΜΠΟΥΡΙΔΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΡΩΜΗΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΠΑΣΙΟΣ ΗΛΙΑΣ	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΚΗΣ	ΦΤΑΝΕΙ ΝΑ ΓΥΡΙΣΕΙΣ	1990	70.000
ΔΟΥΛΑΜΗΣ ΝΙΚΟΣ ΓΙΑΠΡΑΚΑΣ ΜΑΚΗΣ ΜΕΞΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΔΙΚΑΙΟΥ ΞΕΝΙΑ	ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΝΤΖΕΛΑ	ΕΞΑΙΡΟΥΝΤΑΙ	1991	60.000
ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ ΜΑΤΘΑΙΟΣ	ΝΟΜΙΚΟΥ ΜΑΡΙΑ	ΘΥΕΛΛΑ ΚΑΙ ΤΡΙΚΥΜΙΑ	1991	60.000
ΑΝΤΥΠΑΣ	ΑΝΤΥΠΑΣ	ΚΑΛΗΣΠΕΡΑ	1991	120.000

ΠΕΡΙΠΝΙΑΔΗΣ ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΠΑΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΔΕΡΒΕΝΙΩΤΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ ΣΤΕΛΙΟΣ ΤΣΑΚΝΗΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΧΙΩΤΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΑ				
ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΚΑΡΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΚΑΡΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΛΕΓΕ ΟΤΙ ΘΕΣ	1991	60.000
ΡΩΜΗΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΗΛΙΑΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ ΧΑΡΗΣ ΜΕΞΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΗΛΙΑΔΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΕΤΡΙΔΗΣ ΝΑΚΗΣ ΗΛΙΑΔΗΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥ ΛΟΣ ΜΑΚΗΣ	ΤΟ ΠΡΟΣΚΛΗΤΗΡΙΟ	1991	60.000
ΔΟΥΛΑΜΗΣ ΝΙΚΟΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΕΞΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΜΙΚΑΛΗΣ ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΝΙΑΡΧΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΠΟΥΛΑΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ κ.ά.	ΓΑΡΜΠΗ ΚΑΙΤΗ ΓΕΡΟΥΜΑΤΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΛΥΚΕΡΙΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΝΤΖΕΛΑ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΑΓΓΕΛΟΣ ΜΑΡΑΓΚΟΖΗ ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ ΒΙΚΥ ΠΑΝΤΑΖΗΣ ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ ΤΕΡΖΗΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ κ.ά.	ΤΟ ΧΡΥΣΟ ΠΑΚΕΤΟ συλλογή	1991	60.000

ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ	ΚΑΡΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΔΕΝ ΠΑΩ ΠΟΥΘΕΝΑ	1992	60.000
ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ				
ΨΥΧΟΓΙΟΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΠΑΝΤΑΖΗΣ ΛΕΥΤΕΡΗΣ	ΘΕΛΕΙΣ;	1992	60.000
ΡΟΥΜΕΛΙΩΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ				
ΚΥΠΡΙΩΤΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ				
ΜΕΞΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ				
ΚΑΡΑΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ				
ΑΛΚΑΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ				
ΜΑΚΡΥΝΙΩΤΗΣ ΚΩΣΤΑΣ				
ΣΤΑΜΠΟΥΛΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ				
ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ				
ΚΥΡΙΑΖΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΚΥΡΙΑΖΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΜΟΥ ΘΥΜΙΖΕΙΣ ΤΗ ΜΑΝΑ ΜΟΥ	1992	125.000
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΒΙΣΣΗ ΑΝΝΑ	ΤΟ ΧΡΥΣΟ ΠΑΚΕΤΟ '93	1992	60.000
ΧΑΡΙΤΟΔΙΠΛΩΜΕΝΟΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	συλλογή		
ΚΑΡΑΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΧΑΡΙΤΟΔΙΠΛΩΜΕΝ ΟΣ ΚΩΣΤΑΣ			
ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΛΕΞΗΣ	ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ			
ΡΑΚΙΝΤΖΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΠΩΛΙΝΑ			
ΦΙΛΟΞΕΝΙΔΗΣ ΝΑΣΟΣ	ΓΑΡΜΠΗ ΚΑΙΤΗ			
ΛΑΓΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΜΗΛΙΑΡΕΣΗ ΜΑΙΡΗ			
ΚΩΤΑΚΗΣ ΠΑΝΤΕΛΗΣ	ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΤΖΕΛΑ			
ΒΟΥΓΙΑΤΖΗΣ ΤΑΣΟΣ	ΚΑΛΙΡΗΣ ΘΑΝΟΣ			
ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ	ΑΡΒΑΝΙΤΗ ΣΟΦΙΑ			
ΣΕΜΕΗΣ ΣΤΑΜΟΣ	ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ			
ΤΣΑΚΝΗΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ	ΔΗΜΟΥ ΕΛΕΝΗ			
ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΜΗΤΣΙΑΣ ΜΑΝΩΛΗΣ			
	ΤΣΑΝΑΚΑΙΔΟΥ ΤΑΝΙΑ			
	ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ			
	ΑΡΑΕΤΑ			

ΦΩΤΙΑΛΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΚΑΤΣΑΡΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ			
ΔΟΥΛΑΜΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΜΑΡΑΓΚΟΖΗ ΧΡΙΣΤΙΝΑ			
ΓΙΑΠΡΑΚΑΣ ΜΑΚΗΣ	ΓΛΥΚΕΡΙΑ			
ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ	ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΑΓΓΕΛΟΣ			
ΑΝΔΡΕΟΥ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΖΙΓΚ ΖΑΓΚ			
ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΣΠΥΡΟΣ	ΠΑΝΤΑΖΗΣ ΛΕΥΤΕΡΗΣ			
ΨΥΧΟΓΙΟΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΒΙΤΑΛΗ ΕΛΕΝΗ			
ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΓΕΡΟΥΜΑΤΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ			
ΣΟΥΚΑΣ ΤΑΚΗΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ			
ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΔΑΦΝΗ			
ΓΟΝΙΔΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ	ΓΟΝΙΔΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ			
ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ			
ΣΑΡΡΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ΠΙΤΣΑ			
ΡΑΚΙΝΤΖΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΤΕΡΖΗΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ			
ΚΑΜΠΟΥΡΙΔΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ	ΑΔΑΜΑΝΤΙΔΗΣ ΘΕΜΗΣ			
ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ	ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ	ΕΦ' ΟΛΗΣ ΤΗΣ ΥΛΗΣ	1993	110.000
ΚΟΥΛΕΤΣΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΜΕ ΤΟ Ν ΚΑΙ ΜΕ ΤΟ Σ	1993	60.000
ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ				
ΠΥΞ ΛΑΞ				
ΠΑΣΙΑΛΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ				
ΧΑΡΙΣΗΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ				
ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ	ΚΑΡΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΠΩΣ ΤΟΛΜΑΣ	1993	85.000
ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ ΧΑΡΗΣ				
ΚΑΡΑΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ				
ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ				

ΚΕΛΑΪΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΓΙΑΠΡΑΚΑΣ ΜΑΚΗΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΛΕΞΗΣ ΠΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΕΞΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ	ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΝΤΖΕΛΑ	ΦΤΑΙΕΙ Ο ΕΡΩΤΑΣ - ΚΛΕΙΣΕ ΦΩΤΑ ΚΛΕΙΣΕ ΜΑΤΙΑ	1993	60.000
ΤΟΥΡΝΑΣ ΚΩΣΤΑΣ ΦΟΙΒΟΣ	ΓΑΡΜΠΗ ΚΑΙΤΗ	ΑΤΟΦΙΟ ΧΡΥΣΑΦΙ	1994	60.000
ΦΟΙΒΟΣ ΣΚΟΚΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΑΛΛΙΡΗΣ ΘΑΝΟΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΛΕΞΗΣ	ΚΑΛΛΙΡΗΣ ΘΑΝΟΣ	ΚΑΠΟΙΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ	1994	65.000
ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΘΟΔΩΡΗΣ ΜΗΛΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΝΟΤΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚ Α ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ	1994	120.000
ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ	ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ	ΧΑΜΕΝΕΣ ΑΤΛΑΝΤΙΔΕΣ	1994	60.000
ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΚΑΡΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ	ΚΑΡΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΧΡΕΩΣΕ ΤΟ ΣΕ ΜΕΝΑ	1994	60.000
ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ	ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΜΗΤΡΟΠΑΝΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΕΧΩ ΜΙΑ ΔΙΑΙΣΘΗΣΗ	1995	60.000
ΦΟΙΒΟΣ ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΟΣΝΑΚΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΑΡΡΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΥΡΙΑΖΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΛΟΥΒΑΤΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΒΙΣΣΗ ΑΝΝΑ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΑΒΑΛΑΣ ΠΑΝΟΣ ΓΑΡΜΠΗ ΚΑΙΤΗ ΓΙΑΓΚΟΥΣΗ ΛΙΤΣΑ ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΝΤΖΕΛΑ ΖΙΓΚ ΖΑΓΚ ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΚΟΛΑΣΗ / 62 ΑΥΘΕΝΤΙΚΕΣ NONSTOP ΕΠΙΤΥΧΙΕΣ	1995	80.000

ΠΕΡΙΠΝΙΑΔΗΣ ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΜΠΑΚΑΛΗΣ ΜΠΑΜΠΗΣ ΜΠΟΥΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΟΥΡΝΕΛΗΣ ΛΕΟΝΑΡΔΟΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΕΡΙΣΤΕΡΗΣ ΣΠΥΡΟΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΤΟΥΡΝΑΣ ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΛΕΞΗΣ ΡΟΥΣΣΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΤΕΡΓΙΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΡΕΠΑΝΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΔΟΥΛΑΜΗΣ ΝΙΚΟΣ ΡΟΚΚΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΑΛΚΑΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΟΝΙΑΔΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ	ΚΟΜΝΗΝΟΣ ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΟΝΙΤΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΚΥΡΙΑΖΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΑΡΑΓΚΟΖΗ ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΡΙΝΟΣ ΠΑΝΟΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΥΛΩΝΑΣ ΔΗΜΟΣ ΠΑΝΤΑΖΗΣ ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΤΕΡΖΗΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ			
ΦΟΙΒΟΣ	ΚΟΚΟΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ	1995	60.000
ΚΕΛΑΪΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΡΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΟΥΚΑΣ ΤΑΚΗΣ	ΚΑΡΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΦΤΑΙΣ ΕΣΥ	1995	60.000
ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΥΛΕΤΣΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΔΟΥΚΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΪΤΕΡΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	5ο ΒΗΜΑ	1996	200.000
ΦΟΙΒΟΣ ΜΟΣΧΟΣ ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΛΕΞΙΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ	ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΑΝΤΩΝΗΣ ΡΕΜΟΣ	1996	90.000

ΣΠΥΡΑΤΟΣ ΠΑΝΟΣ				
ΦΟΙΒΟΣ ΜΕΞΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ	ΓΑΡΜΠΗ ΚΑΙΤΗ	ΑΡΧΙΖΩ ΠΟΛΕΜΟ	1996	180.000
ΑΛΚΑΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΑΛΚΑΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΕΝΤΟΣ ΕΑΥΤΟΥ	1996	70.000
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΒΙΣΣΗ ΑΝΝΑ	ΚΛΙΜΑ ΤΡΟΠΙΚΟ	1996	105.000
ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ	ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ	ΞΕΣΠΑΣΑ	1996	60.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΚΑΡΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΤΗΛΕΦΩΝΗΣΕ ΜΟΥ	1996	103.000
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΤΟ ΑΡΩΜΑ ΤΗΣ ΑΜΑΡΤΙΑΣ	1996	40.000
ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΝΔΡΕΑΣ ΓΟΝΙΑΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΟΥΡΚΟΥΜΕΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΕΠΑΝΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΣΟΥΚΑΣ ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΑΠΑΤΑΚΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΓΟΝΙΑΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ	ΑΠΑΝΤΗΣΕ ΜΟΥ	1997	60.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΚΟΚΚΟΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΑΧΑΡΙΣΤΙΑ	1997	60.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΒΑΝΔΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ	ΔΕΚΑ ΕΝΤΟΛΕΣ	1997	63.000
ΠΑΠΑΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟ Σ ΠΑΝΟΣ ΒΙΤΑΛΗ ΕΛΕΝΗ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ ΘΑΝΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΠΑΝΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΧΑΡΗΣ ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΚΡΟΚΙΔΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΜΑΥΡΑΚΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΕΜΠΕΙΡΙΩΝ ΣΥΛΛΕΚΤΗΣ live recording	1997	70.000
ΑΛΚΑΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΑΛΚΑΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΕΝ ΨΥΧΡΩ	1997	50.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΓΑΡΜΠΗ ΚΑΙΤΗ ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΕΥΑΙΣΘΗΣΙΕΣ	1997	140.000
ΚΑΛΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ	ΒΙΣΣΗ ΑΝΝΑ ΓΑΡΜΠΗ ΚΑΙΤΗ	ΚΟΛΑΣΗ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΑΔΙΚΑ	1997	50.000

ΦΟΙΒΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΛΚΑΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΦΥΡΑΚΗΣ ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ ΣΤΕΡΓΙΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΑΛΛΙΡΗΣ ΘΑΝΟΣ ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΠΑΝΤΖΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΟΝΑΤΣΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΑΡΡΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΟΛΑΔΑΣ ΑΡΗΣ ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΕΡΒΕΝΙΩΤΗΣ ΘΟΔΩΡΟΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΓΙΑΓΚΟΥΣΗ ΛΙΤΣΑ ΚΟΤΣΙΡΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΕΡΖΗΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ ΣΑΡΡΗ ΕΦΗ ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΤΑΖΗΣ ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΑΛΚΑΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΦΥΡΑΚΗΣ ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ ΚΑΛΛΙΡΗΣ ΘΑΝΟΣ ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΑΡΒΑΝΙΤΗ ΣΟΦΙΑ ΣΑΜΙΟΥ ΑΝΤΖΥ ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ SALAM BROTHERS ΛΑΜΠΡΑΚΗ ΧΑΡΟΥΛΑ ΜΟΡΕΪΡΑ ΚΥΡΙΑΖΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΥΛΩΝΑΣ ΔΗΜΟΣ ΓΕΡΟΛΥΜΑΤΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	συλλογή		
ΡΑΚΙΝΤΖΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΑΡΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΚΑΡΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	Μ' ΕΧΕΙΣ ΚΑΝΕΙ ΑΛΗΤΗ	1997	50.000
ΦΟΙΒΟΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΚΡΙΑΔΗΣ ΘΟΔΩΡΗΣ	ΘΕΟΔΩΡΙΔΟΥ ΝΑΤΑΣΑ	ΝΑΤΑΣΑ ΘΕΟΔΩΡΙΔΟΥ	1997	51.000
ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΒΑΡΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΥΠΟΘΕΣΗ	1997	65.000
ΜΠΟΥΓΑΣ ΤΑΚΗΣ ΚΕΛΑΪΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΜΑΖΩΝΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΠΑΙΔΙ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ	1997	50.000
ΚΑΡΑΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΤΕΡΖΗΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ	ΠΑΛΙΟΚΑΙΡΟΣ	1997	100.000

ΧΑΡΙΣΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΔΗΜΗΤΡΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΥΚΙΑΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΠΡΟ-ΔΙΑ-ΦΗΜΗΝ	1997	100.000
ΡΟΚΚΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΡΟΚΚΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΣΤΟ ΜΑΤΙ ΤΟΥ ΚΥΚΛΩΝΑ	1997	58.000
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΒΙΣΣΗ ANNA	ΤΡΑΥΜΑ	1997	170.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΤΥΨΕΙΣ	1997	100.000
ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΒΑΡΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΑΜΑ ΔΕΙΣ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ (ΠΕΣ ΕΝΑ ΓΕΙΑ)	1998	68.000
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΒΙΣΣΗ ANNA ΠΑΡΙΣ	ΑΝΤΙΔΟΤΟ	1998	130.000
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΚΟΚΚΟΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΓΙΑ ΜΕΝΑ	1998	50.000
ΠΑΝΤΖΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ ΣΚΟΚΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΠΑΣΙΑΛΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΜΑΚΡΙΑΔΗΣ ΘΟΔΩΡΗΣ	ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ	ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΙ ΑΦΙΕΡΩΣΕΙΣ	1998	55.000
ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΘΕΟΔΩΡΙΔΟΥ ΝΑΤΑΣΑ	ΔΕΥΤΕΡΗ ΑΓΑΠΗ	1998	80.000
ΡΟΚΚΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΛΑΓΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΡΟΚΚΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΕΝ ΒΡΑΣΜΩ ΨΥΧΗΣ	1998	63.000
ΡΟΚΚΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΡΟΚΚΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΕΝΑ ΒΗΜΑ ΠΡΙΝ	1998	40.000
ΑΛΚΑΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΑΛΚΑΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΗΧΟΙ ΣΙΩΠΗΣ	1998	50.000
ΠΑΝΤΖΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΛΕΞΙΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ	ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΚΑΙΡΟΣ ΝΑ ΠΑΜΕ ΠΑΡΑΚΑΤΩ	1998	70.000

ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΚΕΛΑΪΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΣΤΕΡΓΙΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΖΟΥΓΑΝΑΚΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΤΕΡΖΗΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ	Ο ΔΙΚΟΣ ΜΟΥ Ο ΔΡΟΜΟΣ	1998	50.000
ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΠΑ ΣΟΦΗ ΔΗΜΗΤΡΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΑΡΙΣΗΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΔΗΜΗΤΡΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΟΡΑΑΤΖΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΙΖΟΣ ΘΟΔΩΡΗΣ ΣΤΑΜΠΟΥΛΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΟΙ ΝΟΤΕΣ ΕΙΝΑΙ 7ΨΥΧΕΣ	1998	265.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΒΑΝΔΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ	ΣΠΑΝΙΑ / ΟΥΤΕ ΕΝΑ ΕΥΧΑΡΙΣΤΩ CD Single	1998	20.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΚΑΡΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ / Σ΄ ΕΙΧΑ ΨΗΛΑ CD Single	1998	20.000
ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΤΣΑΚΝΗΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΚΑΒΒΑΔΑΣ ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΝΤΖΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΛΟΥΔΗΣ ΧΑΡΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ ΡΟΚΚΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΤΕΡΖΗΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ	ΔΕ ΜΕ ΚΑΤΑΛΑΒΕΣ ΠΟΤΕ	1999	50.000
ΜΠΟΥΓΑΣ ΤΑΚΗΣ	ΜΑΖΩΝΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΘΕΛΩ ΝΑ ΓΥΡΙΣΩ	1999	20.000

	GOIN' THROUGH	CD Single		
ΡΟΚΚΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΡΟΚΚΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΖΗΝΑ ΠΕΓΚΥ	ΚΑΠΩΣ ΑΛΛΙΩΣ CD Single	1999	20.000
ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΒΑΡΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΞΕΔΙΠΛΩΝΟΝΤΑΣ ΤΙΣ ΣΚΕΨΕΙΣ ΜΟΥ	1999	50.000
ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΔΕΙΞΙΜΟΣ ΑΚΗΣ ΠΑΝΤΖΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΠΑΛΙ ΑΠ' ΤΗΝ ΑΡΧΗ	1999	50.000
ΕΚΕΙΝΟΣ & ΕΚΕΙΝΟΣ ΜΟΥΚΙΑΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΠΡΟΑΓΓΕΛΟΣ CD Single	1999	120.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΒΑΝΔΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ	ΠΡΟΦΗΤΕΙΕΣ	1999	100.000
ΧΑΡΙΣΗΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΔΗΜΗΤΡΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΪΤΕΡΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΔΟΥΚΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΟΥΚΑΣ ΤΑΚΗΣ ΠΕΤΡΙΔΗΣ ΝΑΚΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΟΣ ΤΟΛΗΣ ΜΟΥΚΙΑΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΘΑΝΟΣ ΛΟΥΚΑΣ ΒΟΥΓΙΑΤΖΗΣ ΤΑΣΟΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	XXX ΕΝΘΥΜΙΟΝ live recording	1999	360.000

ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΤΑΜΟΥΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΑΚΑΛΗΣ ΜΠΑΜΠΗΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΑΛΕΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΑΛΕΞΑΚΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΑΛΚΑΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ				
---	--	--	--	--

III.5. ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ 2000

ΠΙΝΑΚΑΣ 5Α- ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ 2000

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΖΟΥΔΙΑΡΗΣ ΝΙΚΟΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΑΛΚΙΝΟΟΣ ΣΠΑΘΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΠΑΝΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΧΑΡΗΣ ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ ΠΑΝΟΥΣΗΣ ΤΖΙΜΗΣ ΠΕΡΙΔΗΣ ΟΡΦΕΑΣ	ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΑΛΚΙΝΟΟΣ ΓΑΛΑΝΗ ΔΗΜΗΤΡΑ	ΕΚΤΟΣ ΤΟΠΟΥ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΥ live recording	2000	50.000
ΜΠΟΥΡΜΑΣ ΤΑΚΗΣ ΛΙΟΥΓΚΟΣ ΗΛΙΑΣ ΜΑΧΑΙΡΙΤΣΑΣ ΛΑΥΡΕΝΤΗΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΙΔΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΣΕΜΣΗΣ ΣΤΑΜΟΣ ΖΟΥΔΙΑΡΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	Η ΑΣΦΑΛΤΟΣ ΠΟΥ ΤΡΕΧΕΙ	2001	50.000

ΦΑΜΕΛΛΟΣ ΜΑΝΩΛΗΣ ΤΑΤΣΗΣ ΝΙΚΟΣ				
ΠΟΡΤΟΚΑΛΟΓΛΟΥ ΝΙΚΟΣ	ΑΡΒΑΝΙΤΑΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΠΟΡΤΟΚΑΛΟΓΛΟΥ ΝΙΚΟΣ ΜΠΑΜΠΑΛΗ ΑΝΑΡΙΑΝΑ ΛΟΓΑΡΙΔΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ	ΜΠΡΑΖΙΛΕΡ Ο soundtrack	2001	50.000
ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	Ο ΕΡΩΤΙΚΟΣ ΘΕΟΔΩΡΑ ΚΗΣ, LIVE ΣΤΟ ΛΥΚΑΒΗΤΤΟ	2001	50.000
ΠΑΙΑΤΣΙΚΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΞΥΔΟΥΣ ΜΑΝΟΣ ΝΤΑΒΕΛΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΣΤΟΚΑΣ ΜΠΑΜΠΗΣ	ΠΥΞ ΛΑΞ ΣΥΓΓΕΝΙΩΤΟΥ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΡΑΜΑΝΤΑΝΗ ΠΕΝΗ ΡΗΓΑΚΗ ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΤΣΑΤΣΟΥ ΘΕΟΔΟΣΙΑ ΦΑΣΟΗΣ ΤΟΛΗΣ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΤΑ ΔΟΚΑΡΙΑ ΣΤΟ ΓΡΑΣΙΔΙ ΠΕΡΙΜΕ ΝΟΥΝ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ	2001	50.000
ΠΑΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΠΑΝΟΥ ΑΚΗΣ ΚΑΜΕΝΙΔΗΣ ΣΤΡΑΤΟΣ ΚΥΡΜΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΑΣΛΑΝΙΔΟΥ ΜΕΛΙΝΑ ΘΕΟΔΩΡΙΔΗΣ ΦΩΤΗΣ	ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΘΥΜΗΘΗΚΑ CD Single	2001	60.000
ΖΟΥΔΙΑΡΗΣ ΝΙΚΟΣ ΛΕΙΒΑΔΑΣ ΚΩΣΤΑΣ ΠΟΡΤΟΚΑΛΟΓΛΟΥ ΝΙΚΟΣ ΑΝΔΡΕΟΥ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΤΣΑΛΙΓΟΠΟΥΛΟΥ ΕΛΕΝΗ	5 ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΓΙΑ ΕΝΑ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ	2001	22.000
ΡΕΜΠΟΥΤΣΙΚΑ ΕΥΑΝΘΙΑ ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΚΑΛΑΝΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΕΡΙΔΗΣ ΟΡΦΕΑΣ	ΚΟΤΣΙΡΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	LIVE	2002	130.000

ΜΙΤΖΕΛΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΔΟΥΡΔΟΥΜΠΑΚΗΣ ΠΕΤΡΟΣ ΜΑΧΑΙΡΙΤΣΑΣ ΛΑΥΡΕΝΤΗΣ ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΓΟΥΝΑΡΗΣ ΝΙΚΟΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΝΟΥ ΑΚΗΣ ΣΚΟΡΔΙΔΗΣ ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ΜΟΥΝΤΑΚΗΣ ΚΩΣΤΑΣ				
ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ ΜΑΡΙΟΣ	ΦΡΑΓΚΟΥΛΗΣ ΜΑΡΙΟΣ	SOMETIMES I DREAM	2002	40.000
ΜΙΤΖΕΛΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΡΑΟΥΝΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ΘΟΔΩΡΗΣ ΓΑΛΑΝΗ ΔΗΜΗΤΡΑ ΜΠΑΛΤΑΖΑΝΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗ ΑΛΚΗΣΤΗ	ΠΕΣ ΜΟΥ ΘΑΛΑΣΣΑ	2002	40.000
ΜΑΧΑΙΡΙΤΣΑΣ ΛΑΥΡΕΝΤΗΣ	ΚΟΤΣΙΡΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΞΥΛΙΝΟ ΑΛΟΓΑΚΙ	2003	60.000
ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΑΛΚΙΝΟΟΣ	ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΑΛΚΙΝΟΟΣ	ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙ ΕΣ ΕΝΟΣ ΠΡΟΣΚΥΝΗ ΤΗ	2003	40.000

ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΑΜΕΛΛΟΣ ΜΑΝΩΛΗΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ ΓΙΑΤΡΑΚΟΣ ΠΗΤ ΣΕΒΙΛΟΓΛΟΥ ΜΑΚΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΗΣ ΣΟΛΩΝ	ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	ΩΣ ΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ ΣΟΥ	2003	120.000
ΜΑΤΣΑΣ ΜΙΝΩΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ ΘΑΝΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ BREGOVIC GORAN ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	ΑΝΘΟΛΟΓΙΟ συλλογή	2004	80.000
ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΜΠΟΥΣΟΥΝΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΑΜΠΡΟΥ ΑΝΔΡΕΑΣ ΓΑΛΑΝΗ ΔΗΜΗΤΡΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΑ	ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗ ΑΛΚΗΣΤΙΣ	ΝΑ ΣΕ ΒΛΕΠΩ ΝΑ ΓΕΛΑΣ	2004	80.000
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΓΑΛΑΝΗ ΔΗΜΗΤΡΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΘΟΔΩΡΗΣ ΜΑΧΑΙΡΙΤΣΑΣ ΛΑΥΡΕΝΤΗΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΑΡΒΑΝΙΤΑΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ	ΟΛΑ ΣΤΟ ΦΩΣ	2004	40.000

ΖΗΚΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΞΥΔΑΚΗΣ ΝΙΚΟΣ ΚΡΑΟΥΝΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΖΗΚΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΘΑ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΑΛΚΙΝΟΟΣ ΠΑΠΠΟΣ ΜΑΝΩΛΗΣ				
ΓΑΛΑΝΗ ΔΗΜΗΤΡΑ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΑΤΖΗΝΑΣΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΟΡΤΟΚΑΛΟΓΛΟΥ ΝΙΚΟΣ ΣΟΥΚΑΣ ΤΑΚΗΣ BREGOVIC GORAN ΜΙΤΖΕΛΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΑΛΑΝΗ ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΚΡΑΟΥΝΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΠΑΝΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΧΑΡΗΣ ΑΝΤΥΠΙΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΓΑΛΑΝΗ ΔΗΜΗΤΡΑ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗ ΑΛΚΗΣΤΙΣ ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟ Σ ΣΤΑΘΗΣ	LIVE ΣΤΟ VOX live recording	2005	40.000
ΜΟΥΣΤΑΚΙ GEORGES ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ ΣΕΜΣΗΣ ΣΤΑΜΟΣ ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΜΕΣΟΓΕΙΟΣ 30ος-40ος ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ Σ live recording	2005	40.000

ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ				
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΘΟΔΩΡΗΣ ΣΕΒΙΛΟΓΛΟΥ ΜΑΚΗΣ	ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	ΒΥΣΣΙΝΟ ΚΑΙ ΝΕΡΑΝΤΖΙ	2006	50.000
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΜΑΧΑΙΡΑΣ ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΡΟΚΚΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΝΑΓΗΣ ΤΑΣΟΣ ΡΟΚΚΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΓΑΡΓΑΛΑΣ ΣΤΕΡΓΙΟΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ ΘΑΝΟΣ	ΚΟΤΣΙΡΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΤΑΞΙΔΙΑ ΦΙΛΙΑ	2006	50.000
ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ	ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΜΑΝΟ ΛΟΪΖΟ live recording	2007	40.000
ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΑΛΚΙΝΟΟΣ ΜΑΛΑΜΑΣ ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ ΑΣΙΜΟΣ ΝΙΚΟΛΑΣ	ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΑΛΚΙΝΟΟΣ ΜΑΛΑΜΑΣ ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	ΛΥΚΑΒΗΤΤΟ Σ LIVE	2007	30.000
ΠΛΙΑΤΣΙΚΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ	ΠΛΙΑΤΣΙΚΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΖΟΥΓΑΝΕΛΗ ΕΛΕΩΝΟΡΑ	ΟΜΝΙΑ	2007	30.000
ΠΑΠΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΟΥΣΟΥΝΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛ ΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΕΜΣΗΣ ΣΤΑΜΟΣ ΛΑΜΠΡΟΥ ΑΝΔΡΕΑΣ	ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗ ΑΛΚΗΣΤΙΣ	ΣΤΟ ΩΡΑΙΟΤΕΡΟ ΣΗΜΕΙΟ	2007	55.000

ΤΣΙΑΙΚΗΣ ΣΑΚΗΣ				
MONIKA	MONIKA	AVATAR	2008	30.000
ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ ΤΣΕΒΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΟΥΜΠΟΥΡΟΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΦΑΜΕΛΟΣ ΜΑΝΩΛΗΣ	ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ	Η ΑΓΑΠΗ ΘΑ ΣΕ ΒΡΕΙ ΟΠΟΥ ΚΑΙ ΝΑ ΄ΣΑΙ	2009	30.000

ΠΙΝΑΚΑΣ 5B- ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ 2000

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΠΑΝΟΥ ΑΚΗΣ ΚΑΜΕΝΙΔΗΣ ΣΤΡΑΤΟΣ ΚΥΡΜΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΑΣΛΑΝΙΔΟΥ ΜΕΛΙΝΑ ΘΕΟΔΩΡΙΔΗΣ ΦΩΤΗΣ	ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΘΥΜΗΘΗΚΑ CD Single	2001	60.000
ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΗΤΣΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΙΩΤΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΡΑΟΥΝΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΑΝΤΥΠΑΣ ΝΙΚΟΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΝΟΥ ΑΚΗΣ ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ MARINELLA	ΜΑΖΙ live recording	2003	40.000

ΡΕΜΠΟΥΤΣΙΚΑ ΕΥΑΝΘΙΑ	ΘΕΟΔΩΡΙΔΟΥ ΝΑΤΑΣΑ KOC DILEK	ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΟΥΖΙΝΑ	2003	90.000
ENERGEE ΒΟΣΣΟΥ ΣΟΦΙΑ ΣΙΓΑΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΡΘΑΚΟΥΡΗΣ ΧΑΡΗΣ ΨΙΜΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΡΙΟΣ ΠΑΝΑΓΗΣ ΤΑΣΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΤΟ ΚΑΛΟ ΠΟΥ ΣΟΥ ΘΕΛΩ	2003	40.000
ΣΕΜΠΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ ΜΗΤΣΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΝΑΣΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ ΣΤΕΛΙΟΣ ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ ΖΑΚ ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΑΒΡΑΝΟΣ ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΣΠΥΡΟΣ ΜΟΥΝΤΑΚΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΝΙΤΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΒΑΡΘΑΚΟΥΡΗΣ ΧΑΡΗΣ ΞΑΡΧΑΚΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΧΑΤΖΗΝΑΣΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ ΦΟΙΒΟΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	35 ΧΡΟΝΙΑ συλλογή	2004	40.000

ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ENERGEE				
ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΕΑΤΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΤΣΑΛΙΓΟΠΟΥΛΟ Υ ΕΛΕΝΗ ΔΡΑΚΙΑ ΓΙΩΤΑ ΧΟΡΩΔΙΑ ΤΥΠΑΛΛΟΥ	ΟΤΙ ΚΙ ΑΝ ΠΩ ΔΕΝ ΣΕ ΞΕΧΝΩ live recording	2004	40.000
ΣΕΜΣΗΣ ΣΤΑΜΟΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΑΡΓΑΛΑΣ ΣΤΕΡΓΙΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΛΑΚΗΣ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΟΥΡΜΑΣ ΤΑΚΗΣ	ΝΤΑΛΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΣΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΠΟΥ ΣΟΥ ΓΡΑΦΩ	2004	40.000
ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΔΕΝ ΓΥΡΙΖΩ ΠΙΣΩ	2005	40.000
ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ ΘΑΝΟΣ ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ ΜΑΡΚΟΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΟΥΣΑΦΙΡΗΣ ΤΑΚΗΣ	ΑΔΑΜΑΝΤΙΔΗΣ ΘΕΜΗΣ ΜΗΤΡΟΠΑΝΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΠΑΣΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΡΙΔΟΥ ΕΙΡΗΝΗ ΘΕΟΦΙΛΟΥ ΣΤΕΛΛΑ	ΥΠΑΡΧΕΙ ΚΑΙ ΤΟ ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΟ live recording	2005	40.000

ΣΑΡΑΣΙΔΗΣ ΙΩΣΗΦ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΤΙΑΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΠΑΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΡΕΠΑΝΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΟΙΒΟΣ ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΛΕΞΗΣ ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ				
ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΙΓΝΑΤΙΑΔΗΣ ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΑΣΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΡΘΑΚΟΥΡΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΟΙΒΟΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΚΡΑΟΥΝΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ ΘΑΝΟΣ ΚΟΝΙΤΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΤΟ ΡΕΣΙΤΑΛ ΜΙΑΣ ΦΩΝΗΣ live recording	2007	30.000
ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ ΕΝΑ επανέκδοση	2009	300.000

**ΠΙΝΑΚΑΣ 5Γ- ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΛΑΪΚΟ-ΠΟΠ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ 2000**

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ONE	2001 CD Single	2000	20.000
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΒΙΣΣΗ ANNA	EVERYTHING I AM CD Single	2000	25.000
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΒΙΣΣΗ ANNA	ΑΓΑΠΗ ΥΠΕΡΒΟΛΙΚΗ CD Single	2000	80.000
ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΕΙΞΙΜΟΣ ΑΡΗΣ ΠΑΝΤΖΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΔΕΙΞΙΜΟΣ ΑΡΗΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΘΕΟΔΩΡΙΔΟΥ ΝΑΤΑΣΑ	ΘΑ ΜΙΛΗΣΩ ΜΕ Τ' ΑΣΤΕΡΙΑ	2000	50.000
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ ΤΕΡΖΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΒΙΣΣΗ ANNA	ΚΡΑΥΓΗ	2000	350.000
ΓΟΝΙΑΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΠΑΝΑΓΗΣ ΤΑΣΟΣ ΚΑΛΟΥΔΗΣ ΧΑΡΗΣ	ΓΟΝΙΑΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ	ΜΕ ΠΕΙΡΑΖΕΙ CD Single	2000	20.000
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ	ΚΟΥΡΟΥΛΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΣΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ	2000	50.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΣΧΟΙΝΑΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ	ΜΟΥ ΤΑΙΡΙΑΖΕΙΣ CD Single	2000	40.000
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΛΑΚΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΑ ΡΕΜΠΟΥΤΣΙΚΑΣ ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΛΕΝΑ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΑΜΜΟΣ	ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΠΑΡΑΞΕΝΗ ΓΙΟΡΤΗ	2000	97.000

ΜΟΥΚΙΑΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΜΗΛΙΩΤΑΚΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΣΟΥΚΑΣ ΤΑΚΗΣ ΚΟΡΑΑΤΖΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΚΟΥΜΠΙΟΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΠΟΛΥΧΡΩΜΑ ΚΑΙ ΕΝΤΟΝΑ	2000	100.000
ΚΟΝΤΑΚΗΣ ΣΠΥΡΟΣ ΤΟΥΡΝΑΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΓΑΡΜΠΗ ΚΑΙΤΗ	ΤΙ ΘΕΛΟΥΝΕ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΣΟΥ CD Single	2000	20.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΓΑΡΜΠΗ ΚΑΙΤΗ	ΤΟ ΚΑΤΙ	2000	210.000
ΠΑΝΤΖΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΕΛΑΪΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΑΑΤΖΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΥΡΚΟΥΜΕΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΥΠΗΡΧΑΝ ΟΡΚΟΙ	2000	50.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΒΑΝΔΗ	ΥΠΟΦΕΡΩ CD Single	2000	100.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΡΟΥΒΑΣ ΣΑΚΗΣ	DISCO GIRL CD Single	2001	20.000
ΤΕΡΖΗΣ ΝΙΚΟΣ	ANTIQUE	I WOULD DIE FOR YOU CD Single	2001	20.000
ΤΕΡΖΗΣ ΝΙΚΟΣ	ANTIQUE	I WOULD DIE FOR YOU CD Single Επανεκδοση	2001	50.000
ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΗΣ ΣΟΛΩΝ ΖΜΠΕΚΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΕΡΖΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΓΑΡΜΠΗ ΚΑΙΤΗ ΤΟΥΡΝΑΣ ΚΩΣΤΑΣ ANTIQUE	ΑΠΛΑ ΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ	2001	50.000

ΜΠΟΥΓΑΣ ΤΑΚΗΣ ΠΑΝΑΓΗΣ ΤΑΣΟΣ ΤΟΥΡΑΤΖΙΔΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΤΟΥΡΝΑΣ ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΝΤΑΚΗΣ ΣΠΥΡΟΣ				
ΦΟΙΒΟΣ	ΒΑΝΔΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ	ΓΕΙΑ	2001	400.000
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΔΕΝ ΕΧΩ ΧΡΟΝΟ CD Single	2001	20.000
ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ	ΤΕΡΖΗΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ	ΘΕΛΩ ΝΑ ΠΩ	2001	50.000
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΦΟΙΒΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΜΗΛΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΒΟΣΣΟΥ ΣΟΦΙΑ ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΡΙΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΠΑΝΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ ΧΑΡΗΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΕΚΕΙΝΟΣ & ΕΚΕΙΝΟΣ	ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΜΟΝΟ live recording	2001	175.000
ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ ΚΕΛΑΪΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΜΙΚΡΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ	2001	150.000

ΣΕΡΚΟΣ ΑΛΕΞΗΣ ΚΟΡΔΑΤΖΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ				
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΟΛΟΣ Ο ΚΟΣΜΟΣ ΕΙΣΑΙ ΕΣΥ CD Single	2001	40.000
ΒΟΛΑΝΗΣ ΣΩΤΗΣ	ΒΟΛΑΝΗΣ ΣΩΤΗΣ	ΠΑΨΕ ΛΟΠΠΟΝ CD Single	2001	20.000
ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΤΕΛΟΣ ΔΙΧΩΣ ΤΕΛΟΣ CD Single	2001	82.000
ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΤΣΑΚΝΗΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΛΑΚΗΣ ΜΠΑΡΜΠΑΓΑΛΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΟΥΜΕΛΑΣ ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΠΕΤΡΟΥ ΠΟΙΜΗΣ ΤΗΓΑΝΟΥΡΙΑ ΖΩΗ C: REAL	ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ	2001	50.000
ΚΟΥΡΚΟΥΜΕΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ ΣΔΟΥΚΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΕΚΕΙΝΟΣ & ΕΚΕΙΝΟΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΑΝΟΙΞΙΣ CD Single	2002	40.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΒΑΝΔΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ	ΑΝΤΕ ΓΕΙΑ CD Single	2002	40.000
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ ΚΕΛΑΪΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ DI FATSELI TAKIS ΗΛΙΑΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΟΡΔΑΤΖΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΑΣ ΜΙΛΗΣΟΥΝ ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ	2002	50.000

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΠΑΠΠΑ ΣΟΦΗ				
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΑΤΖΗΝΑΣΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΠΥΡΟΣ ΧΑΛΚΙΔΗΣ ΜΠΑΜΠΗΣ ΣΤΑΜΠΟΥΛΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΠΡΗΣ ΠΑΝΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΔΑΤΖΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ Ο ΕΡΩΤΑΣ ΠΑΙΔΙ ΤΗΣ ΛΟΓΙΚΗΣ	2002	130.000
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΟΝΕ	ΕΧΩ ΤΟΣΑ ΝΑ ΣΟΥ ΠΩ	2002	40.000
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ ΜΗΝ ΑΝΗΣΥΧΕΙΣ	2002	150.000
ΜΠΟΥΓΑΣ ΤΑΚΗΣ ΤΟΥΡΑΤΖΙΔΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΕΚΕΙΝΟΣ & ΕΚΕΙΝΟΣ	ΜΑΖΩΝΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΚΟΙΤΑ ΜΕ + BEAT	2002	51.000
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΟΥΜΚΑ	ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΚΡΥΦΟ ΦΙΛΙ	2002	120.000
ΜΗΛΙΩΤΑΚΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΝΤΑΖΟΠΟΥΛΟΣ ΗΛΙΑΣ	ΓΑΡΜΠΗ ΚΑΙΤΗ ΤΣΑΛΙΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΜΙΑ ΚΑΡΔΙΑ CD Single	2002	20.000

ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΘΕΟΔΩΡΙΔΟΥ ΝΑΤΑΣΑ	ΤΟΣΗ ΑΓΑΠΗ ΠΩΣ ΝΑ ΧΑΘΕΙ	2002	40.000
ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΣΠΥΡΟΣ ΚΕΛΑΪΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΤΕΡΓΙΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΧΑΜΟΥΡΤΙΑΔΗΣ ΤΑΣΟΣ ΡΑΚΙΝΤΖΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΦΟΙΒΟΣ ΜΑΝΤΩ ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ ΑΤΤΑΛΙΔΗΣ ΣΤΡΑΤΟΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΜΠΑΚΑΛΗΣ ΜΠΑΜΠΗΣ ΖΑΓΟΡΑΙΟΣ ΣΠΥΡΟΣ ΠΟΛΥΚΑΝΑΡΙΩΤΗ Σ ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΑΤΣΗΣ ΝΙΚΟΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ	ΠΑΣΧΑΛΗΣ ΤΕΡΖΗΣ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΜΙΑΣ ΖΩΗΣ live recording	2002	50.000
ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΕΩΡΓΟΥΛΑΣ ΘΑΝΟΣ	ΤΕΡΖΗΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ	ΦΩΤΙΑ ΣΤΙΣ ΝΥΧΤΕΣ +5 ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΞΗΜΕΡΩΜΑ	2002	40.000

ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΟΥΚΑΣ ΤΑΚΗΣ ΣΤΕΡΓΙΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΕΚΕΙΝΟΣ & ΕΚΕΙΝΟΣ ΓΙΑΠΡΑΚΑΣ ΜΑΚΗΣ ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ ΠΑΝΤΕΛΗΣ				
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΒΙΣΣΗ ANNA	X	2002	80.000
ΦΟΙΒΟΣ ΚΟΝΙΤΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ κ.ά.	ΒΑΝΔΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ	LIVE live recording	2003	40.000
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ	ΟΛΥΜΠΙΟΥ ΔΕΣΠΟΙΝΑ	ΒΑΛΕ ΜΟΥΣΙΚΗ CD Single	2003	20.000
ΜΗΛΙΩΤΑΚΗΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΤΣΑΛΙΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΘΕΛΩ ΝΑ ΟΝΕΙΡΕΥΟΜΑΙ ΜΑΖΙ ΣΟΥ	2003	20.000
ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΧΡΟΝΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΡΟΝΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΙΜΒΡΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ ΣΕΡΚΟΣ ΑΛΕΞΗΣ	ΖΗΝΑ ΠΕΓΚΥ	ΜΑΖΙ ΣΟΥ	2003	40.000

ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΜΙΑ ΑΝΑΠΝΟΗ	2003	120.000
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ ΧΙΩΤΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ ΧΑΤΖΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΔΕΙΞΙΜΟΣ ΑΚΗΣ ΠΑΝΑΓΗΣ ΤΑΣΟΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΝΙΣΑΛΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΑΤΖΗΝΑΣΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΙΚΑΙΟΥ ΞΕΝΙΑ ΚΛΟΥΒΑΤΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΑΡΑΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΘΕΟΔΩΡΙΔΟΥ ΝΑΤΑΣΑ	ΜΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ - ΑΘΗΝΑ live recording	2003	40.000
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΜΟΝΟΣ ΜΟΥ	2003	60.000
ΜΠΑΡΚΑΣ ΚΑΡΟΛΟΣ	ΗΙ-5	ΞΕΡΩ ΤΙ ΖΗΤΑΩ CD Single	2003	20.000
ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΖΙΜΑΣ ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΑΣΠΙΩΤΗΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΓΚΡΟΥΣ ΤΑΣΟΣ	ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΑΕΙ ΛΙΓΟΣ ΚΑΙΡΟΣ	2003	80.000

ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙ ΝΟΥ ALEX ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΒΑΓΓΕΛΗΣ ENERGEE ΣΙΓΑΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΠΑΠΠΑ ΣΟΦΗ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΣΤΡΑΤΟΣ	ΒΙΣΣΗ ANNA	ΠΑΡΑΞΕΝΕΣ EIKONEΣ	2003	95.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΜΑΖΩΝΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΣΑΒΒΑΤΟ	2003	60.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΚΟΚΚΙΝΟΥ ΕΛΛΗ	ΣΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ	2003	110.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΒΑΝΔΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ	COME ALONG NOW CD Single	2004	20.000
ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΑΤΖΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	LIVE live recording	2004	40.000
ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙ ΝΟΥ ALEX ΠΑΠΠΑ ΣΟΦΗ ΦΟΙΒΟΣ ENERGEE ΣΙΓΑΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ ΖΑΓΟΡΑΙΟΣ ΣΠΥΡΟΣ ΡΕΠΑΝΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ	ΒΙΣΣΗ ANNA	LIVE live recording	2004	40.000

ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΚΟΡΔΙΛΗΣ ΣΠΥΡΟΣ ΔΕΛΙΑΣ ΑΝΕΣΤΗΣ ΚΕΛΑΪΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ ΜΙΜΗΣ ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΣΠΥΡΟΣ ΜΠΘΙΚΩΤΣΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΒΛΑΣΣΟΠΟΥΛΟΣ ΣΠΥΡΟΣ ΜΙΚΕΛΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ				
ΤΕΡΖΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΡΟΥΒΑΣ ΣΑΚΗΣ	SHAKE IT	2004	110.000
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΑΚΑΤΑΛΛΗΛΗ ΣΚΗΝΗ	2004	120.000
ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ	ΖΗΝΑ ΠΕΓΚΥ	ΜΑΤΩΝΩ	2004	40.000
ΜΠΚΑΚΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΕΞΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΗΜΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΜΕ ΑΓΑΠΗ Ο,ΤΙ ΚΑΝΕΙΣ	2004	40.000
ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙ ΝΟΥ ALEX ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΗΣ ΣΟΛΩΝ ENERGEE	ΠΑΠΑΡΙΖΟΥ ΕΛΕΝΑ	ΠΡΟΤΕΡΑΙΟΤΗΤΑ	2004	87.000

ΚΕΛΑΪΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΟΝΙΤΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΡΙΖΟΥ ΕΛΕΝΑ ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ				
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΤΕΡΖΗΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ	ΣΤΑ ΥΠΟΓΕΙΑ ΕΙΝΑΙ Η ΘΕΑ	2004	40.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΒΑΝΔΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΚΑΡΡΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΣΤΗΝ ΑΥΛΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΥ	2004	110.000
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΧΑΜΟΓΕΛΑΣΕ CD Single	2004	20.000
ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙ ΝΟΥ ALEX ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	ΠΑΠΑΡΙΖΟΥ ΕΛΕΝΑ	MAMBO CD Single	2005	20.000
ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	ΒΙΣΣΗ ANNA	NYLON	2005	40.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΚΟΚΚΙΝΟΥ ΕΛΛΗ	SEX	2005	40.000
ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΜΠΑΜΠΑΤΖΗΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ HARRY K ΧΑΡΜΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΣ	2005	40.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΠΕΤΡΕΛΗΣ ΘΑΝΟΣ	ΘΥΜΙΖΕΙΣ ΚΑΤΙ ΑΠΟ ΕΛΛΑΔΑ	2005	40.000
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΖΗΝΑ ΠΕΓΚΥ	ΝΟΗΜΑ	2005	40.000
ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΕΡΚΟΣ ΑΛΕΞΗΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΟΛΑ ΣΕ ΣΕΝΑ ΤΑ ΒΡΗΚΑ	2005	80.000

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΤΕΡΖΗΣ ΝΙΚΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΒΑΓΓΕΛΗΣ				
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΔΕΚΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΒΕΡΤΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΠΕΣ ΤΟ ΜΟΥ ΞΑΝΑ CD Single	2005	20.000
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ	ΒΕΡΤΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΠΩΣ ΠΕΡΝΩ ΤΑ ΒΡΑΔΙΑ ΜΟΝΟΣ	2005	60.000
ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΛΑΚΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΨΙΜΜΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΡΙΟΣ ΠΗΓΑΣΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΣΤΡΑΤΟΣ ΚΟΡΓΙΑΛΛΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ REPLETE BROS	ΡΟΥΒΑΣ ΣΑΚΗΣ	Σ' ΕΧΩ ΕΡΩΤΕΥΘΕΙ	2005	40.000
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΣΑΝ ΑΝΕΜΟΣ	2005	40.000
ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΟΙΒΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	BEST OF συλλογή	2006	30.000
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΤΣΟΥΚΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΛΑΚΗΣ ΚΟΝΙΤΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	LIVE live recording	2006	95.000
ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙ ΝΟΥ ALEX	ΠΑΠΑΡΙΖΟΥ ΕΛΕΝΑ	THE GAME OF LOVE	2006	20.000

ΜΑΥΡΙΑΔΗΣ ΤΟΝΙ ΕΥΘΥΒΟΥΛΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ				
ΜΠΟΥΓΑΣ ΤΑΚΗΣ ΚΟΝΙΤΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΖΗΝΑ ΠΕΓΚΥ	ΕΝΑ	2006	30.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΠΕΤΡΕΛΗΣ ΘΑΝΟΣ	ΕΥΤΥΧΩΣ CD Single	2006	20.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΒΑΝΔΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ	ΚΑΛΑΝΤΑ	2006	31.000
ΔΗΜΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΠΗΚΑΚΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΠΑΠΠΑ ΣΟΦΗ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΩΡΑ 7:00 CD Single	2006	15.000
ΑΝΤΥΠΑΣ ΝΙΚΟΣ ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΕΡΚΟΣ ΑΛΕΞΗΣ ΑΥΛΩΝΙΤΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΟΛΥΚΑΝΔΡΙΩΤΗ Σ ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΕΡΖΗΣ ΝΙΚΟΣ ΜΑΡΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΣΑΡΑΣΙΔΗΣ ΙΩΣΗΦ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΠΥΡΟΣ	ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΚΡΥΜΜΕΝΑ ΜΥΣΤΙΚΑ	2006	80.000
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΟΛΑ Η ΤΙΠΟΤΑ CD Single	2006	40.000
ΑΝΤΥΠΑΣ ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΛΑΚΗΣ ΠΗΓΑΣΟΣ ΘΕΟΧΑΡΗΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΡΟΥΒΑΣ ΣΑΚΗΣ	ΥΠΑΡΧΕΙ ΑΓΑΠΗ ΕΔΩ	2006	30.000

ΣΟΥΜΚΑ ΒΑΡΘΑΚΟΥΡΗΣ ΧΑΡΗΣ ΣΙΓΑΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ ΚΟΝΙΤΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΛΑΧΑΝΑΣ ΘΟΔΩΡΗΣ ΔΑΝΙΗΛΙΔΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ				
ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙ ΝΟΥ ALEX ΕΥΘΥΒΟΥΛΟΣ ΜΠΟΝΑΤΣΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ ΜΑΝΟΣ ΜΑΥΡΙΔΗΣ ΤΟΝΙ ΝΙΚΟΛΙΔΗΣ ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΟΡΦΑΝΟΣ ΝΙΚΟΣ ΠΗΓΑΣΟΣ ΜΠΗΓΑΛΗΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΠΑΠΑΡΙΖΟΥ ΕΛΕΝΑ	ΥΠΑΡΧΕΙ ΛΟΓΟΣ	2006	51.000
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΦΙΛΟΙ ΚΑΙ ΕΧΘΡΟΙ	2006	125.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΒΑΝΔΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ	10 Χ.Μ.	2007	30.000
ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΟΣ ΤΟΛΗΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΛΕΞΗΣ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΧΑΤΖΗΝΑΣΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΛΑΒΙΑΝΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΧΑΤΖΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΡΕΜΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ	LIVE live recording	2007	30.000

ΙΓΝΑΤΙΑΔΗΣ ΝΙΚΟΣ ΠΕΤΡΙΔΗΣ ΝΑΚΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ ΔΕΡΒΕΝΙΩΤΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ ΚΛΟΥΒΑΤΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΓΑΒΑΛΑΣ ΠΑΝΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΠΟΛΥΚΑΝΑΡΙΩΤΗ Σ ΘΑΝΑΣΗΣ				
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΖΩΝΤΑΝΑ ΣΤΟ ΛΥΚΑΒΗΤΤΟ 2007- 08 live recording	2007	60.000
ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	ΤΕΡΖΗΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ	Η ΔΙΑΦΟΡΑ	2007	30.000
ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΣΑΡΑΣΙΔΗΣ ΙΩΣΗΦ ΔΗΜΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ HARRY K ΜΠΑΜΠΑΤΖΗΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ ΜΕΞΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΛΕΞΙΟΥ ΠΑΥΛΟΣ ΛΑΖΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΜΝΗΜΕΣ	2007	30.000
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ	ΒΕΡΤΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΜΟΝΟ ΓΙΑ ΣΕΝΑ	2007	30.000
ΔΗΜΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ HARRY K ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΚΕΛΑΪΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΕΞΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΝΥΧΤΕΣ ΜΑΓΙΚΕΣ live recording	2007	30.000

ΡΕΠΑΝΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΗΛΙΑΣ ΠΑΠΠΑ ΣΟΦΗ ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΪΤΕΡΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΠΑΜΠΑΤΖΗΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΜΠΘΙΚΩΤΣΗΣ ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΜΟΥΣΑΦΙΡΗΣ ΤΑΚΗΣ ΑΤΡΑΪΔΗΣ ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΗΛΙΑΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΚΟΔΡΑΤΖΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΣΙΑΛΗΣ ΘΟΔΩΡΟΣ ΕΚΕΙΝΟΣ & ΕΚΕΙΝΟΣ ΠΑΠΑΧΡΙΣΤΟΠΟΥ ΛΟΣ ΠΑΝΟΣ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΙΚΑΚΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΑΡΜΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ				
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΠΙΟ ΠΟΛΥ CD Single	2007	30.000
ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ ΖΑΚ ΛΟΥΣΚΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΣΤΙΓΜΕΣ BEST OF συλλογή	2007	55.000

ΠΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΕΛΑΪΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΡΚΟΣ ΑΛΕΞΗΣ ΚΟΡΔΑΤΖΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΟΥΡΚΟΥΜΕΛΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΝΤΖΗΣ ΚΩΝ/ΝΟΣ ΚΑΠΙΡΗΣ ΠΑΝΟΣ ΑΥΛΩΝΙΤΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΠΥΡΟΣ				
ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΑΝΤΥΠΑΣ ΝΙΚΟΣ ΜΠΟΥΓΑΣ ΤΑΚΗΣ ΒΑΣΙΛΑΣ ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΟΝΙΤΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛ ΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΖΗΝΑ ΠΕΓΚΥ	ΤΡΕΞΕ	2007	30.000
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	7	2008	80.000
ΣΑΜΠΑΝΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΟΥΡΙΑΔΗΣ ΤΟΝΙ ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΠΑΠΑΡΙΖΟΥ ΕΛΕΝΑ	ΒΡΙΣΚΩ ΤΟ ΛΟΓΟ ΝΑ ΖΩ	2008	30.000

ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΘΕΟΔΩΡΙΔΟΥ ΝΑΤΑΣΑ	ΔΙΠΛΑ ΣΕ ΣΕΝΑ BEST OF συλλογή	2008	15.000
ΦΟΙΒΟΣ	ΠΕΤΡΕΛΗΣ ΘΑΝΟΣ	ΞΥΠΝΑ ΘΑΝΑΣΗ CD Single	2008	17.000
ΛΟΓΑΡΙΔΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΛΟΥΣΚΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΟΥΝΤΑΣ ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΣΕΡΚΟΣ ΑΛΕΞΗΣ ΙΓΝΑΤΙΑΔΗΣ ΝΙΚΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΠΥΡΟΣ ΓΕΩΡΓΟΥΛΑΣ ΘΑΝΟΣ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΑΑΤΖΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ	ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΟΤΙ ΓΕΝΝΙΕΤΑΙ ΣΤΗΝ ΨΥΧΗ	2008	30.000
STAVENTO ΜΕΘ	STAVENTO ΜΕΘ ΚΟΝΙΑΚ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΤΟΥΡΝΑΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΣΗΜΕΡΑ ΤΟ ΓΙΟΡΤΑΖΩ	2008	15.000
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	7 Επανάκδοση	2009	134.000
ΜΠΟΥΓΑΣ ΤΑΚΗΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΡΑΟΥΝΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΚΑΠΝΙΣΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΠΛΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ ΘΑΝΟΣ ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΚΟΛΑΖ	2009	50.000

ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΧΙΩΤΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ ΧΑΤΖΗΝΑΣΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ				
ΛΟΓΟΘΕΤΙΔΗΣ ΚΩΣΤΑΣ ΔΗΜΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΚΕΛΑΪΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΩΝΣΤΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΡΑΒΕΡΓΟΣ ΑΛΕΞΗΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΜΑΤΩΜΕΝΟ ΔΑΚΡΥ / ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΝ CD Single	2009	230.000
ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΒΕΡΤΗΣ ΝΙΚΟΣ ΔΕΚΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΗΣ ΠΑΝΟΣ	ΒΕΡΤΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΟΛΑ ΕΙΝΑΙ ΕΔΩ	2009	50.000
ΣΑΜΠΑΝΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΓΙΑΛΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΖΗΝΑ ΠΕΓΚΥ	ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΕΙΝΑΙ ΑΦΟΡΜΗ	2009	25.000

III.6. ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΩΝ ΔΙΣΚΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ 2010

ΠΙΝΑΚΑΣ 6Α - ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ 2010

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΚΟΡΚΟΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ ΔΑΦΝΗ	ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗ ΑΛΚΗΣΤΙΣ	ΦΑΝΕΡΑ ΜΥΣΤΙΚΑ	2010	126.000

ΛΕΟΥΣΗΣ ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΠΑΙΑΤΣΙΚΑΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΜΑΡΑΒΕΓΙΑΣ ΚΩΣΤΗΣ ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΑΝΔΡΕΟΥ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΟΡΤΟΚΑΛΟ ΓΛΟΥ ΝΙΚΟΣ ΜΠΑΜΠΟΥΝΗ Σ ΒΑΣΙΛΗΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΓΑΛΑΝΗ ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΟΥΤΣΟΥΡΕΛ ΗΣ ΤΡΥΦΩΝ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛ ΟΣ ΔΑΚΗΣ ΤΟΥΡΝΑΣ ΚΩΣΤΑΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΑΛΚΙΝΟΟΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΑΡΟΥΔΑΣ ΤΩΝΗΣ ΜΑΤΣΑΣ ΜΙΝΩΣ ΜΙΤΣΕΛΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΑΒΑΛΑΣ ΠΑΝΟΣ ΜΠΑΛΤΖΗ ΣΑΝΥ	ΖΟΥΓΑΝΕΛΗ ΕΛΕΩΝΟΡΑ ΜΑΡΑΒΕΓΙΑΣ ΚΩΣΤΗΣ	ΕΠΙΣΤΟΥΣ ΦΙΛΟΥΣ ΜΟΥ live recording	2011	12.000
---	---	--	-------------	---------------

ΠΙΝΑΚΑΣ 6B - ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ 2010

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΤΖΟΥΓΑΝΑΚΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΜΠΑΣΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	LIVE live recording	2010	12.000

ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΣΠΑΝΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΛΑΧΑΝΑΣ ΘΟΔΩΡΗΣ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ ΝΙΚΟΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΑΛΛΑΡΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΕΣΣΑΣ ΜΙΜΗΣ ΠΑΪΤΕΡΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΤΟΚΑΣ ΜΑΡΙΟΣ ΑΛΑΓΙΑΝΝΗ ΒΑΣΩ ΜΑΛΑΜΑΣ ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΒΑΡΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ ΘΑΝΟΣ ΛΟΪΖΟΣ ΜΑΝΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ ΜΟΥΤΣΗΣ ΔΗΜΟΣ ΚΑΡΒΕΛΑΣ ΝΙΚΟΣ ΚΑΤΣΑΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΟΥ ΑΚΗΣ ΖΑΓΟΡΑΙΟΣ ΣΠΥΡΟΣ ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ ΜΑΡΚΟΣ ΜΑΝΙΣΑΛΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ				
--	--	--	--	--

ΠΙΝΑΚΑΣ 6Γ - ΠΛΑΤΙΝΕΝΙΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΛΑΪΚΟΥ-ΠΟΠ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ 2010

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΕΤΟΣ	ΠΩΛΗΣΕΙΣ
ΦΟΙΒΟΣ	ΒΑΝΔΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ	C'EST LA VIE	2010	103.000
ΣΑΜΠΑΝΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΥΡΙΔΗΣ ΤΟΝΙ ΠΑΠΑΡΙΖΟΥ ΕΛΕΝΑ ΚΟΝΙΤΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΠΑΠΑΡΙΖΟΥ ΕΛΕΝΑ ΣΑΜΠΑΝΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΓΥΡΩ ΑΠΟ Τ' ΟΝΕΙΡΟ	2010	127.000
ΦΡΑΣΕΡΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΟΣΣΗ ΜΑΡΙΤΑ ΧΡΥΣΟΒΕΡΓΗΣ ΑΛΕΚΟΣ ΜΠΡΑΚΟΥΛΙΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΔΗΜΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥ ΛΟΣ ΝΙΚΟΣ ΓΟΝΙΔΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ	ΔΩΡΟ ΓΙΑ ΣΕΝΑ	2010	25.000
ΔΗΜΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΟΥΚΑΣ ΤΑΚΗΣ ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΜΑΤΩΜΕΝΟ ΔΑΚΡΥ / ΕΡΩΤΙΚΟΝ CD Single	2010	170.000
ΕΥΔΑΚΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΔΗΜΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΚΙΝΤΖΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΕΞΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΜΟΥΚΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗΣ ΝΟΤΗΣ	ΜΑΤΩΜΕΝΟ ΔΑΚΡΥ / ΧΟΡΕΥΤΙΚΟΝ CD Single	2010	140.000
ΒΟΥΡΑΖΕΛΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΣΙΓΑΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ	ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΡΟΣΩΠΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ	2010	75.000

ΝΙΝΟ ΤΟΥΝΤΑΣ ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΨΙΜΜΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΡΙΟΣ ΚΟΡΔΑΤΖΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΕΛΑΪΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΣΕΡΚΟΣ ΑΛΕΞΗΣ				
ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛ ΟΣ ΜΑΚΗΣ	ΠΑΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΟΝΙΔΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ	ΤΑ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΤΗΣ ΨΥΧΗΣ ΜΟΥ	2010	172.000
ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	ΤΟ ΚΑΛΥΤΕΡΟ ΨΕΜΑ	2010	60.000
ΓΕΩΡΓΟΥΛΑΣ ΘΑΝΟΣ ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΔΥΟ ΦΩΝΕΣ ΜΙΑ ΨΥΧΗ	2011	155.000
ΓΕΡΜΕΝΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΚΟΚΚΑΛΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΔΕΙΞΙΜΟΣ ΑΚΗΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΕΡΚΟΣ ΑΛΕΞΗΣ ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ	2011	25.000
ΦΟΙΒΟΣ ΣΑΜΠΑΝΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΠΑΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΦΑΤΣΕΡΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΑΡΑΜΟΥΣΚΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΠΡΑΚΟΥΛΙΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟ Σ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥ ΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΘΑ ΕΙΜΑΙ ΕΔΩ	2011	25.000

ΧΑΡΜΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΑΜΠΑΝΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΝΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΙΓΑΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ ΠΑΥΛΟΥ ΙΟΡΔΑΝΗΣ ΓΑΒΡΗΛΟΣ ΜΟΥΣΤΑΚΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΕΡΖΗΣ ΝΙΚΟΣ	ΚΙΑΜΟΣ ΠΑΝΟΣ	ΟΛΟΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟΣ	2011	25.000
ΣΑΜΠΑΝΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΟΥΛΑΜΗΣ ΚΡΙΣΤΙΑΝ ΚΑΠΙΡΗΣ ΠΑΝΟΣ ΣΚΟΠΕΛΙΤΗΣ ΛΕΜΟΝΗΣ ΓΕΩΡΓΟΥΛΑΣ ΘΑΝΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΧΑΡΗΣ ΣΑΒΒΙΔΑΚΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΦΡΑΣΕΡΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΚΑΤΩ ΑΠ' ΤΟΝ ΙΔΙΟ ΗΛΙΟ	2013	25.000
ΣΑΜΠΑΝΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΣΑΜΠΑΝΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΜΟΝΟ ΕΞ ΕΠΑΦΗΣ	2014	12.000
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΥΛΟΥ ΙΟΡΔΑΝΗΣ ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ ΠΕΤΡΟΣ ΤΖΙΜΑΣ ΤΕΟ ΣΚΟΠΕΛΙΤΗΣ ΛΕΜΟΝΗΣ	ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΠΕΡΑ ΑΠ' ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ	2017	20.000

ΚΑΚΟΣΑΙΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΡΑΣΕΡΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΠΙΡΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΣΕΡΚΟΣ ΑΛΕΞΗΣ ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ				
--	--	--	--	--

Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Adorno, T. & Marcuse, H. & Horkheimer, M. & Lowenthal, L. (1984). *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Adorno, T. (1991). *Τρία κείμενα μουσικής κοινωνιολογίας*. Αθήνα: Πρίσμα.
- Adorno, T. (1997). *Η Κοινωνιολογία της μουσικής*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Adorno, T. (2000). *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Adorno, T. (2025). Κοινωνιολογία της Μουσικής. Στο Α. Μπαλτζής, Μ. Τσέτσος (Επιμ.) *Κοινωνιολογία της Τέχνης. Ανθολογία Κειμένων* (σσ. 99-109). Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα.
- Anttonen, P. (2018). *Η παράδοση μέσα από τη νεωτερικότητα. Μεταμοντερνισμός και έθνος-κράτος στην επιστήμη της λαογραφίας*. Αθήνα: Πατάκη.
- Arendt, H. (1991). «Κοινωνία και Κουλτούρα» στο Kraus, Adorno, Macdonald, κ.ά. *Η Κουλτούρα των Μέσων. Μαζική Κοινωνία και Πολιτιστική Βιομηχανία* (σσ. 121-136). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Attali, J. (1991). *Θόρυβοι*. Αθήνα: Ράππα.
- Barker, Ch. & Jane, E. (2025). *Πολιτισμικές σπουδές. Θεωρία και Πρακτική*. Θεσσαλονίκη: Τζιόλα.
- Bauman, Z. (2002). *Η Μετανεωτερικότητα και τα Δεινά της*. Αθήνα: Ψυχογιός.
- Blake, J. (2021). Ανάπτυξη της Σύμβασης της UNESCO από το 2003: δημιουργία ενός προτύπου διαφύλαξης της πολιτιστικής κληρονομιάς;

- Στο Μ. L. Stefano και P. Davis, (Επιμ.) *Αυλή Πολιτιστική Κληρονομιά. Πλήρης Οδηγός* (σσ.11-23). Αθήνα: ΠΙΟΠ.
- Bourdieu, P. (2008). *Η Διάκριση*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Craib, I. (2000). *Σύγχρονη Κοινωνική Θεωρία. Από τον Πάρσονς στον Χάμπερμας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Cuche, D. (2001). *Η έννοια της Κουλτούρας στις Κοινωνικές Επιστήμες*. Αθήνα: Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός.
- Eagleton, T. (2003). *Η έννοια της κουλτούρας*. Αθήνα: Πόλις.
- Elias, N. (1997). *Η εξέλιξη του πολιτισμού* (τόμος Α'). Αθήνα: Νεφέλη.
- Gauntlett, S. (2001). *Ρεμπέτικο Τραγούδι*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Hennion, A. (2025). Ο μεσάζων ανάμεσα στην παραγωγή και την κατανάλωση: ο παραγωγός δημοφιλούς μουσικής. Στο Α. Μπαλτζής, Μ. Τσέτσος (Επιμ.) *Κοινωνιολογία της Τέχνης. Ανθολογία Κειμένων* (σσ. 277-304). Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα.
- Macdonald, D. (1991). Μια θεωρία της μαζικής κουλτούρας. Στο Kraus, Adorno, Macdonald, κ.ά. *Η Κουλτούρα των Μέσων. Μαζική Κοινωνία και Πολιτιστική Βιομηχανία* (σσ. 57-84). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- McQuail, D. (2003). *Η Θεωρία της Μαζικής Επικοινωνίας για τον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- McQuail, D. & Windahl, S. (2001). *Σύγχρονα μοντέλα επικοινωνίας*. Αθήνα: Καστανιώτης.

- Mirambel, A. (1992). *Μελέτη Μερικών Μανιάτικων Κειμένων*. Αθήνα: Μαυρίδης.
- Parker, H. (2011). *Προς έναν ορισμό του λαϊκού πολιτισμού*. History and Theory, 50 (May 2011), σσ. 147-170.
- Smith, Ph., (2006). Ν. Μπουμπάρης (Επιμ.) *Πολιτισμική Θεωρία, Μια Εισαγωγή*. Αθήνα: Κριτική.
- Storey, J. (2015). *Πολιτισμική Θεωρία και λαϊκή κουλτούρα*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Williams, R. (1994). *Κουλτούρα και Ιστορία*. Αθήνα: Γνώση.
- Αικατερινίδης, Γ.Ν., Μερακλής, Μ.Γ., (2023). *Τα Λαογραφικά της Κρήτης*. Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης Παιδεία.
- Ανδριάκαινα, Ε. (1996). Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους. Στο Ν. Κοταρίδης (Επιμ.) *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι* (σσ. 225-257). Αθήνα: Πλέθρον.
- Αυδίκος, Ευ. (Επιμ.) (2016). *Πολιτισμοί του διαδικτύου*. Συλλογικό έργο, Αθήνα: Πεδίο.
- Βαβουλές, Π. (1950). *Ο Κρητικός Τραγουδιστής. Συλλογή κρητικών μαντινάδων και δημοτικών τραγουδιών τάβλας, στράτας κλπ*. Χανιά: εκδόσεις Κωνστ. Γ. Αλικιώτη.
- Βαρουχάκη, Στ. (2005). *Μαζική Κουλτούρα και Σύγχρονο Λαϊκό Τραγούδι 1950-2000* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών. Αθήνα.

- Βρύζας, Κ. (2003). *Παγκόσμια Επικοινωνία, Πολιτιστικές Ταυτότητες*. Αθήνα: Gutenberg.
- Δαμιανάκος, Στ. (1995). *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Δαμιανάκος, Στ. (2001), *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Δαμιανάκος, Στ. (2004). Fado και ρεμπέτικο, βίοι παράλληλοι. Στο Χ. Δερμεντζόπουλος, Μ. Σπυριδάκης (Επιμ.) *Ανθρωπολογία, κουλτούρα και πολιτική* (σσ. 253-263). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Δημητρίου, Σ. (2009), *Η πολιτική διάσταση στην Τέχνη*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Δρίνης, Γ. (2022). Για την Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά. Μια κριτική προσέγγιση από τη μεριά της Λαογραφίας. Στο Γ. Δρίνης, Β. Νιτσιάκος, Π. Ποτηρόπουλος, *Πολιτιστικές Κληρονομίες Νέες Αναγνώσεις Κριτικές Προσεγγίσεις*. (σσ.26-39). Αθήνα: Ars Nova.
- Ζαϊμάκης, Γ. (2007). Ο κοινωνικός κόσμος και η τοπικότητα του ρεμπέτικου στην πρώιμη φάση ανάπτυξής του. Στο Χ. Δερμεντζόπουλος, Β.Νιτσιάκος (Επιμ.) *Όψεις του λαϊκού πολιτισμού. Μνήμη Στάθη Δαμιανάκου*. (σσ. 67-95). Αθήνα: Πλέθρον.
- Θεοδωράκης, Μ. (1986). *Για την ελληνική μουσική*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Κάσσης, Κ. (1977). *Ιστορία της Μάνης*. Αθήνα.
- Κουτσιλιέρης, Α. (1997). *Μοιρολόγια της Μάνης. Μνημεία Γλωσσικά-Ιστορικά -Λαογραφικά*. Αθήνα: Μπεκάκος.

- Κυριακάκης, Γ. (2023). *Οικονομική ανθρωπολογία και καπιταλισμός. Ιστορία, κουλτούρα και σχέσεις δύναμης*. Πάτρα: Opportuna.
- Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). *Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σέλας.
- Λη Φέρμορ, Π. (1981). *Μάνη*. Αθήνα: Κέδρος.
- Λιουδάκη, Μ. (1954). *Μαντινάδες*. Αθήνα: Εκδ. Οίκος Ελευθερουδάκη ΑΕ.
- Μαντούβαλος, Γ. (1978). *Στη Σκιά του Ταΰγετου. Οδοιπορικό Β΄. Αποσκερή Μέσα Μάνη*. Αθήνα.
- Μαυρουδής, Ν. (2013). *Περί Ελληνικού Τραγουδιού το Ανάγνωσμα*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Μορέν, Ε. (1998). *Κοινωνιολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Μπάδα, Κ. (2021). Από την έρευνα του υλικού βίου της Λαογραφίας στη μελέτη του συνολικού πολιτισμού της καθημερινότητας. Στο Χ. Δερμεντζόπουλος, Γ. Παπαθεοδώρου (Επιμ.) *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα*. Αθήνα: Opportuna.
- Μπράντλιντζερ, Π. (1999). *Άρτος και Θεάματα*. Σκόπελος: Νησίδες.
- Μπωντριγιάρ, Ζ. (2000). *Η Καταναλωτική Κοινωνία*. Αθήνα: Νησίδες.
- Μουχτούρη, Α. (2015) *Κοινωνιολογία του Λαϊκού Πολιτισμού*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Ντάτση, Ε. (2004). *Η ποιητική του Λαϊκού Πολιτισμού*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.

- Οικονόμου, Ανδρ. (2014). *Υλικός πολιτισμός: Θεωρία, μεθοδολογία, αξιοποίηση*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Οικονόμου, Λ. (2024). «Το ρεμπέτικο και το «λαϊκό» τραγούδι στις κοινωνικές επιστήμες και τη δημόσια σφαίρα». Στο Χ. Δερμεντζόπουλος, Γ. Παπαθεοδώρου (Επιμ.) *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα*. (σσ. 279-303). Αθήνα: Opportuna.
- Παπαγεωργίου, Δ. & Μαυροφίδης, Θ. & Λωσ, Α. (2016). Ο Λαϊκός Πολιτισμός ως πολιτισμικό μόρφωμα. Στο Ε. Αυδίκος, (Επιμ.) *Πολιτισμοί του Διαδικτύου* (σσ. 73-99) Αθήνα: Πεδίο.
- Παπαδάκη, Ε. (1938). *Λόγια του Στειακού Λαού*. Τόμος Α΄. Λαογραφικά Σύμμεικτα. Σητεία Κρήτης. Αθήνα: Τυπογραφεία «Βαλκανικής Λογοτεχνίας».
- Παπαδάκη-Λαμπάκη, Ε. (2020). *3100 Μαντινάδες. Από την Κρητική προφορική παράδοση*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Πετρόπουλος, Ηλ. (2011). *Ρεμπέτικα Τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος.
- Πούλιος, Ι. (2015). «Τουρισμός, πολιτισμική διαχείριση, τοπική κοινωνία και βιώσιμη ανάπτυξη». Στο Ι. Πούλιος (Επιμ.) *Πολιτισμική Διαχείριση, Τοπική Κοινωνία και Βιώσιμη Ανάπτυξη* (σσ.121-126). Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών (ΣΕΑΒ), Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (ΕΜΠ).
- Σερεμετάκη, Κ.Ν. (1994). *Η Τελευταία Λέξη στην Ευρώπη τα Άκρα, Διαίσθηση, Θάνατος, Γυναίκες*. Αθήνα: Νέα Σύνορα – Λιβάνη.

Φωτοπούλου, Σ.Β. (2023). Νέες Έννοιες, νέες πολιτικές: εφαρμόζοντας τη Σύμβαση για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς στην Ελλάδα 2010-2019. Στο Π. Καραμπαμπας (Επιμ.) *Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά σε καιρούς Οικονομικής Κρίσης: ένταξη στην Αγορά και Ανθεκτικότητα* (σσ. 81-93). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Γενική Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Πολιτιστικής Κληρονομιάς, Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (ΔΙ.ΝΕ.ΠΟ.Κ).

Χολστ, Γκ. (1995). *Δρόμος για το ρεμπέτικο και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1946 – 1976)*. Λίμνη Ευβοίας: εκδόσεις Ντενίζ Χάρβεϋ.

Χρηστάκης, Ν. (1994). *Μουσικές Ταυτότητες, Αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων, της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής ροκ*. Αθήνα: Δελφίνι.