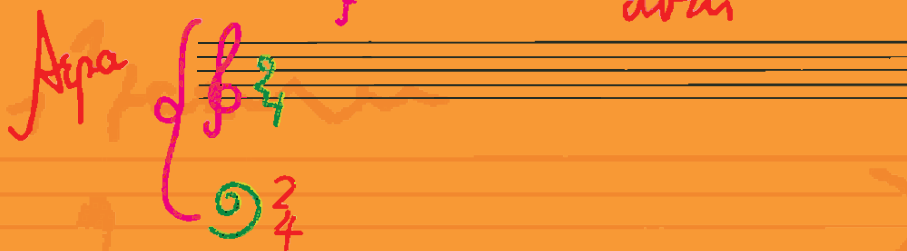
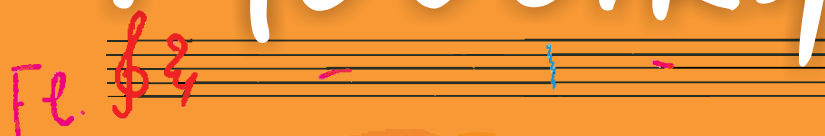


Vive

Μονδική



Α΄ ΓΕΝΙΚΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ

Μουσική

Α' Γενικού Λυκείου

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΡΧΙΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΓΡΑΦΗΣ:

Ανδρέας Ζεάκης-Γλυνιάς,
Ιωάννης Παπαχρόνης,
Ιωάννης Σίμος,
Αγνή Φραγκούλη

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΟΜΑΔΑΣ ΣΥΓΓΡΑΦΗΣ:

Ανδρέας Ζεάκης-Γλυνιάς

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ Π.Ι.:

Γιώργος Σιγάλας

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΚΡΙΤΩΝ:

Περικλής Κούκος
Ευστάθιος Ουλκέρογλου,
Αθανάσιος Παπαζαρής

ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:

Λία Μπουσούνη

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ-ΕΞΩΦΥΛΛΟ:

GRAPHIUM, Νατάσσα Κάμου
Σελιδοποίηση:
Μπέχτυ Χατζηγεωργίου,
Βάσω Κούκου

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΠΑΝΕΚΔΟΣΗΣ

Η επανέκδοση του παρόντος βιβλίου πραγματοποιήθηκε από το Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών
και Εκδόσεων «Διόφαντος» μέσω ψηφιακής μακέτας.

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

ΑΝΔΡΕΑΣ ΖΕΑΚΗΣ-ΓΛΥΝΙΑΣ,
ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΧΡΟΝΗΣ,
ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΙΜΟΣ,
ΑΓΝΗ ΦΡΑΓΚΟΥΛΗ

Μουσική

Α' Γενικού Λυκείου

Vive



ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ
ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ «ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ	9
2. ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ	13
3. ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ	17
4. Η ΟΠΕΡΑ ΣΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ ΑΙΩΝΑ	22
5. ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΗΣ	24
6. ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	47
7. ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ	53
8. Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ ΑΙΩΝΑ	54
9. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ INTERNET	55
10. ΠΑΛΑΙΟΙ ΚΑΙ ΝΕΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ	61
11. ΟΙ ΓΛΩΣΣΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ	65
12. ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΑ ΣΤΗΝ ΜΟΥΣΙΚΗ	72
13. ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ - ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΣΤΗΝ ΜΟΥΣΙΚΗ	83
14. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ΕΝ ΟΨΕΙ ΤΗΣ ΤΡΙΤΗΣ ΧΙΛΙΕΤΙΑΣ	91
ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ	101
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	140
ΓΛΩΣΣΑΡΙ	146

Ευχαριστούμε τους

Γιάννη Ιωαννίδη και **Ανέστη Λογοθέτη** των οποίων τα δημοσιευμένα κείμενα συγκρότησαν το κεφάλαιο «Η μουσική σκέψη εν όψει της τρίτης χιλιετίας».

Στέργιο Οικονομίδη και **Αναστασία Σιώπη** οι οποίοι στα κεφάλαια "Μουσική και κινηματογράφος" και "Φιλοσοφία - Αισθητική της μουσικής" αντίστοιχα, έγραψαν τα κείμενα.

Αγνή Φραγκούλη για την τελική διαμόρφωση των κειμένων.

Ευχαριστούμε τους συνθέτες

Μιχάλη Γ. Αδάμη, Χάρη Ξανθουδάκη και Περικλή Κούκο

που μας παραχώρησαν παρτιτούρες με αποσπάσματα έργων τους.

Ευχαριστούμε τους

Μιχάλη Ε. Αδάμη, Κατερίνα Αποστολίδου, Στέλλα Γεωργουλή, Βασιλική Ζεπάτου, Δήμητρα Σάιμον, Δήμητρα Χόνδρου καθώς και τους **Μάρκο Λέκκα, Ευαγγελία Χατζιδάκη και Χρυσούλα Ψιμούλη.**

Ευχαριστούμε τους παρακάτω εκδοτικούς οίκους και συγγραφείς των οποίων χρησιμοποιήσαμε το οπτικό υλικό και τις παρτιτούρες:

- "Αλκυών", Αθήνα, Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής"
- Αρχείο Ευοϊκών Μελετών Εταιρείας Ευοϊκών Σπουδών, Χαλκίδα
- Bayensoher Sahulbuch - Verlag, Miinahan
- Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας, Βενετία, "Φραγκόκος Λεονταρίτης"
- Βιβλιοσυνεργατική Συν. Π.Ε., Αθήνα
- Boosey and Mawkes Music Publishers Ltd., London
- Broekmans and Van Poppel, Amsterdam
- WM. C Brown Company Publishers, Dubuque
- Γαϊτάνου Μ., Αθήνα
- Cambridge University Press, Cambridge
- Γκιούρδας Μ., Αθήνα, "Οδηγός τσέπης για τη μουσική στο Internet".
- De Agostini, London
- "Δομή" Α.Ε., Αθήνα
- "Δομική" Ο.Ε., Αθήνα
- Dorling Kindersley Ltd. London
- Edition Peters, Leipzig
- Εκδόσεις Ν. Βότση, Αθήνα, "Η Ιστορία της μουσικής".
- Έκδοση Μακεδονικού Ωδείου, Θεσσαλονίκη, "Το κοινωνικό και πολιτικό υπόβαθρο στη δομή της σύγχρονης μουσικής".
- Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, "Ιστορία του Ελληνικού Έθνους" και "Οι θησαυροί του Αγίου Όρους".
- Ζαχαρόπουλος Σ.Ι. & Σία Ο.Ε., Αθήνα, "Μοντέρνα μουσική".
- Gutenberg, Αθήνα, "Λεξικό των συνθετών".
- Harmony Books, New York
- Καρακαντά Γ., Αθήνα, "Απαντα του Λυρικού Θεάτρου".
- Κέδρος Α.Ε., Αθήνα, "Το λαϊκό κλαρίνο"
- Mai, Leonard Publishing Corporation, Milwaukee
- "Melody", Α. Χαρικιόπουλος κ. Σία., Αθήνα
- Υιοί Φ. Νάκα Ε.Π.Ε., Αθήνα, "Συμβολές στη Νέα Μουσική".
- Νεφέλη, Αθήνα, "Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα".
- W.W. Norton & Company, New York
- Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα, "Η Μουσική μέσα από την Ιστορία της", Γ' Γυμνασίου, 1988.
- Oxford University Press, Oxford
- Παπαχρόνη Γ.Κ., Κατερίνη
- G. Ricordi & C. S.P.A., Milano
- Salamander Books Ltd., London
- Souvenir Press, London
- Thames and Mudson, London
- Universal Edition, Hungary
- Universe Publishing, New York
- Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα, "Δημήτρης Μπτρόπουλος".
- Φεστιβάλ "Μανώλης Καλομοίρης" Σάμος
- Worth Publishers, New York
- Χρυσός Τύπος Α.Ε., Αθήνα
- Ψυχογιός, Αθήνα, "Το Κοντραμπάσο".
- Revised Edition, Malta, "Modern music".
- Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1981, "Ιστορία της Τζαζ".

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Εμπρός λοιπόν για τη φετινή εξόρμησή μας στο μάθημα της Μουσικής, αγαπτοί μαθητές. Όλα είναι ευνοϊκά: Το σχολείο - μπήκατε ήδη στον ανώτερο κύκλο της Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσής σας - σας υποδέχεται εντελώς ανανεωμένο. Καινούρια όλα. Από το κτίριο μέχρι το Διευθυντή, από τα ενδιαφέροντά σας μέχρι τις επιδιώξεις σας. Και είστε, φυσικά, πιο ξεκούραστοι, για να δείτε με τα μάτια του μεγάλου τα καινούρια θαυμαστά που θα σας αποκαλυφθούν από αυτό το βιβλίο για τον κόσμο της Μουσικής. Εδώ, βέβαια, θα μας διορθώσετε και θα πείτε σαν καλοί μαθητές, έχοντας στο μυαλό σας τις προηγούμενες χρονιές: γιατί μάθημα η Μουσική; Φέτος δε θα είναι παιχνίδι, όπως ήταν τις προηγούμενες χρονιές; Δε θα είναι άσκηση, που θα συνέχει το σώμα και το νου μας; Δε θα είναι αυτό το κάτι που ονομάζουμε βιωματική εμπειρία, και που μέσα από τη δική μας αναζήτηση και με τη βοήθεια του δασκάλου μας καταφέρναμε να ανακαλύπτουμε; Δε θα είναι τρόποι και πράγματα και σκέψεις και ιδέες, τα οποία μετά τα ανιχνεύουμε να υπάρχουν επαναλαμβανόμενα, με διαφορετικό τρόπο, στην Ιστορία της Μουσικής των λαών;

Ας σκεφτούμε, λοιπόν, μαζί ποιο είναι το μυστικό που εμπεριέχεται σ' αυτό το βιβλίο. Αν ξεφυλλίσουμε τις σελίδες του, θα δούμε κεφάλαια που αναφέρονται περισσότερο στη φιλοσοφία της Μουσικής, στις σχέσεις της με τις επιστήμες, με τις νέες τεχνολογίες, πράγματα που σκεφτήκαμε ότι θα σας απασχολήσουν, μια και είσαστε μια σπάνια γενιά μαθητών, που πατά ακριβώς στο κατώφλι μιας ανεπανάληπτης εμπειρίας, της εισόδου μας, δηλαδή, στην τρίτη χιλιετία της καταγραμμένης πολιτισμικής ζωής του πλανήτη.

Έτσι λοιπόν, εσείς, ως αυριανοί πολίτες ενός καινούριου κόσμου, θα κληθείτε να δώσετε στην αυριανή μουσική συνείδηση την παγκόσμια διάστασή της, μία διάσταση τόσο παλιά και τόσο καινούρια, όσο και οι άνθρωποι που προσπαθούσαν και προσπαθούν να αναδείξουν τις κοινές παγκόσμιες αξίες του πολιτισμού. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από μια έκφραση τόσο σύνθετη και πολύπλοκη, όσο είναι η σύνθεση του όμορφου τούτου κόσμου, στον οποίο ζούμε και ο οποίος μας περιβάλλει.

Στους ιλιγγιώδεις ρυθμούς αυτής της πραγματικότητας θα ανακαλύψετε, μαζί με το δάσκαλό σας, τα παιχνίδια, τα τραγούδια, τις ασκήσεις και ό,τι άλλο μπορεί να συμβάλλει στη βίωση αυτής της εμπειρίας, στην εξοικείωση του σώματός σας με τις απαιτούμενες δεξιότητες, ώστε να εξοπλίσετε το πνεύμα και την ψυχή σας με αποσκευές κατάλληλες για το μελλοντικό ταξίδι σας στον κόσμο της Μουσικής, η οποία με την απaráμιλλη ομορφιά της διαπλάθει τον αυριανό πολίτη του κόσμου, δηλαδή εσάς.

Οι Συγγραφείς



Κλοντ Μονέ (1840-1926) "Ανατολή". Ο πίνακας αυτός μαζί με άλλα 8 έργα παρουσιάστηκε στα 1874. Ένας κριτικός έγραψε: Έκθεση των ιμπρεσιονιστών. Έτσι καθιερώθηκε ο τίτλος του καλλιτεχνικού ρεύματος.

Ιμπρεσιονισμός (τέλος 19ου αιώνα - αρχές 20ού)

Ο όρος προέρχεται από το όνομα ενός πίνακα του Monet "Impression, Soleil Levant" (γαλλικά: Εντύπωση, ήλιος που ανατέλλει), που παρουσιάστηκε το 1874 σε έκθεση, στην οποία συμμετείχαν τα μέλη της "Ανώνυμης Εταιρείας Ζωγράφων, Γλυπτών και Χαρακτών", στο Παρίσι.

Ο όρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά, για να χαρακτηρίσει τους καλλιτέχνες της έκθεσης, οι οποίοι υιοθετούν ένα νέο κίνημα, με σκοπό να απεικονίσουν την οπτική στιγμή και όχι τη ρεαλιστική περιγραφή της. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που χρησιμοποιούν το χρώμα και το φως. Πρόκειται για ένα παιχνίδι του φωτός, της σκιάς και των διαβαθμίσεων των χρωμάτων. Τους ζωγράφους ακολουθούν λογοτέχνες και ποιητές (συμβολιστές και νατουραλιστές.)

Ο μουσικός Ιμπρεσιονισμός εμφανίζεται το 1894, χρονολογία της πρώτης εκτέλεσης στο Παρίσι του έργου του Ντεμπσί "Πρελούντιο για το Απομεσήμερο ενός Φαύνου" (πάνω σε ένα ποίημα του Μαλαρμέ). Πρόκειται για ένα έργο με τα χαρακτηριστικά του Ιμπρεσιονισμού.

Οι ιμπρεσιονιστές μουσικοί δημιουργούν ατμόσφαιρα με μελωδίες λιτές, ρυθμούς άνισα διαιρεμένους και αρμονίες με "χρωματικές" διαφωνίες. Ο Ντεμπσί έφτιαχνε νέες συγχορδίες, που έδιναν το «χρώμα» που ήθελε κάθε φορά. Παράλληλα με τις καθιερωμένες κλίμακες, μείζονες - ελάσσονες, χρησιμοποιούν και κλίμακες της Άπω Ανατολής, της Αφρικής, της Αρχαίας Ελλάδας και κλίμακες ολόκληρων τόνων.

Εκπρόσωποι του μουσικού Ιμπρεσιονισμού: Κλοντ Ντεμπσί, Μορίς Ραβέλ, Φρέντερικ Ντίλιους κ.ά.

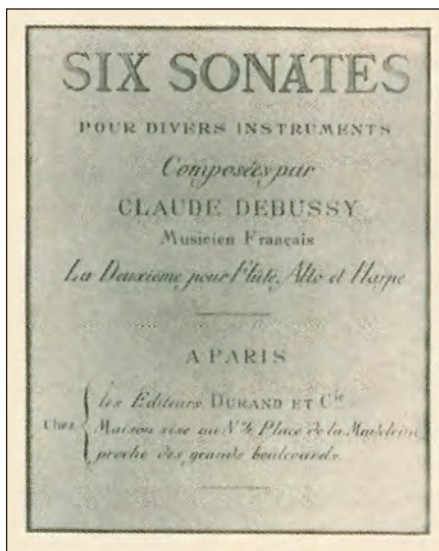


Κ. Ντεμπυσί

Ντεμπυσί (Debussy Claude 1862 -1918)

Ξεκινά στο Παρίσι τη μουσική του παιδεία από δέκα χρόνων με μαθήματα πιάνου και συνεχίζει με τη σύνθεση. Παρακολουθεί από κοντά τον ιμπρεσιονισμό, εφόσον συνδέεται φιλικά ή και συνεργάζεται με ιμπρεσιονιστές ζωγράφους, ποιητές και λογοτέχνες. Μελετά το γρηγοριανό μέλος, τη μουσική του Ρώσου (πρόδρομου του ιμπρεσιονισμού) Μουσόργσκι, του Βάγκνερ, μουσική

της Άπω Ανατολής, της Αφρικής, την εξωτική μουσική της Ιάβας και τους μεγάλους Γάλλους συνθέτες του παρελθόντος, απ' όπου αντλεί το μελωδικό πλούτο που θαυμάζουμε στο έργο του. Έργα: "Πελλέας και Μελισσόανθη" (του Μ. Μέρτερλινγκ) όπερα, χωρίς άριες και σε μεγάλο βαθμό απαγγελία. "Θάλασσα" συμφωνικό, "Εικόνες" για πιάνο, "Εικόνες" για ορχήστρα, "Το Μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού" σκηνική μουσική, "Πρελούδια" για πιάνο, "Παιχνίδια" μπαλέτο, σονάτες για δύο ή τρία όργανα και πολλά άλλα.



Εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης της Σονάτας για φλάουτο, βιόλα και άρπα, του "Κλοντ Ντεμπυσί"



Μ. Ραβέλ

Ραβέλ (Maurice Ravel, 1875 -1937)

Αρχίζει τη μουσική του παιδεία από πολύ μικρός στο Παρίσι με μαθήματα πιάνου. Στα είκοσι χρόνια του παρουσιάζει τις πρώτες συνθέσεις του. Γεννημένος στα γαλλοϊσπανικά σύνορα, ο Ραβέλ, προικισμένος ιμπρεσιονιστής, προσθέτει στην ηχητική παλέτα του "χρώματα" από το φολκλόρ της Ισπανίας - στοιχείο κυρίαρχο στα έργα "Ισπανική Ραψωδία", "Ευγενικά Βαλς" και "Ισπανική Ωρα" - καθώς και στοιχεία της Τζαζ. Λίγο πριν από τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο παρουσιάζεται το μπαλέτο του "Δάφνης και Χλόη" (με τους κορυφαίους χορευτές Νιζίνσκι και Καρσάβινα).

Άλλα έργα: "Η Μάνα μου η Χίνα", πέντε κομμάτια για πιάνο με τέσσερα χέρια, "Τρία Ποιήματα" του Μαλαρμέ για φωνή και σολιστική ομάδα οργάνων, "Τάφος του Κουπρέν", σουίτα στη μνήμη των στρατιωτών που έπεσαν στον πόλεμο, "Το παιδί και τα Μάγια", όπερα από ένα παραμύθι, δύο κονσέρτα για πιάνο, λίντερ, το δημοφιλέστατο "Μπολερό". Το "Μπολερό" στηρίζεται σε ένα ρυθμικό και δύο μελωδικά επαναλαμβανόμενα σχήματα. Δεν υπάρχει επεξεργασία ως προς τη μορφή. Η επεξεργασία «μεταφέρεται» στην ενορχήστρωση. Ο Ραβέλ προσθέτει ή αφαιρεί όργανα, για να πετύχει την πλούσια σε εναλλαγές δυναμική. Το έργο δημιουργεί ατμόσφαιρα τελετουργίας.



Ο Νιζίνσκι και ο Ραβέλ μελετώντας το "Δάφνης και Χλόη"



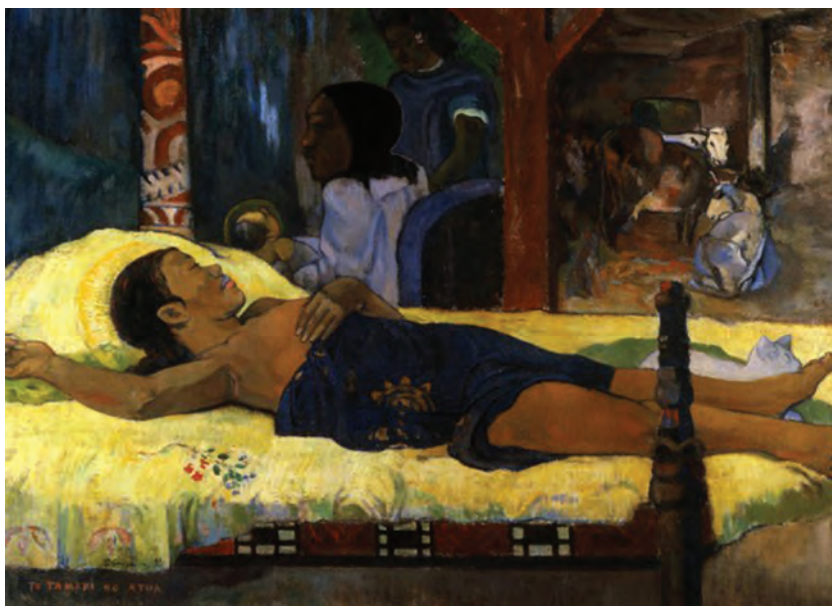
Μονέ (Claude Monet 1840-1926): Λεμβοδρομίες στο Αρζαντέιν, 1872.
Μουσείο Ορσέ, Παρίσι.



Ρενουάρ (P. Auguste Renoir 1841-1919): Μονοπάτι με Ψηλά Χορτάρια, 1874.
Μουσείο Ορσέ, Παρίσι.



Βαν Γκογκ (Vincent van Gogh, 1853-1890): Ηλιοτρόπα, 1888. Τέιτ Γκάλερι, Λονδίνο.



Γκογέν (Paul Gauguin 1848-1903): Η Γέννηση, 1895. Νέα Πινακοθήκη, Μόναχο.



"Μωυσής και Ααρών του Άρνολντ Σένπεργκ, Κόβεν Γκάρτεν 1967"

Ατονική Μουσική. Είναι η μουσική η οποία δε στηρίζεται στο τονικό σύστημα. Αποφεύγει κάθε σχέση με τονικά κέντρα καθώς επίσης και τη συχνή επανάληψη μιας νότας, επειδή αυτό δημιουργεί την εντύπωση τονικού κέντρου. Το αποτέλεσμα είναι να απαιτούνται όλο και περισσότερες "διαφορετικές" νότες, έτσι που βαθμιαία να απαιτούνται όλες οι (12) νότες της χρωματικής κλίμακας. Καθιερώνεται δηλαδή η χρωματική κλίμακα. Η καθιέρωση δε της δωδεκάφθογγης χρωματικής κλίμακας προαναγγέλλει τη δωδεκάφθογη μουσική.

Βεβαίως και στο έργο συνθετών του προηγούμενου αιώνα, όπως στο έργο των Βάγκνερ και Ντεμπισί, υπάρχουν σημεία σχεδόν ατονικά - αλλά τα πρώτα ατονικά στο σύνολό τους έργα είναι του Σένπεργκ.

Δωδεκαφθογγισμός-Σειραισμός: Νέα τεχνική σύνθεσης, έρχεται σε ρήξη με τις παραδοσιακές αρχές σύνθεσης. Το δωδεκάφθογο σύστημα χρησιμοποιεί τους δώδεκα φθόγγους της χρωματικής κλίμακας σε μια προκαθορισμένη **σειρά**, γι' αυτό παίρνει και το όνομα **"σειραισμός"**.

Ο σειραισμός χρησιμοποιεί σειρές από διάφορες παραμέτρους του ήχου, όπως π.χ. ύψος, διάρκεια, δυναμική κτλ.

Μια σειρά δυναμικής θα μπορούσε να είναι *p-mf-ppp-ff-mp-f* η οποία επαναλαμβάνεται.

Μια σειρά ύψους αρχίζει από μια καθορισμένη νότα και μετريέται σε διαστήματα. π.χ.:

2ημ-5ηK-4ηΑυξ.-3ηM κτλ.

(βλ. ελληνικά Μαθηματικά).

Η σειρά παρουσιάζεται σε 4 μορφές:

1. αρχική, 2. αντίθετη, δηλαδή, τα ανιόντα διαστήματα γίνονται κατιόντα και αντίστροφα. 3. Οπισθοδρόμηση, δηλαδή, η σειρά

ΠΕΝΤΑΦΘΟΓΗ ΣΕΙΡΑ

1. Αρχική 2. Αντίθετη	3. Οπισθοδρόμηση 4. Οπισθοδρόμηση Αντίθετη
-------------------------------------	--

από το τέλος προς την αρχή (οι νότες της αρχικής 1,2,3,4,5, παρουσιάζονται με τη σειρά 5,4,3,2,1) και 4. οπισθοδρόμηση της αντίθετης.

Η σειρά αποτελεί το υλικό για την "ανάπτυξη" του έργου και επαναλαμβάνεται συχνά είτε με τις ίδιες νότες, είτε σε απόσταση διαφορετικού διαστήματος κάθε φορά. Τοποθετώντας τις σειρές έτσι ώστε να ακουστούν ταυτόχρονα, δημιουργούνται συγχορδίες.

Ο δωδεκαφθογγισμός επεξεργάζεται μόνο την παράμετρο του ήχου *ύψος*. Η εφαρμογή του και στις άλλες παραμέτρους του ήχου εκτός από το ύψος, όπως διάρκεια, δυναμική και χροιά, καθιερώνει τον "καθαρό" ή "απόλυτο σειραϊσμό".

Εκπρόσωποι του δωδεκαφθογγισμού: ο Άρνολντ Σένμπεργκ και οι μαθητές του, Άντον Βέμπερν, Άλμπαν Μπεργκ, Νίκος Σκαλκώτας, Πιέρ Μπουλέζ, Λουτσιάνο Μπέριο κ.ά.

Ηλεκτρονική μουσική

Είναι η μουσική που χρησιμοποιεί ηλεκτρονικά μέσα για τη δημιουργία ήχου.

Αρχικά (1951), η μουσική που χαρακτηρίζεται ως ηλεκτρονική, παράγεται από τα ηλεκτρομαγνητικά κύματα γεννητριών μέσω ενός μεγαφώνου. Αργότερα (1952), οι ηλεκτρονικοί ήχοι παράγονται από υπολογιστές, τους οποίους από το 1961 αντικατέστησαν οι συνθετικές. Το πρώτο στούντιο δημιουργήθηκε στο ραδιοφωνικό σταθμό της Κολωνίας (1951). Ακολούθησαν κι άλλοι ραδιοφωνικοί σταθμοί, ενώ πολλά πανεπιστήμια αποκτούν το δικό τους στούντιο.

Η ηλεκτρονική μουσική συχνά συνδυάστηκε με τη συγκεκριμένη (ηλεκτροακουστική μουσική) και με τη σειραϊκή.



Κέντζ: Imaginary Landscape No 5

Εκπρόσωποι: Καρλχάιντς Στοκχάουζεν, Πιέρ Μπουλέζ, Μίλτον Μπάμπιτ, Εντγκάρ Βαρέζ κ.ά.

Πολλοί συνθέτες τα τελευταία χρόνια συνδυάζοντας σύγχρονους υπολογιστές με ακτίνες λέιζερ δημιουργούν τα "πολύτεχνα": ένα θέαμα - ακρόαμα (Ιάνης Ξενάκης). Στην πιο θεατρική τους έκφραση, σε μεγάλα σκηνικά έργα (όπερα),

τα πολύτεχνα συνδυάζονται και με την τεχνική του "κολάζ" (collage), τη σύνθεση διάφορων υλικών και τεχνικών μουσικής (Μ.

Κάγκελ). Η ηλεκτρονική μουσική έχει επίσης χρησιμοποιηθεί και στην έντεχνη λαϊκή και ροκ μουσική.

Συγκεκριμένη μουσική (musique concrete)

Τον όρο χρησιμοποίησε ο συνθέτης Πιέρ Σεφέρ το 1948. Ήχοι της φύσης (το νερό, ο αέρας, το κελάιδισμα των πουλιών), οργάνων, ακόμη και θόρυβοι (από καμπάνες, τρένα, αεροπλάνα και άλλες μηχανές), ηχογραφούνται σε μαγνητοταινία και αποτελούν το υλικό που, κατόπιν επεξεργασίας (αναπαραγωγή της εγγραφής σε διαφορετικές ταχύτητες, διαφορετικά ύψη, διαφορετική ρυθμική αγωγή κ.ά) σε στούντιο, θα συνδυαστούν για να αποτελέσουν ένα έργο.

Πολλές φορές συνδυάζονται οι ήχοι από μαγνητοταινίες με συμβατικά όργανα ή και την ορχήστρα. Η συγκεκριμένη όμως μουσική χρησιμοποιήθηκε περισσότερο σαν μουσική για κινηματογράφο, για διαφημίσεις και γενικά για την τηλεόραση. Αποτέλεσε όμως, η τεχνική αυτή, την κυριότερη πηγή για την ηλεκτρονική μουσική. Εκπρόσωποι: Πιέρ Σεφέρ, Πιέρ Ανρί κ.ά.

Αλεατορισμός: (*Alea* - Λατινική λέξη που σημαίνει κύβος, ζάρι, ρίζα. *Aleatory* = τυχαίο).

Ο όρος χαρακτηρίζει τη μουσική από το 1951: ο δημιουργός σειρές "εγκαταλείπει" ορισμένα στοιχεία στην τύχη κατά την εκτέλεση του έργου. Καθορίζεται, δηλαδή, μόνο το γενικό πλαίσιο πάνω στο οποίο θα κινηθεί ο εκτελεστής, ο οποίος είναι ελεύθερος, π.χ., να παραλείψει μέρη, να τα παίζει με οποιαδήποτε σειρά ή να μην παίζει τίποτε για κάποιο χρονικό διάστημα. Κατά το χρονικό διάστημα αυτό, "τον πρωταγωνιστικό ρόλο" έχουν περιστασιακά στοιχεία όπως εξωτερικοί, φυσικοί ήχοι, παράσιτα, τυχαίες ομιλίες, θόρυβοι ή και μουσικές. Ένα έργο μπορεί να έχει τόσες εκτελέσεις όσες θα είναι και οι φορές που θα εκτελεστεί. Ο νέος τρόπος εκτέλεσης προϋποθέτει και νέα σημειογραφία, τη συμβολική γραφή (σύμβολα, γραφικές απεικονίσεις κ.ά.).

Τον αλεατορισμό τον συναντάμε τόσο στην ηλεκτρονική όσο και στη σειραϊκή μουσική.

Και η pop μουσική, ο μιμηταλισμός, τα multi media (πολύτεχνα) χρησιμοποιούν το τυχαίο, το περιστασιακό. Εκπρόσωποι: Τζον Κέιτζ, Καρλχάιντς Στοκχάουζεν, Πιέρ Μπουλέζ κ.ά.



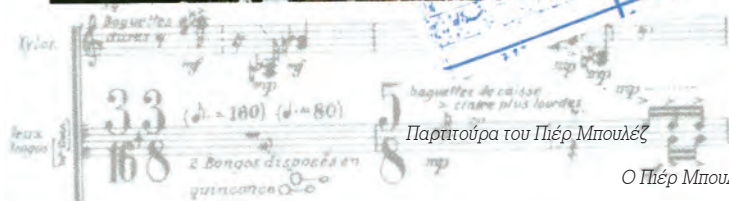
Ο Τζον Κέιτζ με τον David Tudor, το 1972.



Κ. Στόκχαουζεν, παρτιτούρα του "Kontakte" για πιάνο



Κ. Στόκχαουζεν



Παρτιτούρα του Πιέρ Μπουλέζ

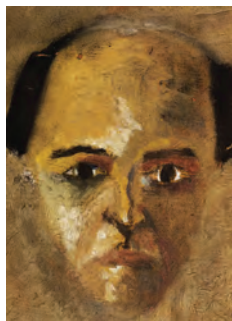
Ο Πιέρ Μπουλέζ



Μινημαλιστική μουσική (*Minimal music* = ελαχιστοποιημένη μουσική),

Εμφανίστηκε στα μέσα της δεκατίας του 1960 στη Νέα Υόρκη. Βασικό χαρακτηριστικό της η επίμονη επανάληψη λίγων μελωδικών και ρυθμικών σχημάτων, με προοδευτική διαφοροποίηση των μελωδικών ή και ρυθμικών στοιχείων. Απλή μουσική παραπέμπει σε ξεχασμένες τελετουργίες (π.χ. του Μπαλί), και δημιουργεί ένα ανάλογο κλίμα. Είναι μια συνολική διαδικασία, προγραμματισμένη ή όχι, με σχετικά μεγάλη διάρκεια.

Εκπρόσωποι: Στιβ Ράιχ, "Four Organs", "Drumming", Τέρι Ρίλεϊ, "A Rainbow in Curved Air" με στοιχεία pop, Φίλιπ Γκλας, "Akhnaten" όπερα (1983-4), Φρέντερικ Ρζέφσκι, "Coming Together"



Α. Σένμπεργκ,
Αυτοπροσωπογραφία

Κυριότεροι εκπρόσωποι

Σένμπεργκ (Arnold Schoenberg, Βιέννη 1874 - Λος Άντζελες 1951).

Το 1923 παρουσιάζει τα "Πέντε κομμάτια για πιάνο", και ακολουθεί η "Σερενάτα" έργο 24. Έχει γεννηθεί για ο δωδεκαφθογγισμός. Το 1933 μεταναστεύει στις ΗΠΑ, όπου διδάσκει στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας.

Σημαντική είναι η προσφορά του στο θεωρητικό τομέα: έγραψε εγχειρίδια για την αρμονία, την αντίστιξη, καθώς και για τη σύνθεση. Υπήρξε παράλληλα αξιόλογος ζωγράφος και ήταν φίλος και συνεργάτης του Καντίνσκι.

Η επιδρασή του στους συνθέτες του 20ού αιώνα είναι μεγάλη. Πολλοί υιοθέτησαν τη μέθοδό του και ανάμεσά τους ο δικός μας Νίκος

Σκαλκώτας.

Άλλα έργα: "Από το Σήμερα στο Αύριο" όπερα, χορικά, λήντερ για ορχήστρα ή πιάνο, "Πελλέας και Μελισσάνθη" συμφωνικό ποίημα, "Φεγγαρίσιος Πιερότος" για φωνή και ολιστικό σύνολο, τρίο, κουαρτέτα, κοντσέρτα, παραλλαγές κ.ά.

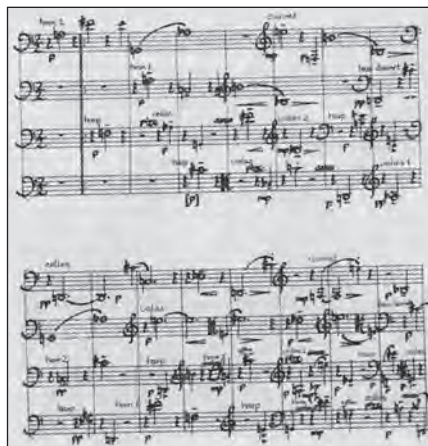


Α. Βέμπερν

Βέμπερν (Anton von Webern, Βιέννη 1883 - Ζάλτσμπουργκ 1945).

Μαθητής και οπαδός του Σένμπεργκ, ακολουθεί το δωδεκαφθογγο σύστημα του δασκάλου του, προσαρμοσμένο όμως στο δικό του προσωπικό στυλ, που είναι ίσως απρόσιτο για τον απλό ακροατή. Έργα: λήντερ με συνοδεία πιάνου ή μικρών

οργανικών συνόλων, τρίο και κουαρτέτο για έγχορδα, κοντσέρτο για εννέα όργανα, παραλλαγές για πιάνο ή ορχήστρα κ.ά.



Παρτιτούρα του Α. Βέμπερν

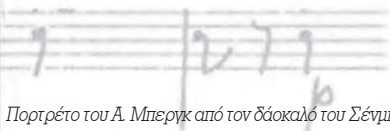


Πιερότος του Σένμπεργκ

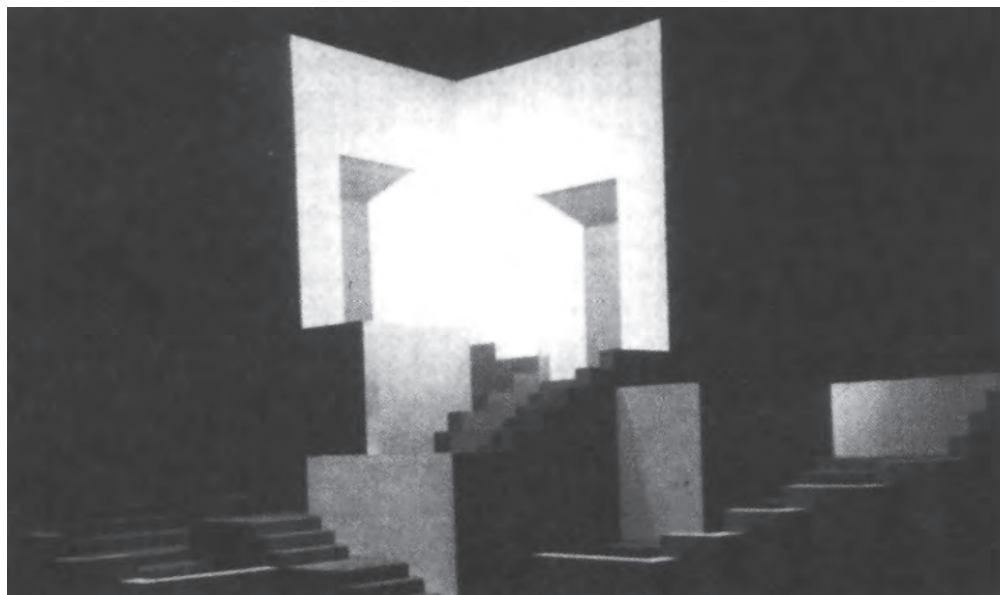
Μπεργκ (Alban Berg, Βιέννη 1885 - 1935).

Άλλος σημαντικός δωδεκαφθογγιστής, μαθητής του Σένμπεργκ. Στα τελευταία έργα του χρησιμοποιεί και τονικά στοιχεία.

Έργα: "Βότσεκ", "Λούλου" όπερες, "Λυρική Σουίτα", κοντσέρτα κ.ά.



Πορτρέτο του Α. Μπεργκ από τον δάσκαλό του Σένμπερν



Σκηνικό του Ewald Dülberg, για το ανέμβασμα της όπερας του Στραβίνσκι, "Βασιλιάς Οιδίπους", στην Kroll Opera (Βερολίνο).

Νεοκλασικισμός

Κίνημα που εμφανίστηκε στην Ευρώπη και στην Αμερική στις αρχές του 20ού αιώνα (γύρω στα 1920) κάτω από την επίδραση του Ιμπρεσιονισμού του Ντεμπισί και του Εξπρεσιονισμού του Σένμπεργκ. Πρόκειται για μια επιστροφή στις κλασικές αρχές σύνθεσης. Με μια αρχαϊκή απλότητα ανατίθεται στα σύγχρονά του κινήματα αλλά και στο ρομαντισμό. Ο νεοκλασικισμός λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στον 20ό αιώνα και στο παρελθόν. Από την ατονικότητα του Σένμπεργκ, οι συνθέτες επιχειρούν να φτάσουν στην τονικότητα του παρελθόντος με μια νέα αντίληψη (νεο-τονικότητα).

Οι συνθέτες του νεοκλασικισμού χρησιμοποιούν τις παλιές πολυφωνικές φόρμες, κοντσέρτο γκρόσο, σουίτα κ.ά, του Μπαρόκ, και ομοφωνικές, συμφωνία, κοντσέρτο κ.ά. του κλασικισμού, με ένα άλλο, νέο στιλ (π.χ.) "Κοντσέρτο και Σουίτα με άλλο στιλ" του Μαξ Ρέγκερ, "Μοσαρτιάνα" του Τσαϊκόφσκι, "Γρηγοριανό Κοντσέρτο για Βιολί" του Οτορίνο Ρεσπίγκι.

Αυτό το άνοιγμα σε όλες τις εποχές και το πλήθος των πηγών οδηγεί κάθε συνθέτη να δημιουργήσει ένα ιδιαίτερο, προσωπικό στιλ. Έτσι, στο κίνημα του νεοκλασικισμού εντάσσονται συνθέτες που το έργο τους βρίσκεται κοντά στον κλασικισμό, συνθέτες που χρησιμοποιούν και στοιχεία μούζικαλ, τζαζ, ποπ και φολκ, καθώς επίσης και συνθέτες, όπως ο Ερίκ Σατί (1866-1925), που την αρχαϊκή του απλότητα χαρακτηρίζει η ειρωνεία.



Ερίκ Σατί

Σουρεαλιστής, νεοκλασικιστής και πολλά άλλα (κυβιστής, ντα-νταϊστής, νεοελληνιστής) αντιδρά στο βαγκνερισμό, στο ρομαντικό λυρισμό και στον ιμπρεσιονισμό και "στολίζει" τη μελωδία του με κιοιμοριστικά σχόλια. Έγραψε κομμάτια για πιάνο και ορχήστρα, οπερέτες, μπαλέτα, για τα οποία συνεργάστηκε με τους Κοκτό και Πικάσο, όπως π.χ. "Σωκράτης" για τέσσερις σοπράνο και ορχήστρα δωματίου, "Συμφωνικό Δράμα" σε ύφος "νεοελληνικό" κ.ά.

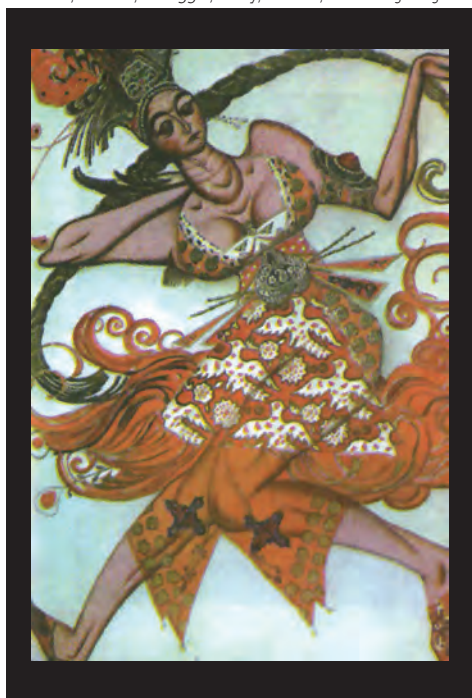
Από το Σατί επηρεάζονται οι συμπατριώτες του Γάλλοι συνθέτες της "Ομάδας των Έξι" (Λουί Ντιρέ, Ζερμέν

Ταγιεφέρ, Ζορζ Ορίκ, Άρθουρ Χόνεγκερ, Νταριούς Μιγύ και Φρανσίς Πουλένκ), Από τους έξι ξεχωρίζουν ο Μιγύ, ο οποίος χρησιμοποιεί μικρές φόρμες με στοιχεία λαϊκά, τζαζ κ.ά. και την πολυτονικότητα (περισσότερες από μία τονικότητες ταυτόχρονα) και ο Πουλένκ, ο οποίος είναι πιο κοντά στην παράδοση (κλασικισμός).



"Οι Έξι" σε ζωγραφική του J. E. Blanche. Από αριστερά:

Taillieffette, Milhaud, Honegger, Durey, Poulenc, Auric. Μαζί τους η Marcelle Meyer (κέντρο) και ο Jean Cocteau (στο βάθος).



Κοστούμι του Bakst για το "Πουλί της Φωτιάς" του Ι. Στραβίνσκι



"Οι Γάμοι" του Στραβίνσκι, χορογραφία του Μορίς Μπεζάρ

Σκηνικό του Πικάσο για το μπαλέτο "Parade" του Ερίκ Σατί



Ντεκόρ του A. Bauchant το 1928 για το "Απόλλων Μουσηγέτης" του Στραβίνσκι



Σκηνικό του F. Léger για το μπαλέτο του Ν. Μιγλό "La Creation du Monde"



Ρωσία



Ο Ι. Στραβίνσκι διευθύνει

Κυριότεροι εκπρόσωποι

Στραβίνσκι (Stravinsky, Igor, 1882 - 1971) Ρωσία - Γαλλία - Αμερική.

Γιος διάσημου μπάσου της όπερας. Εκτός από την όπερα, έρχεται σε άμεση επαφή με τη φολκλορική (παραδοσιακή) μουσική της Ρωσίας και τη μουσική της Ορθόδοξης Εκκλησίας, που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του ύφους της μουσικής του. Από το πρώτο του μπαλέτο "Το Πουλί της Φωτιάς" διακρίνεται το ρωσικό χρώμα. Στα επόμενα δύο μπαλέτα του ("Πετρούσκα" και "Η Ιεροτελεστία της Άνοιξης") προσθέτει διάφωνες τραχείες αρμονίες και ρυθμούς με αποτέλεσμα να σοκάρει το κοινό του Παρισιού. Στο "Η Ιστορία του Στρατιώτη" για αφηγητή συνυπάρχουν ρωσικά παραμύθια με χορούς βαλς, ταγκό και ραγκτάιμ. Από το 1910 αποφασίζει να στραφεί στην αρχαϊκή μορφή, να κάνει "όμορφο" το έργο του σύμφωνα με τα πρότυπα του κλασικισμού, όχι με τις τυποποιημένες φόρμες αλλά με τους ασύμμετρους ρυθμούς, την πολυτονικότητα, με εκκλησιαστικούς τρόπους κ.ά., που χρησιμοποιούσε ήδη.

Πρόκειται για τη "νεοκλασική" περίοδο της ζωής του, την οποία έκλεισε με μια στροφή στο σειραϊσμό (1950), στον οποίο τόσο είχε εναντιωθεί αρχικά. Εξάλλου, σε ολόκληρη τη ζωή του παρέμεινε ένας κοσμοπολίτης συνθέτης. Άλλα έργα του: "Βασιλιάς Οιδίπους", όπερα - ορατόριο σε κείμενο του Κοκτώ, "Απόλλων Μουσηγέτης", μπαλέτο, "Περσεφόνη", όπερα, κοντσέρτο για κλαρινέτα και ορχήστρα, Τζαζ, κ.ά.



Εξώφυλλο που φιλοτέχνησε ο Πικάσο για την πρώτη εκτέλεση (1919) του έργου Rag-time



Σ. Προκόφιεφ, (σκέδιο Α. Ματίς)

Προκόφιεφ (*Prokofiev, Sergey, 1891 - 1953*) Ρωσία.

Νεοκλασικιστής· το ύφος του χαρακτηρίζεται από έναν υγιή λυρισμό και από ρωσικό χρώμα.

Έγραψε το εκπληκτικό συμφωνικό παραμύθι "Ο Πέτρος και ο Λύκος", όπερες "Ο Παίκτης" (του Ντοστογιέφσκι), "Η Αγάπη για τα Τρία Πορτοκάλια", μπαλέτα "Ο Άσωτος Υιός", "Ρωμαίος και Ιουλιέτα" (για τα μπαλέτα του Ντιαγκίλεφ), συμφωνίες, κονσέρτα, μουσική, δωματίου κ.ά.



Δ. Σοστακόβιτς

Σοστακόβιτς (*Shostakovich, Dmitri, 1906 - 1975*) Ρωσία.

Από τους σημαντικότερους συνθέτες του 20ού αιώνα. Το αξιόλογο έργο του, στρατευμένο στις πολιτικές του πεποιθήσεις, δέχτηκε τόσο τις διακρίσεις της κυβέρνησης (βραβείο Λένιν) όσο και τις επικρίσεις της Κεντρικής Επιτροπής του κόμματος. Έργο αντιφατικό και ως προς τις επιδράσεις που δέχτηκε.

Έγραψε όπερες, μουσική για θέατρο και κινηματογράφο ("Η Πρώτη του Βερολίνου"), συμφωνίες, κοντσέρτα, μουσική δωματίου κ.ά.

Τσεχοσλοβακία

Γιόζεφ Σουκ, Μποχουσλάβ Μαρτινού, "Αριάδνη", "Ελληνικό Πάθος" από το έργο του Νίκου Καζαντζάκη "Ο Χριστός ξανασταυρώνεται" κ.ά.

Ουγγαρία



Μ. Μπάρτοκ

Μπάρτοκ (*Bartók, Béla, 1881-1945*)

Ένας από τους μεγαλύτερους συνθέτες του 20ού αιώνα. Τα έξι κουαρτέτα του μπορούν να συγκριθούν με εκείνα του Μπετόβεν. Μελέτησε, συνέλεξε, ταξινομήσε και κατέγραψε την παραδοσιακή μουσική των Βαλκανίων, στοιχεία, τα οποία συνδύασε στο έργο του με τις πρακτικές σύνθεσης του 20ού αιώνα.

Άλλα έργα του είναι: "Ο Πύργος του Κυανοπώγωννα", Όπερα, "Ο Θαυμαστός Μανδραρίνος", Μπαλέτο, "Μουσική για Έγχορδα, Κρουστά και Τσελέστα".

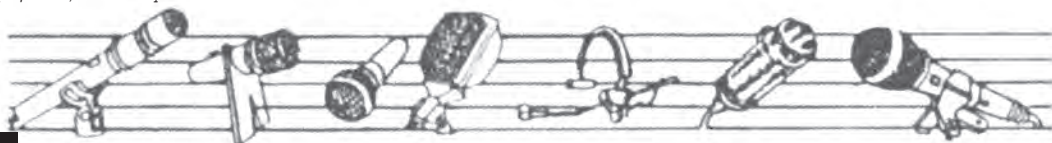
Κόνταϊ Ζολτάν (*Kodály, Zoltán. 1882-1967*).

Μαζί με το συμπατριώτη του Μπέλα Μπάρτοκ ταξίδεψαν στο μεγαλύτερο τμήμα των Βαλκανίων για τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών. Ηχογράφησαν, κατέγραψαν και εξέδωσαν έναν πολύ μεγάλο αριθμό τραγουδιών.

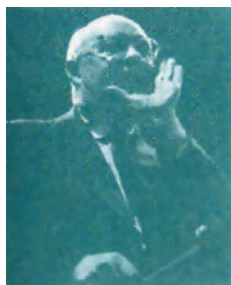
Ο Κόνταϊ δημιούργησε ένα ιδιαίτερο μουσικοπαιδαγωγικό σύστημα, που περιλαμβάνει τις μεθόδους που εφήρμοζε στη διδασκαλία το "Σύστημα Κόνταϊ", το οποίο εφαρμόζεται έως και σήμερα.



Ο Μπάρτοκ διευθύνει δημοτικά τραγούδια, Τσεχοσλοβακία 1908



Γερμανία



Χίντεμιτ Πάουλ

Χίντεμιτ (*Hindemith, Paul, 1895 - 1963*) Γερμανία.

Στο μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του ασχολήθηκε με τη διδασκαλία της μουσικής (Βερολίνο-Ανώτατη Σχολή Μουσικής, ΗΠΑ-Πανεπιστήμιο Γέιλ, Πανεπιστήμιο Ζυρίχης).

Κατά τη ναζιστική περίοδο απαγορεύτηκε το έργο του στη Γερμανία και έφυγε για την Αμερική. Ανανέωσε τις μορφές προηγούμενων εποχών ξεκινώντας από το Μπαρόκ· π.χ. σουίτα για πιάνο με ραγκτάιμ (τρόπος παιξίματος πιάνου τζαζ - Βλέπε Τζαζ), σύμφωνα με το πνεύμα του νεοκλασικισμού. Δημιούργησε ένα δικό του σύστημα, που βασίζεται στη σειρά των φθόγγων. Έγραψε όπερες, συμφωνίες, κοντσέρτα, σουίτες, χορωδιακά τραγούδια, σχολικά έργα κ.ά.

Ορφ, Καρλ (*Orff, Carl, 1895 - 1982*) Γερμανία.

Από το πρώτο του έργο *“Κάρμιντα Μπουράνα”*, σκηνική καντάτα (για σόλο, χορωδία και ορχήστρα), καθορίζεται το προσωπικό του στιλ.

Επικειρεί τη σύνδεση λόγου - κίνησης - μουσικής, τόσο στο μουσικοθεατρικό του έργο, όσο και στο σύστημα διδασκαλίας που δημιούργησε, το *“σύστημα Ορφ”*. Στο μουσικό του θέατρο τα αρχαία, μεσαιωνικά και μπαρόκ στοιχεία συνυπάρχουν μέσα στους διαλόγους του, στο τραγούδι και στην ψαλμωδία (*“Κάτουλι Κάρμιντα”*, χορωδιακά σε ποίηση Κάτουλου, *“Ο θρίαμβος της Αφροδίτης”*, *“Προμηθέας”* του Αισχύλου, *“Αντιγόνη”* και *“Οιδίπους Τύραννος”* του Σοφοκλή κ.ά.).

Αγγλία

Γουίλιαμ Γουόλτον και **Μπέντζαμιν Μπρίτεν**.

Ιταλία

Φερούτσιο Μπουζόνι: *“Φαντασία του Κοντραπούντο”* (αντίστιξης), κ.ά., **Αλφρέντο Καζέλα**: *“Σκαρλατίνα”*, *“Παγκανινάνα”*, Νταλαπικόλα κ.ά.

Αμερική

Τσαρλς Άιβς, Εντγκάρ Βαρέζ, Τζορτζ Γκέρσουιν: *“Ραψωδία σε Μίλε”*, *“Ένας Αμερικανός στο Παρίσι”* συμφωνική φαντασία για ορχήστρα, που έγινε και ταινία, κ.ά.

Μουσικοπαιδαγωγικά συστήματα

Πρόκειται για μεθόδους διδασκαλίας της μουσικής για παιδιά. Όλες οι μέθοδοι περιλαμβάνουν: ακρόαση, τραγούδι, ρυθμικές κινήσεις, παιχνίδι οργάνων και δημιουργικότητα, τομείς που εφαρμόζονται με διαφορετικό τρόπο από κάθε σύστημα. Εξαιρετική έμφαση δίνεται στην αυτομάθηση στο αναλυτικό πρόγραμμα της Μοντεσόρι.

Ρυθμικές κινήσεις είναι η καρδιά της διδασκαλίας του Νταλκρόζ.

Η προσέγγιση του Ορφ δίνει έμφαση στη δημιουργία και τον αυτοσχεδιασμό.

Η μέθοδος του Κόνταϊ επικεντρώνεται πάνω στην ανάπτυξη του διαβάσματος, του γραψίματος και των ακουστικών επιδεξιοτήτων.

Το μουσικό πρόγραμμα Manhattanville αναπτύσσεται από εξερευνητικές εμπειρίες σε μια εργαστηριακή τάξη. Το σύστημα του Σουζούκα, το επονομαζόμενο *“Talent education”* (εκπαίδευση Ταλέντου), επικεντρώνεται στην αντιληπτικότητα της ακρόασης και στη συνήθεια της μάθησης.



“Η μουσική στην εκπαιδευτική διαδικασία”
Αθανάσιος Χρ. Παπαζαφής

Η ΟΠΕΡΑ ΣΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ ΑΙΩΝΑ



α) Μακέτα για το ρόλο της "Τουραντό" του Μπρουνελέσκι για την ομώνυμη όπερα του Πουτσίνι.

β) Πρόπλασμα για την πρώτη παράσταση της όπερας "Τουραντό" του Πουτσίνι από τον Κίτι.

Αρχή από την εισαγωγή της όπερας "Τουραντό" του Τζιάκομο Πουτσίνι

Η όπερα στον 20ό αιώνα

Η πρώτη όπερα που ξεπερνάει το φορμαλισμό του παρελθόντος και συντάσσεται σύμφωνα με τις αρχές του εξπρεσιονισμού, με τη χρήση δηλαδή τεχνικών της μουσικής του 20ού αιώνα, είναι η "Τουραντό" (1924) του Πουτσίνι.

Ο γαλλικός Ιμπρεσιονισμός, μετρά τρεις μόνο όπερες: "Πελλέας και Μελισσάνθη" (1902) του Ντεμπισί και δύο μονόπρακτες ("Ισπανική Ώρα" και "Το Παιδί με τα Μάγια") του Ραβέλ.

Στη Γερμανία την όπερα εκπροσωπούν οι διάδοχοι του Βάγκνερ και κυρίως ο Ρίχαρντ Στράους, ο οποίος δημιουργεί έναν τρόπο έκφρασης, την "ψυχολογική



Ρίχαρντ Στράους



"Ισπανική Ώρα" του Ραβέλ.



"Πελλέας και Μελισσάνθη" (1902) του Ντεμπισί

έκφραση" κατά το πρότυπο του Φρόυντ, που συμβάλλει στην εξέλιξη του εξπρεσιονιστικού μουσικού θεάτρου των Σένμπεργκ και Μπεργκ. Παράλληλα ο Στράους, συνεχίζοντας τη δική του πορεία, οδηγεί στο νεοκλασικισμό ο οποίος εδραιώνεται με το έργο του Στραβίνσκι κυρίως, Μπάρτοκ, Γκέρσουιν κ.ά.

Sehr schnell und heftig.

2 Hölzer
2 B-Charistonen
1 2
3 Fagotte
2
Contrafagot.
4 4 Horn (F)
Posaunen.
eine kl. Pauke (mit Holmschlägel)
Tamburin.
kleine Trommel.

Sehr schnell und heftig. (Die Musikanten beginnen sich zu tanzen.) - Salome

Viol. I.
Viol. II.

Παριτούρα για πάνω από την όπερα "Σαλώμη" του Στράους

Ο χορός της Σαλώμης από την όπερα "Σαλώμη" του Στράους

Ένα από τα σκηνικά του Νταλί για την όπερα "Σαλώμη" του Στράους



Εξώφυλλο παριτούρας για την όπερα "Wozzeck" του Άλμπαν Μπεργκ

Η όπερα του 20ού αιώνα χρησιμοποιεί μια άλλη "γλώσσα". Είναι ατονική ή τονική με ατονικές αναφορές (με δωδεκάφθογγες τεχνικές ή χρωματικές, νεοτονικότητα).

Γύρω στο 1950 στη θέση του νεοκλασικισμού παρουσιάζεται μια νέα πρόταση πρωτοπορίας με εισηγητές τους Μπέντζαμιν Μπρίτεν και Χανς Βέρνερ Χέντσε.

Κατά το 1960 το μουσικό θέατρο πειραματίζεται με όλες τις νέες τεχνικές (κολάζ, πολύτεχνα μέσα, ακόμη και βήξιμο και μούγκρισμα), ταυτίζεται με το θέατρο του παράλογου - παράλογη μουσική για παράλογη δράση- και βγαίνει στο περιθώριο της ιστορίας της όπερας ως πειραματικό μουσικό θέατρο. Στη δεκαετία του 1960, η όπερα είναι στην ουσία απούσα, ενώ μπαίνει στην "κανονική πορεία" της, το 1970, με κύριο εκπρόσωπο το Λουτσιάνο Μπέριο και συνεχίζει την ιστορία της.



Ο Λουτσιάνο Μπέριο στο σούντιο της RAI



Παριτούρα από τη "Σεκουένσα III" για γυναικεία φωνή

ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΗΣ



Οι μαύροι της Δυτικής Αφρικής, τους οποίους έφεραν οι λευκοί στην Αμερική για δούλους, δημιούργησαν μια νέα μουσική, που έμελλε να γίνει παγκόσμια, την "Αφροαμερικανική". Τη δική τους μουσική, τα τραγούδια δουλειάς και τους ύμνους, με τους πολύ σύνθετους ρυθμούς και την πολύπλοκη μελωδία, τα συνδύασαν με τη μουσική των λευκών (γρηγοριανό μέλος, πόλκες*, μαζούρκες*, καντρίλιες* και στρατιωτικά εμβατήρια*). Στις φάρμες και στις βαμβακοφυτείες, όπου ζούσαν κάτω από άθλιες συνθήκες, γεννήθηκαν τα πρώτα τραγούδια των μαύρων της Αμερικής, τα τραγούδια δουλειάς στον τύπο "ερώτηση - απάντηση", τραγούδια διαμαρτυρίας για το τρόπο αντιμετώπισής τους από τους λευκούς, και τα θρησκευτικά τραγούδια, τα spirituals.

Σπρίτουαλ (Spiritual)

Αφροαμερικάνικο, θρησκευτικό τραγούδι. Δημιουργήθηκε από τους μαύρους της Αμερικής, όταν αυτοί άρχισαν να προσπλιτίζονται από τους λευκούς στο χριστιανισμό και ήρθαν σε επαφή με τους προτεσταντικούς, κυρίως, ύμνους. Τα θέματά τους τα αντλούσαν από τη Βίβλο.

Κάποια από τα Σπρίτουαλ είναι στον τύπο "ερώτηση - απάντηση", όπου στο σολίστα-ιερέα απαντά η χορωδία. Άλλα είναι χαρακτηριστικά ρυθμικά και συνοδεύονται με χτυπήματα των χεριών και των ποδιών σε κυκλικό χορό. Άλλα σε αργό χρόνο, τα τραγουδούσαν είτε a capella (χωρίς συνοδεία οργάνων), είτε με συνοδεία οργάνων.

Τα "Slave Songs of United States" (1867) είναι η πρώτη συλλογή. Γνωστά spirituals: "Nobody Knows the Troubles I've Seen", "Swing Low", "I Got a Shoes" κ.ά.

Γκόσπελ (Gospel)

Το αστικό θρησκευτικό τραγούδι των μαύρων της Αμερικής. Παραλλαγή του spiritual που εκτελείται σε αίθουσες συναυλιών - σε διάφορα μέρη - ή σε συγκεντρώσεις μαύρων σε προτεσταντικές εκκλησίες. Το πιο γνωστό ίσως είναι το "Happy Day".

Μπλουζ (Blues) (Από την έκφραση *blue devils* νιώθω θλίψη).

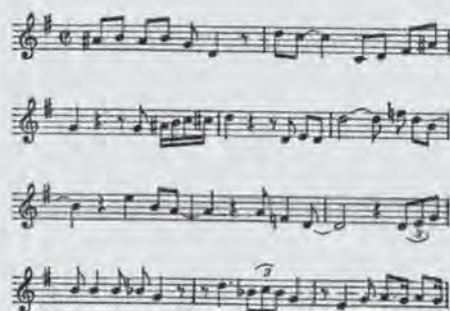
Το λαϊκό αυτοσχεδιαζόμενο, χορευτικό τραγούδι των μαύρων της Αμερικής, εξέλιξη των τραγουδιών δουλειάς και των spirituals (2ο μισό 1800, Νότος). Του blues προηγήθηκε η μπαλάντα δηλαδή η μπαλάντα των λευκών προσαρμοσμένη στις ανάγκες των μαύρων.



Το τραγούδι εργασίας, με ρυθμούς που παροτρύνουν σε κίνηση και σχήματα του τύπου "ερώτηση-απάντηση", έδωσε ζωτικά συστατικά στη δομή της πρώιμης τζαζ.



Η μελωδία του Careless Love



Αυτοσχεδιαζόμενες μορφές του Careless Love

Χαρακτηριστικά του μπλουζ:

- Οι blues νότες (3η και 7η νότες της σκάλας σε ύφεση)

Do Re Mi^b Fa Sol La Si^b Do.

Η blue νότα είναι μια "κραυγή" σε βιμπράτο, δηλαδή με ανεπαίσθητες εναλλαγές τονικού ύψους κατά την εκτέλεση σε αργά μέρη, με αποτέλεσμα ένα άκουσμα ευχάριστης γλυκύτητας.

- Η χρήση του "break" (μπρέικ)

Παύση για δύο μέτρα της συνοδείας, κατά την οποία ο σολίστας αυτοσχεδιάζει μια μελωδική φράση τη 2η φράση του κάθε στίχου.

- Ο αργός ρυθμός.

- Η αρμονία της μουσικής των λευκών και ιδίως της θρησκευτικής μουσικής.

(Η πιο απλή αρμονία περιέχει τρεις συγχορδίες, I - IV - V (Τονική - υποδεσπόζουσα - δεσπόζουσα). Στα παλαιότερα blues δε θεωρείται βασική προϋπόθεση η αρμονία, εφόσον παίζει και τραγουδάει ένας. Στην περίπτωση όμως στην οποία υπάρχουν πολλοί εκτελεστές, πρέπει να υπάρχει ένα αρμονικό βασικό σχέδιο.

- Η μορφή του blues που θεωρείται κλασική καθιερώθηκε στις αρχές του 1900 και είναι δωδεκάμετρη. Δηλαδή έχει τέσσερις στροφές των τριών στίχων, ο καθένας εκ των οποίων είναι τέσσερα μέτρα.

Στα δύο πρώτα μέτρα -ερώτηση-, συνήθως τραγουδούσε η φωνή, ενώ στα επόμενα δύο μέτρα -απάντηση (break)- απαντούσε το όργανο, (συνήθως κιθάρα).

Ενώ η δομή για κάθε στροφή παραμένει ίδια, ο αριθμός των στροφών δεν είναι καθορισμένος, αλλάζει.



- Κλασική δομή blues.

1ος στίχος : 2 μέτρα φωνή + 2 μέτρα όργανο = 4 μέτρα

2ος στίχος : 2 μέτρα φωνή + 2 μέτρα όργανο = 4 μέτρα

3ος στίχος : 2 μέτρα φωνή + 2 μέτρα όργανο = 4 μέτρα

12 μέτρα

Ο 2ος στίχος συνήθως είναι η επανάληψη του 1ου

(I said)

I'm gonna buy me a bulldog, watch you while I sleep.

I'm gonna buy me a bulldog, watch you while I sleep

just to keep those men from making their early mornin' creep



Το σύγχρονο blues μπορεί να είναι μόνο οργα-
νικό, με ελεύθερη δομή.

Η γλώσσα του blues είναι γοπτευτικά απλή,
με βαθιά νοήματα.

Ο εκτελεστής τραγουδάει ό,τι αισθάνεται
και όπως το αισθάνεται. Δεν αφηγείται
κάποια ιστορία, όπως ο τραγουδιστής της
μπαλάντας.

Τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν κυρίως
στο blues ήταν αρχικά βιολί και μπάντζο,
ενώ αργότερα έπαιξε σημαντικό ρόλο
στην ιστορία του η κιθάρα, καθώς επίσης
και το πιάνο.

Ένας ιδιαίτερος τρόπος παιχνίματος πά-
νου στο blues είναι το boogie - woogie
(μπούγκι-γούγκι). Το αριστερό χέρι
παίζει ένα πολύ ρυθμικό επαναλαμβανό-
μενο μοτίβο (οστινάτο), ενώ το δεξί, κοφτές φράσεις τις οποίες
αυτοσχεδιάζει.

Συνθέτες : W.C. Handy "Σεν Λουίς Μπλουζ", Duke Ellington κ.ά.

Ερμηνευτές: Bessie Smith, Mamie Smith κ.ά.



Ερώτηση-Απάντηση



Ραγκτάιμ (Ragtime)

Χορευτική, οργανική ή φωνητική μουσική, που γίνεται πολύ δημοφιλής γύρω στο 1910.

Λιγότερο αφρικανικές από ευρωπαϊκές συνθέσεις, τα ragtime συνδυάζουν την αρμονία
και τις φόρμες της ελαφράς ευρωπαϊκής
μουσικής με τη χαρακτηριστική πολυφωνία
της Αφρικής.

Ραγκτάιμ ονομάζεται και το πανιστικό
στιλ που καθιερώθηκε γύρω στο 1870. Το
αριστερό χέρι κρατάει ένα σταθερό ρυθμό
σε 2/4 ή 4/4, ενώ το δεξί παίζει γρήγορες
μελωδίες με συγκοπόμενους ρυθμούς, χα-
ρακτηριστικό που του έδωσε και το όνομά
του. Σημαντικός εκπρόσωπος: Scott Joplin,
"Maple Leaf Rag".



Όταν λείπουν τα μέσα, κάποιος μουσικός με τραγούδι, χτύπημα ποδιών και χεριών.
Στο Νότο, η φωνή, το μπάντζο και τα χτυπήματα συντήρησαν την παράδοση.



Μπάντα από κρεολούς στο Σικάγο, "Rhythm 'n' Blues"

Τζαζ (Jazz)

Είδος αφροαμερικάνικης μουσικής, που δημιούργησαν οι μαύροι της Ν. Ορλεάνης, αναμειγνύοντας στοιχεία της λαϊκής αφροαμερικάνικης μουσικής (τραγούδια της δουλειάς, spirituals, blues), με τη λαϊκή μουσική της Ευρώπης (πόλκες, καντρίλιες, μαζούρκες, στρατιωτικά εμβατήρια). Οι κρεολοί (άνθρωποι που προέρχονται από ένα γονιό μαύρο και ένα λευκό), οι οποίοι είχαν κλασική μουσική παιδεία, διαμόρφωσαν τη στρατιωτική μπάντα της Νέας Ορλεάνης. Οι μπάντες έπαιζαν τα στρατιωτικά εμβατήρια των λευκών σε παρελάσεις και άλλες δημόσιες εκδηλώσεις.

Αργότερα, άρχισαν να συμμετέχουν και μαύροι μουσικοί στις μπάντες, οι οποίοι έπαιζαν με το δικό τους τρόπο, με ρυθμό συγκοπόμενο και αυτοσχεδιάζοντας μελωδίες.

Από τις μπάντες αυτές προέκυψε η μουσική jazz.

Ανάλογες μπάντες δημιουργούνται και σε άλλες περιοχές της Αμερικής, όπως στο Τέξας, στο Σικάγο και αλλού.

Περίοδοι:

Α. Περίοδος Νέας Ορλεάνης.

Δεκαετία 1910

Χαρακτηριστικά:

- Πολυφωνία. Παραλλαγμένες, σε σχέση με τη βασική, μελωδίες, με αυτοσχεδιασμό.
- Ρυθμός. Συγκοπόμενος. (Μετατόπιση του τονισμού από το δυνατό μέρος του μέτρου στο αδύνατο).
- Ομαδικός αυτοσχεδιασμός.

Το μελωδικό τμήμα του οργανικού συνόλου αποτελούν τα όργανα: κορνέτα, τρομπόνι, κλαρινέτο και το ρυθμικό ντραμς, μπάντζο ή κιθάρα, μπάσο τούμπα, ενώ αργότερα προστέθηκε και το πιάνο.

Ξεχωρίζουν, οι δημιουργοί: King Oliver, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, και οι μπάντες Original Dixieland Jazz Band & New Orleans Rhythm Kings.



Όργανα από το στρατό, το τσίρκο, τις μπάντες του δρόμου, από την κλασική ορχήστρα, όλα μαζί συνθέτουν το προσωπικό "άρωμα" της μουσικής τζαζ



Β. Περίοδος Σικάγο. Δεκαετία 1920.

Η λευκή παραλλαγή του στίλ της Ν. Ορλεάνης.

Χαρακτηριστικά:

- Πολυφωνία σε μικρότερο βαθμό, εφόσον η παραλλαγή της μελωδίας βασίζεται τώρα πάνω στην εναλλαγή των συγχορδιών.

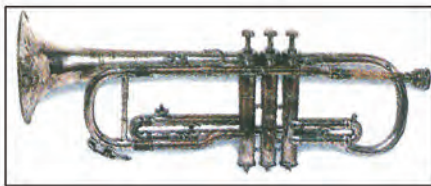
- Ρυθμός. Εναλλαγή των 4/4 με τα 2/4.

Γίνεται πιο χορευτικός.

- Προστίθεται το σαξόφωνο.

- Απομίμηση της ανθρώπινης φωνής από τα όργανα.

Ξεχωρίζουν οι: King Oliver και Louis Armstrong, οι οποίοι έγιναν γνωστοί ήδη στη Ν, Ορλεάνη, Johnny και Baby Dodds και οι μπάντες: Creoly Jazz Band, του King Oliver, Nork κ.ά.



Ο Louis Armstrong και η Κορνέτα του.



Γ. Περίοδος του Σουίνγκ (Swing). Δεκαετία 1930, Ν. Υόρκη.

Swing (= αιωρούμαι, ταλαντεύομαι). Το σουίνγκ αντιπροσωπεύει το στίλ της jazz με τη μεγαλύτερη επιτυχία. Η jazz χώρα γίνεται "συμφωνική".

Μπαίνει στο Broadway (μουσικά). Χρησιμοποιείται ως μουσική κινηματογράφου και γενικότερα ως μουσική διασκέδασης.

Χαρακτηριστικά:

- Μεγαλώνει η ορχήστρα (Big Band). Το μελωδικό τμήμα αποτελείται από τρία ή τέσσερα χάλκινα και τρία ή τέσσερα σαξόφωνα και κλαρινέτα. Στο ρυθμικό σχήμα αυξάνεται ο αριθμός των κρουστών.

- Αναλαμβάνει ενορχηστρωτής - διασκευαστής, που καθορίζει το ρόλο των οργάνων στην ορχήστρα και δίνει οδηγίες για τα αυτοσχεδιαζόμενα μέρη στους σολίστες.

- Ο τύπος "ερώτηση - απάντηση" αντικαθίσταται από τα σόλι και τη συνοδεία.

- Μελωδία. Ο αυτοσχεδιασμός περιορίζεται.

- Ο ρυθμός, σε 4/4 με χαρακτηριστικές συγκοπές και ρυθμικές μετατοπίσεις, προσδίδει στη jazz ένα χορευτικό ύφος που την κάνει πιο δημοφιλή.

Ξεχωρίζουν:

α) η ορχήστρα του Duke Ellington,

β) οι εκτελεστές: Fletcher Henderson, Don Redman, Artie Shaw, Benny Goodman

γ) τραγουδιστές, τραγουδίστριες : Mildred Bailey, η Billie Holliday, και η Ella Fitzgerald που καθιέρωσαν το jazz τραγούδι.



Δ. Περίοδος του Μπίμποπ (Bebop). Δεκαετία 1940.

Μουσική για μικρό οργανικό σύνολο 5 - 6 οργάνων, το οποίο λειτουργεί με βάση την ατομική εκφραστικότητα και ενισχύει τη θέση του σολίστα - αυτοσχεδιαστή.

Χαρακτηριστικά:

- Μελωδία. Σύντομες, απότομες φράσεις, διακοπόμενες.
- Ρυθμός. Συγκοπόμενος, σε ταχύτατο τέμπο με μια πρωτοφανή πυκνότητα στις εναλλαγές συγχορδίων.

Εκπρόσωποι: Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk.



Μάιλς Ντέιβις:
Ακούγοντας μουσική των μαύρων "Soul" και ηλεκτρονική μουσική του Γερμανού Στοκκάουζεν, έφερε νέα πνοή στη τζαζ



Ε. Περίοδος Κουλ Τζαζ (Cool Jazz).

Δεκαετία
1950.



Δυτική Ακτή των ΗΠΑ: Ήλιος, Θάλασσα, το όνειρο της ελευθερίας. "Cool Jazz"

Ως αντίδραση σ' αυτό που εκπροσωπούσε η bebop, η cool εκφράζεται μέσα από τα στοιχεία της ευρωπαϊκής σοβαρής (προκλασικής - κλασικής και ατονικής) μουσικής. Μέσα, δηλαδή, από την ανπιστικτική τεχνική, της μίμησης, (ρόντο, φούγκα), τον υπερβολικό λυρισμό στη μελωδία, την ιδιότυπη αρμονική ανάπτυξη, και το "κουλ" τέμπο της.

Εκπρόσωποι: Lester Young, Gerry Mulligan, που δημιούργησε ένα κουαρτέτο κ.ά.

Στα μέσα της δεκαετίας του 50 δημιουργείται ένα ακόμη στιλ, το Hardbop, αντίστοιχο του bebop, που χρησιμοποίησε όμως μεγάλες ορχήστρες με σολίστες. Το Hardbop, που είναι γνωστό και ως Soul Jazz ή Funky Jazz, αναβιώνει τις φόρμες των blues και gospels.



ΣΤ. Περίοδος Φρι Τζαζ (Free Jazz). Δεκαετία 1960.

Η free jazz σπάει τα δεσμά με την παραδοσιακή jazz. Απελευθερώνεται από το ρυθμό, τη δομή και την ατονικότητα, (υιοθετεί την τονικότητα της ευρωπαϊκής μουσικής). Και τα όργανα επίσης ακολούθησαν αυτήν την ξέφρενη πορεία. Έτσι τα βιολιά κτυπούνται, το πιάνο παίζεται με διάφορους παράδοξους τρόπους, ακόμη και στις χορδές, πειραματίζονται με όλα, γενικά, τα

όργανα σε νέους τρόπους εκτέλεσης.

Η free jazz υπήρξε ίσως η πιο κατάλληλη από τα άλλα στίλ, για να εκφράσει τη διαμαρτυρία για την κατάσταση στην οποία είχε οδηγήσει το φυλετικό πρόβλημα της Αμερικής. Εκπρόσωποι: Sun Ra, Ornette Coleman, John Coltrane κ.ά.

Μετά το 1970 η jazz χρησιμοποιεί και ηλεκτρικά όργανα ενώ στο δεύτερο μισό της δεκαετίας το 1980 επιστρέφει στην απλότητα του bebop με το όνομα Mainstream (μείν-στριμ).

Η jazz προκάλεσε το ενδιαφέρον και συνθετών της κλασικής μουσικής, όπως ο Στραβίνσκι και ο Πουλένκ, οι οποίοι χρησιμοποιούσαν συχνά στοιχεία της στο έργο τους.

Οι πρώτες ηχογραφήσεις jazz έγιναν από το 1917 - 1924. Ο πρώτος δίσκος ηχογραφήθηκε από την "Original Jazz Band", μπάιντ με λευκούς μουσικούς.

Ριθμ 'έν' μπλουζ (Rhythm 'n' Blues)

Από τη δεκαετία 1920 κάποια μικρή ανεξάρτητη δισκογραφική εταιρεία κυκλοφορεί μια σειρά δίσκων με τον τίτλο "Race Recording", Ο όρος "race (=φυλή) music" υποδηλώνει τη μουσική των μαύρων, τα Blues, τα gospels, τις μπαλάντες κ.ά.

Στη συνέχεια, οι μεγάλες εταιρείες αγόρασαν τις μικρές και η RCA-Victor, στην οποία περιήλθε η Race μουσική, το 1930, αντικατέστησε αυτόν τον όρο της φυλετικής διάκρισης με τον όρο "Rhythm 'n' Blues". Το "Rhythm 'n' Blues" περιλάμβανε το χορευτικό, το ιδιαίτερο σκληρό στίλ του Μέμφις και του Σικάγο (των μπαρ) και το blues της Δυτικής Ακτής (των κλαμπ), επηρεασμένο από τη Jazz.

Στη δεκαετία 1940, όταν η jazz έπαψε να είναι χορευτική (bebop), από την ανάγκη για διασκέδαση προέκυψε το (χορευτικό) "Rhythm 'n' Blues" στο χορευτικό χαρακτήρα του swing και στο ρυθμό του boogie. Στα



χορευτικά blues άρχιζαν να ξεχωρίζουν οι τραγουδιστές από το οργανικό σύνολο, που το αποτελούσαν κυρίως πνευστά, με το σαξόφωνο σε σολιστικό ρόλο.

Παράλληλα, αναπτύσσεται το "jump" (=πηδηχτό) στιλ με εκπροσώπους το σύνολο Tympany Five του Louis Jordan, ο οποίος προερχόταν από jazz ορχήστρα, τον Walker T, Bone κ.ά. Αυτό το στιλ επιβάλλεται περισσότερο στο Rock 'n' Roll, με τις επιρροές που άσκησε στους: Bill Haley, Chuck Berry, Fats Domino και Little Richard.

Τη ζωτικότητα των χορευτικών blues, πλαισιωμένη με ένα βραχνό ήχο, τη συναντάμε και στα "Rhythm 'n' Blues" του Μέμφις και του Σικάγο, με εκπροσώπους τον Muddy Waters, B.B.King κ.ά.

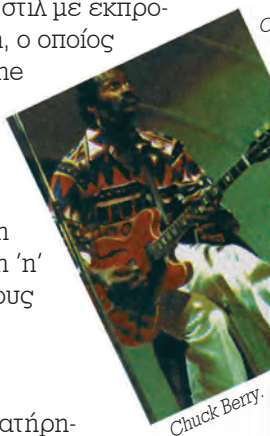
Ροκ 'εν' Ρολ (Rock 'n' Roll)

Το 1951 ιδιοκτήτης δισκογραφικής εταιρείας παρατήρησε ότι πολλοί λευκοί νεαροί αγόραζαν δίσκους με μουσική μαύρων, τη "Rhythm 'n' Blues". Το ανέφερε στον Άλαν Φριντ, τον νποκ-τζόκεϊ, ο οποίος πέτυχε να του παραχωρηθεί από το ραδιοφωνικό σταθμό WJB του Κλίβελαντ μια εκπομπή, που θα μετέδιδε αργά το βράδυ μουσική μαύρων για λευκούς. Ως τότε υπήρχαν διαφορετικοί σταθμοί για μαύρους και λευκούς, καθώς επίσης και διαφορετικές δισκογραφικές εταιρείες. Ο Άλαν Φριντ θεωρείται ο πνευματικός πατέρας του Rock 'n' Roll. Μεταδίδοντας το Rhythm 'n' Blues, "Rock-a-Baetin'" (1952) του "πατέρα" του Rock 'n' Roll Μπιλ Χάλεϊ (Bill Hailley) συνέλαβε την ιδέα, μάλλον από το στίχο "Rock, rock, rock everybody - roll, roll, roll everybody", να ονομάσει τη μουσική αυτή "rock 'n' roll" (rock=λικνίζω, σείω, κουνάω, roll=περιστρέφομαι). Σιγά σιγά άρχισαν και λευκοί μουσικοί να ηχογραφούν σε μικρές εταιρείες "rhythm 'n' blues", τα οποία όμως ήταν έντονα επηρεασμένα από την country 'n' western και τις μπαλάντες των λευκών. Αυτά ήταν τα "rhythm 'n' blues" τα οποία ο Άλαν Φριντ είπε rock 'n' roll.

Από τους μαύρους μουσικούς ορισμένοι άρχισαν να κάνουν μουσική για λευκούς. Αναγκάστηκαν όμως να συμβιβαστούν με τα γούστα των νεαρών λευκών, οι οποίοι ήθελαν τραγούδια για γρήγορα αυτοκίνητα, κορίτσια, χορό κ.ά.

Ένα ποσοστό των μαύρων μουσικών, όμως, αρνήθηκαν να ακολουθήσουν τους συναδέλφους τους, οπότε στράφηκαν προς τα gospels, τα κυριότερα στοιχεία των οποίων συνδύααν με άλλα του blues και της jazz με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός νέου είδους, της **σόουλ (soul)** μουσικής.

Ο μύθος των blues B. B. King με τη διάσημη καθάρα του "Λουσιάν"





Εξώφυλλο δίσκου του Little Richard

Το "rhythm 'n' blues", ωστόσο, αποκτούσε όλο και περισσότερους λευκούς, νεαρούς πάντα, ακροατές.

Εξάλλου η ελαφρά μουσική, η οποία περιλάμβανε κυρίως τραγούδια των μινιούζικαλ και των

επιθεωρήσεων και βρισκόταν στις πρώτες θέσεις

των καταλόγων των επιτυχιών, δεν τους έλεγε τίποτε, και προπαντός ήταν η μουσική των γονιών τους.

Αυτή η αντίδραση, η οποία σιγά σιγά έπαιρνε τη μορφή κοινωνικής εξέγερσης, ήταν που οδήγησε στο Rock 'n' Roll. Μια μουσική, η οποία στηρίζεται στους ρυθμούς, κυρίως, και στη διαμαρτυρία του μαύρου rhythm 'n' blues, και στη χαμηλών τόνων, εκλεπτυσμένη (σε σχέση με την country), country 'n' western των λευκών.

- Τα θέματα του Rock 'n' Roll είναι ο πρώτος έρωτας, τα αυτοκίνητα, ο χορός, το σχολείο, που ορισμένες φορές υπαινίσσονται και κάποια διαμαρτυρία.

- Ο ρυθμός σε 4/4, έχει τονισμένα το δεύτερο και τέταρτο τέταρτο, ενώ κυριαρχεί ο δυνατώτερος, ρυθμικός παλμός (beat) - Μορφή. Στο Rock 'n' Roll τα τραγούδια βασίζονται σε τρεις κυρίως μορφές:

α. στην κοινή μορφή, στροφική-ρεφρέν

β. στη μορφή AABA (των ελαφρών τραγουδιών) και

γ. στη μορφή AAB, μορφή του blues (ερώτηση-απάντηση), η οποία είναι και η επικρατέστερη.



Ο Bill Haley με τους Comets

Η έκρηξη σημειώθηκε το 1955 με την ταινία "Η Ζούγκλα του Μαυροπίνακα" (Blackboard jungle) του Ρίτσαρντ Μπρουκς, η οποία παρουσίαζε ένα κολέγιο "ζούγκλα" της Νέας Υόρκης. Η ταινία αρχίζει με την ορμητική "είσοδο" του "Rock Around the Clock" του Bill Haley, που το τραγουδούσε μαζί με το συγκρότημά του, τους Comets. Το τραγούδι πέταξε στην πρώτη θέση στον κατάλογο επιτυχιών και μαζί του το Rock 'n' Roll. Ακολούθησαν και άλλες ταινίες με θέμα τους "οργισμένους νέους" και με μουσική Rock 'n' Roll. Όλο και περισσότεροι νέοι ξεσηκώνονται, ενώ οι "κηδεμόνες" έφτασαν στα πρόθυρα καρδιακού επεισοδίου. Οι πιο ψύχραιμοι το είπαν τρέλα που θα περάσει. Με τις ταινίες του κινηματογράφου το Rock 'n' Roll έγινε γνωστό σε όλο τον κόσμο.

Ο Bill Haley (1925-1981) ήταν καθαρίστας και τραγουδιστής του hillbilly, που μετονομάζεται country.

Παράλληλα με τον Haley σημειώνουν επιτυχίες (Ν. Ορλεάνη) ένας τραγουστής και pianίστας, ο Fats Domino. ("Ain't that a shame" "I'm ready", "Blue berry Hill") και ο Little Richard.

Ο L. Richard, ορμητικός, επιδεικτικός, συγκινησιακός, μετέτρεπε τις συναυλίες του σε ξέφρενες παραστάσεις με μια προκλητική σκηνική παρουσία. Ούρλιαζε, πήδαγε, ανέβαινε στο πιάνο.

Εμφανίζονταν με φανταχτερά ρούχα, μακριά μαλλιά και έντονο βάψιμο.

Λευκοί ερμηνευτές, όπως ο Haley και ο Presley, εκτελούσαν διασκευασμένα τα τραγούδια του, δαμάζοντας το πάθος και την ορμητικότητά τους, που τα έκαναν να ξεχωρίζουν. Για τις διασκευές ήταν υπεύθυνες οι μεγάλες εταιρείες, οι οποίες δεν ηχογραφούσαν τα αυθεντικά τραγούδια των μαύρων. Ο L. Richard είναι ο πρώτος μαύρος που αντέδρασε και κατάφερε να ηχογραφούνται τα τραγούδια του στην αυθεντική μορφή τους. Η πρώτη επιτυχία ήρθε το 1955 με το "Tutti Frutti". Ακολούθησαν τα "Long Tall Sally", και το "The Girl Can't Help it" τραγούδι από την ομώνυμη ταινία (του Φρανκ Τάσλιν του 1957) όπου συμμετείχε μαζί με τους Platters, Fats Domino κ.ά. Εκείνος ο οποίος καθόρισε οριστικά την πορεία του Rock, επηρεάζοντας τους κύριους εκπροσώπους του, Beatles, Rolling Stones & Bob Dylan, είναι ο Chuck Berry. Υπήρξε ένας από τους μαύρους καλλιτέχνες, ο οποίος επιβλήθηκε σ' ένα είδος μουσικής, όπου δέσποζαν οι λευκοί, χάρη στην ικανότητα του δημιουργήσει προσωπικό ύφος στη μουσική του, ελέγχοντας τη φόρμα και το στίχο. Φυσικά, αντλεί από τις πηγές του Rock 'n' B και C 'n' W) αλλά με τέτοιο τρόπο που κανείς άλλος δεν πέτυχε. Οι πιο πετυχημένοι της rock τον αποκάλεσαν "rock ποιητή".



Ο Bob Dylan στο ξεκίνημά του



Ο Elvis Presley

Ανάμεσα στα άλλα τραγούδια του ξεχωρίζουν: "May bellene", "Rock'n'Roll Music", "Scholl Day", "Sweet little Sisteen", "Roll over Beethoven" κ.ά. Μπορεί ο Berry να ήταν πιο αξιόλογος, εκείνος όμως που απέκτησε τη μεγαλύτερη -διεθνή- φήμη είναι ο Elvis Presley (1935-1977) και ορισμένοι άλλοι τραγουδιστές του Μέμφις, όπως Carl Perkins, Warren Smith, Jerry Lee Lewis κ.ά., τραγουδούσαν ένα country rock, όπως το έλεγαν, το *rockabilly** και ηχογραφούσαν σε μια μικρή εταιρεία.



Εξώφυλλο του δίσκου "Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band" των Beatles



Εξώφυλλο του δίσκου της μουσικής από την ταινία "Help" των Beatles

Το 1956 ο Presley υπέγραψε συμβόλαιο με την RCA (με πρωτοφανείς για την εποχή όρους) και έκανε την ίδια χρονιά την πρώτη του επιτυχία με το "Heart Break Hotel", η οποία τον καθιέρωσε σε ολόκληρη την Αμερική και τον έκανε θρύλο, με φανατικούς οπαδούς. Ακολούθησαν κι

άλλες επιτυχίες "Jailhouse Rock", "All Shook Up", "Teddy Bear" κ.ά. Το ύφος του όμως είχε αλλάξει, εφόσον το καθόριζαν οι μεγάλες εταιρείες.

Το 1956 επίσης προβάλλεται και το πρώτο κινηματογραφικό έργο "Love me Tender" όπου παίζει σε πρωταγωνιστικό ρόλο. Τρεις χιλιάδες άνθρωποι ξενυχτούν για να προμηθευτούν εισιτήριο για την πρεμιέρα. Από το 1960 δεν έχει τίποτε αξιόλογο να δώσει. Ο "βασιλιάς του Rock

'n' Roll" σχεδόν χάνεται από τη μουσική σκηνή, και το 1977 και από τη ζωή.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 το Rock 'n' Roll άρχισε να εξαφανίζεται. Πολλοί παράγοντες συνετέλεσαν στον αφανισμό των μεγάλων του Rock 'n' Roll. Από τη μια, πολιτικοί "ιεραπόστολοι" φρόντισαν τα "κακά" παιδιά και τους μαύρους, επιστρατεύοντας και ραδιοφωνικούς σταθμούς, που "μετέδιδαν" το σπάσιμο δίσκων Rock 'n' Roll, ενώ κατασκεύασαν και προώθησαν σταρ "μιας χρήσης" όπως οι Νιλ Σεντάκα, Πολ Άνκα κ.ά.

Από την άλλη, οι ακροατές του 1950 "ηρέμησαν" και απολάμβαναν τη γαλήνη της οικογένειας και των χρημάτων. Καινούριοι οπαδοί δεν υπήρξαν. Εξάλλου, όπως σχολίασαν και οι ενήλικες στις αρχές της εμφάνισής του, καπρίτσιο ήταν. Πέρασε.

Μέσα σ' αυτές τις συνθήκες κάνει την εμφάνισή του, στα Πανεπιστήμια αυτή τη φορά, ένα νέο κίνημα που έχει τις ρίζες του στο παρελθόν, το **φολκ (folk) κίνημα**. Το 1959 διοργανώθηκε στο Νιούπορτ το πρώτο φεστιβάλ folk μουσικής.

Το κίνημα αντιπροσωπευόταν από τρεις διαφορετικές τάσεις:

α) της αυθεντικής μορφής, β) του ευπρεπισμού, κατά το αστικό πρότυπο, και γ) της διαμαρτυρίας. Η σημαντικότερη όλων είναι η folk της διαμαρτυρίας, η οποία τίθεται στην υπηρεσία της κοινωνίας, με τραγούδια πολιτικά ή κοινωνικής διαμαρτυρίας, με κυριότερο εκπρόσωπο τον Bob Dylan ("Blowin' In the Wind" κ.ά.) και ερμηνεύτρια την Joan Baez. Τόσο ο Bob Dylan όσο και άλλοι μουσικοί της folk της διαμαρτυρίας, της **folk rock** (όπως ονομάστηκε), επηρέασαν σημαντικά την εξέλιξη του rock.

Το κίνημα της folk στις αρχές της δεκαετίας του 1960 σβήνει. Παράλληλα, ενώ οι Αμερικανοί κοιμούνται με τα τελευταία γλυκανάλατα τραγούδια του Presley, το twist (χορευτική μουσική), τη surfmusic (ανάλαφρη μουσική, Beach Boys, και επιτυχίες "Surfin' USA", "This Car of mine", κ.ά και άλλα παρόμοια, έρχονται να τους ξυπνήσουν τα αγγλικά συγκροτήματα όπως οι Beatles και Rolling Stones.



Εξώφυλλο του δίσκου "Around and Around" των Rolling Stones

Ροκ (Rock)

Οι Άγγλοι μετά το Β' παγκόσμιο πόλεμο, οπότε άρχισαν να γνωρίζουν τη Jazz και τα Blues, δημιούργησαν και τις πρώτες μπάντες, που έπαιζαν τη Jazz της δεκαετίας του 1940 πριν από το Βebop. Ορισμένοι μουσικοί από τις μπάντες έπαιζαν και τα παλιά Blues, με βασικότερο εκτελεστή τον Lonnie Donegan, ο οποίος δημιούργησε ένα απαλό και απλό στιλ το **σκιφλ (skiffle)**, που όσο γρήγορα διαδόθηκε τόσο γρήγορα έσβησε. Ο δίσκος του Donegan *"Rock Island Line"* (1956) έγινε αμέσως μεγάλη επιτυχία και ξεσήκωσε τους νεαρούς, οι οποίοι άρχισαν να σχηματίζουν και συγκροτήματα. Πολλά συγκροτήματα επίσης έπαιζαν Rhythm 'n' Blues, αλλά σύντομα διαμόρφωσαν το δικό τους στιλ. Ανάμεσά τους οι: Beatles, Rolling Stones, Who κ.ά.

Τα αγγλικά συγκροτήματα παρέσυραν σημαντικούς εκπροσώπους της αμερικανικής rock όπως τους Cream, οι οποίοι στην απλοϊκότητα του αγγλικού blues, απαντούν με αξιόλογες εκτελέσεις· π.χ. ο κιθαρίστας Eric Clapton (με έμφαση στο στίχο και γενικά στον ήχο) και οι Experience με τον κιθαρίστα Jimi Hendrix, ο οποίος οδήγησε την εκτέλεση της ηλεκτρικής κιθάρας σε σημεία που δεν κατάφερε κανείς άλλος από τότε.

Η pop* μουσική ποτέ άλλοτε δεν ήταν τόσο παρούσα, τόσο δυνατή και δυναμική, τόσο μέσα στα κοινωνικά και πολιτικά πράγματα, όσο στη δεκαετία του 1960. Το Rock, απόγονος της folk, του Rhythm 'n' Blues & Rock 'n' Roll δε δείχνει να έχει πολύ μεγάλη σχέση μαζί τους. Δεν υπαινίσσεται, φτάνει στη ρήξη με το κατεστημένο.

Μια εποχή με ιδανικά και αξίες σε κρίση, με πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις και κλίμα τεταμένο, τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη, ευνοεί βέβαια την εμφάνιση του Rock. Είναι η κατάλληλη μουσική στην κατάλληλη στιγμή και από τα κατάλληλα πρόσωπα, τους νέους. Πρόκειται για μια "μουσική" εξέγερση για έναν καλύτερο κόσμο (*"The Wall"*, Pink Floyd), καλύτερη κοινωνική θέση για τη γυναίκα, τους μαύρους, τις ανθρώπινες σχέσεις, τον έρωτα, το περιβάλλον. Μια διαμαρτυρία, που συνδέεται με πορείες και μουσική.

Rock συγκροτήματα με διαφορετικό ύφος το καθένα θέτουν τις υπηρεσίες τους στους αγώνες για μεγαλύτερες ελευθερίες και ριζικές κοινωνικές αλλαγές. Ωστόσο, ο όρος rock είναι πιο συγκεκριμένος από τον όρο Rock 'n' Roll, ο οποίος περιλαμβάνει πολλά στιλ.

Η φόρμα των τραγουδιών του rock είναι ελεύθερη, χωρίς συγκεκριμένη δομή.

Ο ρυθμός είναι αντίστοιχος του Rock 'n' Roll, αλλά μπορεί να είναι και πιο αργός ή και πιο γρήγορος. Τα θέματα είναι εθνικά, κοινωνικά, πολιτικά ή και προσωπικά.

Τα οργανικά σύνολα αποτελούνται, αρχικά, από ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρική μπάσο

κιθάρα, ντραμς, ηλεκτρικό πιάνο, συνθεσάιζερ και, αργότερα, λαϊκά όργανα διάφορων χωρών όπως το σιτάρ της Ινδίας. Ακόμη μπορεί να συμμετέχει και συμφωνική ορχήστρα.



Εξώφυλλο δίσκου του Jimi Hendrix

Δεκαετία 1960

Κοινωνία-Πολιτική

1960

- Εκλέγεται πρόεδρος των Η.Π.Α. ο Τζον Κένεντι.
- Η Κύπρος ανεξάρτητη Δημοκρατία.
- Μαύροι αστέρες στους Ολυμπιακούς της Ρώμης.
- Η Κεϋλάνη αποκτά την πρώτη γυναίκα πρωθυπουργό στον κόσμο.

1961

- Ο πρώτος άνθρωπος στο διάστημα.
- Κρίζεται το τείχος του Βερολίνου.

1962

- Τέλος του πολέμου Ινδίας-Κίνας. Ήττα της Ινδίας.
- Πρώτη παγκόσμια εκπομπή με δορυφόρο.

1963

- Δολοφονείται ο πρόεδρος των ΗΠΑ, Τζον Κένεντι.
- Εξεγείρονται οι μαύροι στην Αμερική.
- Δέκατη απόπειρα δολοφονίας κατά του Ντε Γκολ (Γαλλία).

1964

- Ψηφίζεται ο νόμος για τα αστικά δικαιώματα των μαύρων ύστερα από την καταδίκη του Μάρτιν Λούθερ Κινγκ (1960), ο οποίος αφιέρωσε τη ζωή του στον αγώνα για την απελευθέρωση των μαύρων της Αμερικής. Την ίδια χρονιά του απονέμεται το βραβείο Νόμπελ.
- Αποστέλλεται στρατιωτική αμερικανική δύναμη στο Βιετνάμ (πρόεδρος Τζόνσον).

Μουσική

- Η εταιρεία Fender παρουσιάζει την καινούρια ηλεκτρική κιθάρα χωρίς αντηχείο, τον τύπο Stack Knob jazz Bass (1960). Η εμφάνισή της σημαίνει καινούριο ήχο.
- Εμφανίζεται το πρώτο συγκρότημα κοριτσιών, οι Supremes. Ιδρυτικό μέλος η Diana Ross.

- Οι Marvelettes (γυναικείο συγκρότημα) υπογράφουν συμβόλαιο με την εταιρεία Motown και φτάνουν τον ίδιο χρόνο στο Νο1 των επιτυχιών με το τραγούδι "Please Mr. Postman".
- Οι Beatles, οι οποίοι ξεκίνησαν το 1956 και άλλαζαν διαρκώς ονόματα, πήγαν στη Γερμανία να δουλέψουν ως μουσικοί με το όνομα "Beatles". Οι Γερμανοί έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, με αποτέλεσμα να "ξυπνήσουν" και το ενδιαφέρον των πατριωτών τους Άγγλων.
- Ο Bob Dylan ηχογραφεί τον πρώτο μεγάλο δίσκο του "Bob Dylan".

- Οι Beatles ηχογραφούν τον πρώτο δίσκο τους με δικά τους έξοδα, γιατί οι εταιρείες τους θεωρούν μη εμπορικούς.
- Οι Beach Boys κάνουν την πρώτη τους επιτυχία "Surfin' Safari".
- Σχηματισμός των The Alan Price Combo, των γνωστών ως Animals.
- Σχηματισμός των Rolling Stones.

- Αμερική. Κίνημα Folk. Bob Dylan, Joan Baez.
- Αγγλία. Οι Beatles κάνουν τις πρώτες τους επιτυχίες. Στις συναυλίες τους παρατηρούνται φαινόμενα υστερίας και εμφανίζεται το σύνδρομο της Μπιπλομανίας, που εξαπλώνεται σε ολόκληρη την Ευρώπη.
- Αγγλία. Άρχισαν να γίνονται γνωστοί οι Rolling Stones και να ηχογραφούν. Η διασκευή τους του Blues του Willie Dixon "Little Red Rooster" έφτασε στο Νο1. (Ερμηνεύουν τραγούδια rockabilly και rhythm 'n' blues καλλιτεχνών).

- Η άφιξη των Beatles στην Αμερική ξυπνάει από το λήθαργο τους νέους Αμερικανούς.
- Οι Beatles κάνουν την πρώτη τους ταινία "A Hard Day's Night".
- Οι Rolling Stones ηχογραφούν δίσκους οι οποίοι περιλαμβάνουν και δικά τους τραγούδια: "England's Newest Hit Makers: The Rolling Stones" και "12x5", ο οποίος αρχίζει με το "Around and Around" του Chuck Berry.
- Animals. Περιοδεία με τον Chuck Berry, σε Αγγλία και Αμερική.
- Who. Πρώτη εμφάνιση στο Λονδίνο.
- Σχηματισμός των Pink Floyd. Η μουσική τους συνδυάζει στοιχεία rock, jazz (προοδευτικής), blues, country και ηλεκτρονικής μουσικής.

1965

- Συλλήψεις μαύρων στην Αμερική.
- Φουντώνει το κίνημα διαμαρτυρίας στην Αμερική, επίσης, κατά του πολέμου στο Βιετνάμ.
- Σχηματισμός των Doors με τον χαρισματικό ποιητή Jim Morrison.
- Beatles. Κάνουν τη δεύτερη ταινία τους "Help" και ηχογραφούν το "Yesterday".
- Οι Rolling Stones ηχογραφούν τους δίσκους "The Rolling Stones, now" και "Out of Our Heads", που έφτασε στο N°1.

1966

- Αυξάνονται οι αντιδράσεις κατά του πολέμου του Βιετνάμ με πορείες και εξεγέρσεις φοιτητών. Οκτώ χιλιάδες διανοούμενοι συγκεντρώνονται στην Ουάσιγκτον, εκδηλώνοντας την αντίθεσή τους στον πόλεμο.
- Αντιαμερικανικές διαδηλώσεις στην ίδια τη Σαϊγκόν.
- Άμστερνταμ. Εξέγερση της νεολαίας κατά του κατεστημένου.
- Σχηματισμός των Monkees
- Σχηματισμός των Velvet Underground και Nico
- Σχηματισμός των Buffalo Springfield. Καταξιώθηκαν την ίδια χρονιά, και πριν ακόμη ηχογραφήσουν δίσκο εμφανίστηκαν στο θέατρο Hollywood Bowl.
- Οι Experience (το τρίο του Jimi Hendrix) κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση στο Olympia του Παρισιού με επιτυχία, με αποτέλεσμα στις επόμενες συναυλίες τους να σπάνε τα ρεκόρ των εισιτηρίων.
- Οι Beatles δημιουργούν καινούριο ήχο με επηρεές από τη folk, την Country και την "κλασική" αντίστιξη. Πειραματίζονται με όργανα άλλων λαών (σιτάρ-Ινδία), άλλων εποχών (μπαρόκ τρομπέτες), άλλων μουσικών οργάνων (βιολοντσέλο). Αλλάζουν θέματα επηρεασμένοι από τη λογοτεχνία (σουρεαλισμό, συμβολισμό). Επίσης ηχογραφούν το άλμπουμ "Revolver".
- Διάλυση του συγκροτήματος Animals.
- Ο Bob Dylan αποσύρεται ύστερα από ατύχημα. Επανέρχεται το 1970.

1967

- Νέες ρατσιστικές εξεγέρσεις στο Νιούαρκ και στο Ντιτρόιτ.
- Η μεγαλύτερη αμερικανική επίθεση στο Βιετνάμ.
- Δικτατορία της χούντας των συνταγματαρχών στην Ελλάδα.
- Εξέγερση φοιτητών στην Πολωνία. Διαδηλώνουν για το θεμελιώδες δικαίωμα της Ελευθερίας.
- Νεκρός ο Τσε Γκεβάρα.
- Θάνατος του τελευταίου αυτοκράτορα της Κίνας.
- 10.000 χίμς κάνουν συγκέντρωση διαμαρτυρίας στη Νέα Υόρκη.
- Πρώτο διεθνές φεστιβάλ μουσικής rock. Έγινε στην Καλιφόρνια με συμμετοχές των Who, Hendrix, Jefferson Airplane κ.ά.
- Beatles. Κυκλοφορούν το άλμπουμ "Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band", το οποίο θεωρήθηκε από τα καλύτερα της δεκαετίας, και το "Magical Mystery Tour".
- Pink Floyd. Κυκλοφορεί ο πρώτος τους δίσκος "Pink Floyd". Πειραματίζονται με ηλεκτρονικά στοιχεία στους δίσκους "Between the Buttons", "Flowers" και "Their Satanic Majestic Request". Αποκτούν φανατικούς οπαδούς.
- Doors. Κυκλοφορεί ο πρώτος τους δίσκος "The Doors", του οποίου το τραγούδι "Light My Fire" έγινε N°1 στην Αμερική.
- Monkees. Κάνουν παγκόσμια περιοδεία και χαρακτηρίζονται οι Αμερικάνοι Beatles.
- Buffalo Springfield. Διαλύονται στο αποκορύφωμά τους. Είχαν ήδη καταταγεί στο επίπεδο των Beatles και Rolling Stones.

1968

- Πληθαίνουν τα πολιτικά γεγονότα σε Αμερική και Γαλλία.
- Κατάληψη του Πανεπιστημίου Κολούμبيا από διαδηλωτές φοιτητές, οι οποίοι κατήγγειλαν τους δεσμούς του Ιδρύματος με το Ινστιτούτο Αρμενικών Μελετών, το οποίο είχε σχέση με τον πόλεμο στο Βιετνάμ.
- Beatles. Κυκλοφορεί το "Revolution", μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες της χρονιάς.
- Pink Floyd. Κυκλοφορεί ο δεύτερος δίσκος τους "A Saucer Full of Secrets".
- Rolling Stones. Απουσιάζουν από τη μουσική σκηνή.
- Who. Ο Townshend έγραψε τη rock όπερα "Tommy". Ο δίσκος "Tommy" είχε τεράστια επιτυχία. Άλλος μεγάλος δίσκος τους που κυκλοφόρησε ήταν ο "The Who on Tour".

- 244
- Απελευθερωτικό κίνημα φοιτητών με καταλύτη το Βιετνάμ σε Ρώμη, Παρίσι, Λονδίνο.
 - Μάιος '68. Παρίσι. Εξέγερση κατά της εξουσίας σε όλες τις μορφές. Με συνθήματα "η φαντασία στην εξουσία", "ευχαρίστηση χωρίς όρια". Αμφισβητούν τους θεσμούς παλεύουν για τη χειραφέτηση της γυναίκας για το δικαίωμα ψήφου στα 18, για μεταρρυθμίσεις στα Πανεπιστήμια. Πολλοί στοχαστές και ρεύματα ιδεών επηρεάζουν το δημοκρατικό αντιτακτικό εκείνο κίνημα.
 - Δολοφονία του Μάρτιν Λούθερ Κινγκ.
 - Δολοφονία του Ρόμπερτ Κένεντι.
 - Ταραχές των μαύρων σε τέσσερις πόλεις της Αμερικής.
 - Σφαγή στην Ολυμπιάδα του Μεξικού. Πριν από την τελετή έναρξης φοιτητική διαδήλωση με ένα νεκρό. Στη διάρκεια των αγώνων οι μαύροι νικητές στο βάθρο με υψωμένες γροθιές τη στιγμή που ακούγεται ο Εθνικός Ύμνος της Χώρας τους.
 - Στην Ελλάδα νεκρός ο Γέρος της Δημοκρατίας, Γεώργιος Παπανδρέου. Συλλαλητήριο δημοκρατίας η κηδεία του. Αποτυχημένη απόπειρα δολοφονίας κατά του Έλληνα δικτάτορα από τον Αλέκο Παναγούλη.
 - Monkees. Βρίσκονται σε περιοδεία από την προηγούμενη χρονιά. Χρυσός δίσκος ο "*The Birds, the Bees and the Monkees*".
 - Doors. Το τραγούδι "*Hello I Love You*", του δίσκου "*Strange Days*" έγινε Νο1.
 - Jimi Hendrix. Χαρακτηρίστηκε (Billboard) καλλιτέχνης της χρονιάς. Πλατινένιοι δίσκοι "*Are You Experienced*", "*Electric Ladyland*", "*Axis: Bold as Love*" (τους έγραψε ο ίδιος, τους εκτελούσε με το τρίο του Experience).

1969

- Ο πρώτος "περίπατος" ανθρώπων στη Σελίην.
- Συνεχίζεται η αποχώρηση των Αμερικανών από το Βιετνάμ.
- 1450 Βιετναμέζοι δολοφονούνται μέσα σε 24 ώρες.
- Ορσκειυτικές ταραχές στην Ινδία.
- Τριήμερο φεστιβάλ rock, το γνωστό Woodstock. Οι διοργανωτές νοίκιασαν χωράφια 2.400 στρέμματα. Το παρακολούθησαν 400.000 άνθρωποι. Συμμετείχαν οι: Who, Jimi Hendrix, Jefferson Airplane, Janis Joplin κ.ά.
- Αναβίωση του Rock 'n' Roll.
- Διάλυση των Monkees. Επανασχηματίζονται το 1980.
- Beatles. Κυκλοφορεί ο δίσκος τους "*Abbey Road*" και ο μικρός δίσκος με τα τραγούδια "*Something*" και "*Come Together*". Αρχίζει όμως καθένας ανεξάρτητη καλλιτεχνική σταδιοδρομία.
- Who. Ζωντανές εκτελέσεις του δίσκου "*Tommy*".
- Rolling Stones. Μεγάλη περιοδεία (Καλιφόρνια, οκτάωρη συναυλία σε μια αίθουσα ασφυκτικά γεμάτη, Νέα Υόρκη και Μαϊάμι).
- Ο Jimi Hendrix ανακηρύσσεται ξανά ο καλλιτέχνης της χρονιάς. Γίνεται χρυσός ο δίσκος "*Smash Hits*", τον οποίο έκανε με τους rock καλλιτέχνες Buddy Miles και Billy Cox, και πλατινένιο το "*Smash Hits*" Experience. Διακρίθηκε σε όλους τους μουσικούς διαγωνισμούς 1969 και 1970. Το Σεπτέμβριο του 1970 ο Hendrix, ένας απ' τους καλύτερους rock κιθαρίστες, βρέθηκε νεκρός.

Δεκαετία 1970

Στη δεκαετία του 1970 η rock παρουσιάζεται με πολλά διαφορετικά στίλ και ονόματα.

Ρέγκε (Reggae)

Λαϊκή μουσική της Τζαμάικα. Προέρχεται από το calypso και το rhythm 'n' blues. Ο ρυθμός είναι όπως και στο calypso 4/4. Ο στίχος, πότε εξωτικός πότε αγωνιστικός, έχει γίνει η δεύτερη φύση του λαού της Τζαμάικα, ενώ παράλληλα δηλώνει και την ταυτότητά του. Ο εξωτισμός από τη μια, φτώχεια, βία, ναρκωτικά απ' την άλλη. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 η reggae πέρασε τα σύνορα της Τζαμάικα και απόκτησε διεθνή χαρακτήρα, χάρη στον Bob Marley, ο οποίος θεωρείται πατέρας της reggae μουσικής. Άλλοι εκπρόσωποι: Γκρέγκορι Άιζακς, Σούγκαρ Μίνιτ κ.ά.

Τζαζ - Ροκ (Jazz Rock)

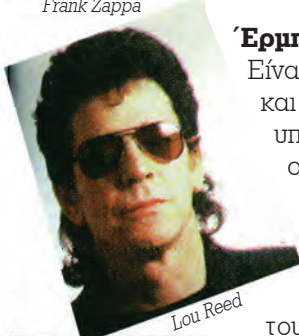


Frank Zappa

Ο όρος υποδηλώνει την ανάμειξη στοιχείων από την ευέλικτη και βιρτουόζικη jazz και από τη λιγότερο κομψή rock μουσική. Το πρώτο βήμα γίνεται από το Miles Davis και την επιτυχία του *"Bitches Brew"* (1969). Αντιπροσωπευτικά συγκροτήματα του στίλ είναι οι Blood, Sweat and Tears, οι Chicago, και ο ιδιοφυής Frank Zappa, που χρησιμοποιεί στη μουσική του εντελώς ετερόκλητες αισθητικές, όπως αυτή της jazz, της συμφωνικής μουσικής ή της συγκεκριμένης μουσικής.

Έρμπαν Ροκ (Urban Rock)

Είναι το rock της μεγαλούπολης, το rock που τραγουδάει την παρακμή και την αρρώστια της πόλης. Είναι rock που έχει τις ρίζες της στην υποκοουλτούρα του underground τρόπου ζωής. Εκπρόσωποί του είναι ο Lou Reed, οι Velvet Underground, οι New York Dolls, η Γερμανίδα Nico, οι MC5, η Patti Smith, οι Ramones, όλοι τους πολύ διαφορετικοί μεταξύ τους, με μοναδικό κοινό σημείο την ευαισθησία με την οποία κάνουν την καθημερινότητά τους ποίηση, μουσική. Μηρό-πολη αυτού του στίλ είναι η Νέα Υόρκη.



Lou Reed

Άρτ Ροκ (Art Rock)

Το Art Rock είναι ένας συνδυασμός εικαστικών τεχνών και μουσικής. Στις συναυλίες προβάλλονται διαφάνειες, φιλμ, υπάρχει

προσεγμένος φωτισμός και δε λείπει το θεατρικό στοιχείο. Για παράδειγμα, ο Peter Gabriel των Genesis τραγουδάει με μάσκα. Επίσης, προσεγμένη δουλειά έχει γίνει και στα εξώφυλλα των δίσκων που κυκλοφόρησαν αυτά τα συγκροτήματα. Εκπρόσωποι της Art Rock είναι οι Pink Floyd (*"The dark side of the moon"*, *"Wish*



Peter Gabriel



οι Pink Floyd



Elton John

you were here", "The Wall"), οι Genesis ("The return of the giant Hogweed", "The fountain of Salmakis", οι King Krimson ("Lark's of Tongues in Aspic"), ο Brian Eno ("Taking tiger mountain by strategy").

Πρόκειται για ένα διανοουμενίστικο rock, που αντλεί τη θεματολογία του από τη λογοτεχνία, τις

εικαστικές τέχνες και

τη μυθολογία.

Το Art Rock όμως έχει κι ένα δεύτερο πρόσωπο: ένα **ηλεκτρονικό rock** στηριγμένο στους ήχους των συνθεσάιζερ, που άνθισε στη Γερμανία, την πατρίδα της καθαρά ηλεκτρονικής μουσικής. Εκπρόσωποι του στιλ είναι οι Faust, οι Tangerine Dream και οι Kraftwerk. Το Art Rock είναι γεμάτο περίπλοκες ενορχησιώσεις, συχνές επαναλήψεις των μουσικών θεμάτων, πλούσια ηχοχρώματα και απειλητικά μελλοντολογικά οράματα. Την ίδια χρονική περίοδο όμως, δίπλα σ' αυτό το στιλ, υπάρχει ένα άλλο απλό και μελωδικό rock, που έχει μια αισθητική μπαλάντας. Γνωστοί καλλιτέχνες αυτού του είδους είναι ο James Taylor, η Carly Simon, ο Randy Newman κ.ά. Το μελωδικό ροκ ακολουθεί το ροκ της υπερβολής, της πολυτέλειας, της χλιδής. Με μια έντονη θεατρικότητα, για παράδειγμα, ο Elton John, ντύνεται με υπερμεγέθη παπούτσια και τεράστια γυαλιά. Ο πολύ σημαντικός καλλιτέχνης David Bowie παρουσιάζει κάθε φορά ένα διαφορετικό εαυτό: άλλος είναι ο Bowie του "Ziggy Stardust" (1972), από αυτόν του "Bladdin Sane" (1973), του "Man" (1973) ή του "Scary Monsters" (1980). Άλλοι σημαντικοί εκπρόσωποι του στιλ είναι ο Marc Bolan και ο Rod Stewart. Παράλληλα, στη Δυτική Ακτή μεσουρανούν οι Fleetwood Mac, οι Eagles κ.ά. Μια μετεξέλιξη του Art Rock είναι αυτή των Supertramp, των Kansas, και των Boston.



David Bowie



οι Deep Purple

Κάουντρι Ροκ / Χαρντ Ροκ / Χεβι

Μέταλ / Θρας Μέταλ (Country Rock / Hard rock / Heavy Metal / Thrash Metal)

Στον αμερικανικό Νότο αναπτύσσεται το Country Rock, που έχει τις ρίζες του κυρίως στην country μουσική. Σημαντικοί εκπρόσωποι του στιλ είναι οι Creedence Clearwater Revival "Green River", "Suzy Q", "Proud Mary", οι Allman Brothers και οι Lynard Skynard.



Μια άλλη πλευρά του Rock 'n' Roll είναι το Hard rock και το Heavy Metal. Οι εκπρόσωποι του έχουν πάντα μεγάλη ένταση στον ήχο και η θεματολογία τους είναι γεμάτη αναφορές σε μυθικούς ήρωες και στις κρυφές τέχνες. Εκπρόσωποι του είδους είναι οι Queen, οι Deep Purple, οι Motorhead, οι Led Zeppelin, οι Kiss, οι Status Quo, οι Iron Maiden κ.ά.

Εξελικτικό στάδιο του Heavy Metal είναι το Thrash Metal, που έχει αρκετές επιρροές από την punk, Εκπρόσωποι του οι Metallica κ.ά.

Ντίσκο (Disco)

Στον αντίποδα του σκληρού rock αυτήν την εποχή βρίσκεται η μουσική Disco, μια ξένοιαστη χορευτική μουσική, η φιλοσοφία της οποίας συνοψίζεται στην ταινία *"Saturday Night Fever"* (Πυρετός το Σαββατόβραδο), με το Τζον Τραβόλτα, όπου κάποιος νέος μικροαστικής καταγωγής ζει με τη σκέψη ενός διαγωνισμού χορού σε ντισκοτέκ, που θα τον κάνει βασιλιά για μια νύχτα. Κυριότεροι πρόσωποι αυτού του είδους είναι η Donna Summer, οι Village People, οι Bee Gees, οι Abba κ.ά.



Όμως όλο αυτό το διάστημα το rock χάνει σταδιακά την αμεσότητα του. Ακόμη και η σκηνή ενός συναυλιακού χώρου είναι πλέον απρόσιτη και, με τη χρήση εντυπωσιακών εφέ, εντελώς αποστασιοποιημένη από την καθημερινότητα των νέων, και η καθημερινότητα των νέων της εργατικής τάξης στην Αγγλία είναι η ανεργία, η έλλειψη χρημάτων, το αβέβαιο μέλλον και η ανία. Τα ήρεμα νερά της εποχής έρχεται να ταραξεί η έκρηξη του Punk.

Πανκ (Punk)

Μουσικά, το Punk υιοθετεί την απλότητα και τον πρωτογονισμό του rock των πρώτων ημερών, με μια διάθεση όμως καταστροφική, κυνική, απορριπτική για τις υπάρχουσες αξίες. Οι Punk με τις παραμάνες στα σκισμένα ρούχα και τα ανασπκωμένα μαλλιά φέρνουν ξανά το rock εκεί απ' όπου ξεκίνησε: στην αμεσότητα ενός μικρού κλαμπ, όπου οι άνθρωποι που παίζουν στη σκηνή δεν είναι τα όντα από άλλο πλανήτη που προσγειώθηκαν στη σκηνή μέσα από καπνούς και από λέιζερ, αλλά κάποιοι που βρίσκονται δίπλα



σου. Εκπρόσωποι του είδους οι Damned, οι Clash, οι Jam (απόγονοι αισθητικά των Who) και οι Sex Pistols, το συγκρότημα που γνώρισε τη μεγαλύτερη δημοσιότητα στη δεκαετία του 1970. Όλη η φιλοσοφία της Punk κίνησης περιέχεται στα τραγούδια των Sex Pistols, όπως τα "Anarchy in the U.K.", "God save the Queen" κ.ά. Η έκρηξη του Punk, όπως είναι φυσικό, δεν κρατάει πολύ. Οι εκπρόσωποι του Punk γίνονται τα ινδάλματα πολλών νέων, αν κι έχουν δηλώσει ότι απορρίπτουν τη σχέση ινδάλματος-οπαδού, σκηνής και ακροατηρίου. Αυτή η αντίφαση, σε συνδυασμό με την αυτοκαταστροφική τους τάση έμελλε να φέρει το τέλος της Punk μουσικής. Μια δεύτερη γενιά Punk συγκροτημάτων ακολούθησαν την ίδια κοινωνικοπολιτική θεώρηση των πραγμάτων αυτοί είναι οι Crass και Ex, που ίδρυσαν κοινόβια στην Αγγλία και στην Ολλανδία αντίστοιχα, οι GBH, οι Exploited ή οι βιρτουόζοι Dead Kennedys στην Αμερική.



Ο Elvis Costello με τους Attractions

Νιου Γουέιβ (New Wave)

Το Punk άνοιξε το δρόμο σε μια νέα αισθητική, που επιβιώνει ακόμη και στις μέρες μας. Αρχικά η νέα μουσική πήρε τον τίτλο New Wave. Η νέα μουσική εμφανίζεται στα τέλη της δεκαετίας του 1970. Κύριο χαρακτηριστικό της είναι η απλότητα. Σημαντικός εκπρόσωπος του New Wave είναι ο Elvis Costello, που τραγουδούσε σε στιλ της δεκαετίας του 1960, οι DEVO, επηρεασμένοι από την ατονική μουσική, οι Magazine, οι Public Image με επηροές από τους Γερμανούς μινιμαλιστές Can, οι XTC επηρεασμένοι από τον Captain Beefhart και την ατονική μουσική, οι Police επηρεασμένοι από τη Jazz και τη Reggae.

Και η δεκαετία του 1970 κλείνει με τη δολοφονία του John Lennon στις 8 Δεκεμβρίου του 1980.



Sting

οι Police



Δεκαετία 1980

Στις αρχές της δεκαετίας μεσουρανάει ο Michael Jackson, μέλος των Jackson's Five (οι οποίοι μέχρι το 1983 έχουν πουλήσει εκατό εκατομμύρια δίσκους), που παίζει ένα είδος funk. Τραγούδια του όπως: "Thriller", "I'm Bad" κ.ά., κάνουν τεράστια εμπορική επιτυχία. Αυτό το διάστημα η μουσική, που γίνεται εμπορική, είναι συνθήτως χορευτική. Ο ήχος του

Μαϊάμι και η surf μουσική, ξανάρχονται στο προσκήνιο. Οι Commodores και οι Earth, Wind and Fire δηλώνουν ότι θέλουν να μεταδώσουν με τη μουσική τους την αισιοδοξία, Παράλληλα πολύ γνωστά γίνονται και δύο χορευτικά στιλ. Είναι το "σμερφ" και το "μπρέικντανς".

Σμερφ / Μπρέικντανς (Smurf / Breakdance)

Γεννήθηκαν στους δρόμους των μεγαλουπόλεων, αλλά είναι αμφισβητούμενο αν μπορούν να χαρακτηριστούν "rock μουσική". Στον αντίποδα αυτού του στιλ, στην Αμερική, βρίσκεται ο Bruce Springsteen, που παίζει καθαρόαιμη rock και τραγουδάει τη ζωή του Αμερικανού μικρομεσαίου. Εγινε γνωστός στο πλατύ κοινό από την επιτυχία του *"Born in the USA"*. Σημαντικός καλλιτέχνης αυτής της περιόδου επηρεασμένος από τη funk και τη soul είναι ο Prince. Στη δεκαετία του 1980, επίσης, γίνεται πολύ γνωστή στο πλατύ

κοινό η Madonna, που συνδυάζει την αθωότητα με την πρόκληση. Εκτός όμως από τους εμπορικούς καλλιτέχνες υπάρχουν



Michael Jackson



Madonna



Εξώφυλλο δίσκου του Bruce Springsteen

κάποιοι άλλοι ευρηματικοί με προσωπικό ήχο και στιλ, όπως ο Tom Waits, η Ricky Lee Jones, η Marianne Faithfull, οι Cars, που αγγίζουν την ουσία της τέχνης: είναι απρόβλεπτοι εκφραστικοί και προσωπικοί. Γύρω στο 1985 όμως, για μια ακόμη φορά, ξεσηκώνεται το συντηρητικό τμήμα της αμερικανικής κοινωνίας ενάντια στη rock μουσική. Αιτία: η έλλειψη σεμνότητας από τους καλλιτέχνες. Κίνητρό τους ήταν να προστατέψουν τους νέους από τη rock μουσική. Αποτέλεσμα των κινητοποιήσεων ήταν μια αναβίωση παλιότερων καταστάσεων, όπου αρκετά κείμενα λογοκρίνονται και πολλοί δίσκοι απαγορεύονται ή και κατάσχονται.

Στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού τώρα, στην Αγγλία, στη χώρα που έζησε την έκρηξη και το μηδενισμό του Punk και τις αναζητήσεις του New Wave, η rock αναζητά την πρωτοτυπία. Γίνεται φανερό πλέον ότι η εμφάνιση ενός καλλιτέχνη μετρά όσο και η μουσική του και, δυστυχώς, μερικές φορές, η εμφάνιση μετρά περισσότερο. Ορισμένα ονόματα της περιόδου είναι οι Adam and the Ants, που υιοθετούν το ντύσιμο των πειρατών, οι Duran Duran, οι Spandau Ballet, που δίνουν ένα νεορομαντικό τόνο στην εμφάνιση και



στη μουσική τους, οι Heaven 17, ο Klaus Nomi, που τραγουδάει με οπερετικά φωνητικά και ντύνεται σαν ήρωας της όπερας, οι Bronski Beat, ο Boy George, και πάρα πολλοί άλλοι. Οι μουσικές καταβολές όλων αυτών βρίσκονται σε όλα σχεδόν τα στιλ μουσικής και κυρίως στην Jazz, στη Funk, στο New Wave. Κι εδώ όμως υπάρχουν οι καλλιτέχνες που παίζουν καθαρό rock και δε χρησιμοποιούν την εμφάνισή τους, για να αναδείξουν τη μουσική, όπως ο Mark Knopfler των Dire Straits, ο Sting, οι U2 και άλλοι. Ένα είδος “σκοτεινού” rock, της ίδιας εποχής αντλεί τη θεματολογία του από τη λογοτεχνία. Από τον Μπωντλέρ, τον Ντοστογιέφσκι, τον Κάφκα. Είναι το rock των Bauhaus, των Cure, των Birthday Party κ.ά.

No Γουέιβ (No Wave)

Νέα Υόρκη. Η φιλοσοφία αυτής της κίνησης χαρακτηρίζεται ήδη από το όνομά της “Μη κίνημα”. Εκπρόσωποι είναι οι Sonic Youth, η Lydia Lunch, ο James Chance κ.ά. Στην Αμερική, επίσης, αξίζει να σημειώσουμε δύο ακόμη ονόματα avantgarde καλλιτεχνών: το ντουέτο των Suicide, που επηρέασε όλη την ηλεκτρονική σκηνή του 1980, και τη συνθέτρια-ποιήτρια-περφόρμερ Laurie Anderson, γνωστή από τις καταπληκτικές πολύτεχνες παραστάσεις της. Στην Ευρώπη ξεχωρίζουν ο Brian Eno, με επιρροές από την αφρικανική μουσική ο οποίος δημιουργεί ατμοσφαιρική κομμάτια, που πήραν τον τίτλο *Ambient*.

Βιομηχανικό Rock

Ένα άλλο σημαντικό μουσικό ρεύμα στην Ευρώπη, που εμφανίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1980, είναι το λεγόμενο βιομηχανικό Rock. Πήρε αυτό τον τίτλο, γιατί χρησιμοποιεί ως εκφραστικό μέσο τους ήχους του βιομηχανικού περιβάλλοντος, δηλαδή μηχανές, σφυριά, κομπρεσέρ κ.ά. Οι πιο γνωστοί εκπρόσωποι αυτής της τάσης είναι οι Einstürzende Neubauten, οι SPK και οι Test Department. Εδώ είναι προφανείς οι επιρροές αυτών των καλλιτεχνών από το φουτουρισμό, από τη “συγκεκριμένη” και την αυτοσχεδιαζόμενη μουσική.

ΕΡΓΑΣΙΑ: “Το Ροκ από τη δεκαετία του 1980 και μετά”.

Επιλέξτε τον τρόπο εργασίας και παρουσίασης, π.χ. συμπληρωματικές πληροφορίες για ρεύματα ή περιόδους ανά ομάδες μαθητών, εκτέλεση ή ακρόαση μουσικών παραδειγμάτων κ.ά.

Η εξέλιξη του Rock στις Δεκαετίες 1950 έως 1980

1950

- Rhythm 'n' Blues

- Rock 'n' Roll

1960

Αρχές

Αγγλικός & Αμερικάνικος ήχος

- Twist, Surf, High-School-Music

- Beatles

Μέσα-Τέλος

- Soul

- Reggae

- Underground

- Psychedelic Rock

- Folk Rock

- Exotic Rock

1970

Αρχές

- Revivals

- Hard Rock, Heavy Metal

- Deutsch Rock

Μέσα-Τέλος

- Punk

- Funk, Funky Music

1980

Αρχές

- Fusion

- New Wave

- Techno-Rock-Pop

- Remixes



Η Ρίτα Χέιγουορθ

Όταν στις 28 Δεκεμβρίου του 1895, στο υπόγειο του "Grand Café" του βουλεβάρτου των Καπουτίνων, στον αριθμό 14 στο Παρίσι, οι αδελφοί Λιμιέρ πραγματοποιούσαν την πρώτη δημόσια κινηματογραφική προβολή, οι 35 θεατές του εν λόγω καφεeneίου γινόντουσαν μάρτυρες ενός επώδυνου "τοκετού". Είχε προηγηθεί μια εξίσου δύσκολη περίοδος "εγκυμοσύνης", που είχε να κάνει με την κατασκευή ενός μηχανισμού, που θα κατέγραφε την κίνηση (κινηματο-γράφος) και που έμελλε πολύ γρήγορα να γίνει τέχνη. Ονομάστηκε *"έβδομη τέχνη"*.

Ο κινηματογράφος αντιεπιβεβαιώθηκε αρχικά ως επιστημονικό αξιοπερίεργο με δυνατότητες περιορισμένες. Αμφισβητήθηκε εξάλλου έντονα και από τους ίδιους τους Λιμιέρ. Από το σπουδαίο Μελιές, τον πρώτο σκηνοθέτη στην ιστορία του κινηματογράφου, θα ιδωθεί κυρίως ως θέαμα, ενώ για ορισμένους επιγόνους του ως η "κατάληξη όλων των προηγούμενων μέσων έκφρασης με προνομιακές ιδιότητες ύπαρξης". Γι' αυτούς τους τελευταίους, που μας ενδιαφέρουν, η κινηματογραφική προβολή θα γίνει ταυτόσημη με την προβολή του ονείρου και το έργο τέχνης απότοκο ενός οράματος του ανθρώπου για τον κόσμο.

Ήδη, από πολύ νωρίς, οι πρώτοι θεωρητικοί του κινηματογράφου αντιλήφθηκαν τις δυνατότητες του μέσου και τον τρόπο οργάνωσης και χειρισμού του υλικού του. Στη συγκρότηση του *γλωσσικού* του οργάνου, στη *γραμματική* και στο *συντακτικό* του, τα δεδομένα όλων των τεχνών εντάσσονται στο σύνολό τους και νοούνται ως επιμέρους κώδικες. Η επεξεργασία και η διαπλοκή όλων αυτών των κωδίκων συνιστά την εννοιολογική πολυσημία του φιλικού *κειμένου*.

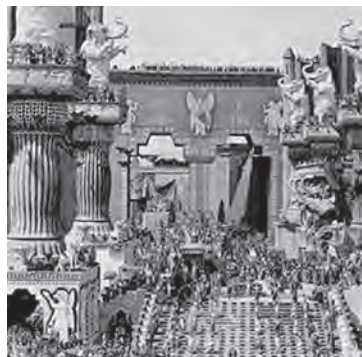
Η μουσική συνδέεται με τον κινηματογράφο από την πρώτη κιάλας περίοδο της ιστορίας του (περίοδο του βουβού). Όχι ίσως μ' έναν τρόπο που εύκολα θα ανέμενε κανείς, ως συστατικό δηλαδή στοιχείο της δραματοποίησης. Για λόγους μάλλον πεζούς, υπαρκτούς ωστόσο, η μουσική κλήθηκε να ... εξουδετερώσει το θόρυβο που προκαλούσε η μηχανή προβολής της εποχής.



Σεργκέι Αϊζενστάιν "Το Θωρηκτό Ποτέμκιν"

Το πρόβλημα της απουσίας ήχου (διάλογοι-μουσική, καθετί που γίνεται αντιληπτό με την ακοή), στη συγκεκριμένη περίοδο του κινηματογράφου, απασχόλησε και το μελετητή του φαινομένου Πιέρ Σεφέρ. Έτσι, για το Σεφέρ η ανυπαρξία ήχου στη φιλική δράση, όπως άλλωστε και η σιωπή αυτή καθ' εαυτή, "αποτιμώνται" ως πολύ λίγο ανεκτά από τον ανθρώπινο ψυχισμό. Ο βουβός εικονίζει τη σιωπή. Βάζει τη σιωπή στην οθόνη, θα πει ο κοινωνιολόγος Εντγκάρ Μορέν.

Η συμβολή της μουσικής στην περίοδο του βουβού περιορίστηκε στο να παρακολουθεί την ανέλιξη της πλοκής, Ένας πιανίστας με ικανότητες αυτοσχεδιαστή (η παρτιτούρα ήταν κι αυτή σε χρήση) ή, λιγότερο συχνά, ένα μικρό οργανικό σύνολο ήταν οι συνήθεις πρακτικές σ' αυτές τις περιστάσεις.



Ντ. Γ. Γκρίφιθ "Μεταμορφωσία"



Το ρεπερτόριο αποτελούσαν γνωστά αποσπάσματα από όπερες και δημοφιλή ορχηστρικά έργα, προσαρμοσμένα κατάλληλα, Προσαρμοσμένα βέβαια, σχήμα λόγου, και κατάλληλα τρόπος του λέγειν, μια και τα παραπάνω εξωφιλμικά δεδομένα δύσκολα υπηρετούν την κινηματογραφική πράξη. Εν πάσει περιπτώσει, οι αιθουσάρχες ήταν αυτοί που κατά κανόνα επέλεγαν τη μουσική, σύμφωνα με τα δικά τους κριτήρια, αυτόβουλα και έξω από τις ανάγκες της μυθοπλασίας (υπάρχουν και αντίθετα παραδείγματα). Το Δεκέμβριο του 1908, δεκατρία χρόνια μετά την πρώτη κινηματογραφική προβολή, στην αίθουσα "Σαράς" του Παρισιού δίνεται η πρεμιέρα της ταινίας "Η Δολοφονία του Δούκα Ντε Γκιζ" σε σκηνοθεσία Λε Μπαρζί και

Καλμέτ. Ίσως ποτέ πριν η συνεργασία της όρασης και της ακοής δεν ήταν περισσότερο πλήρης, ουσιαστική και ολοκληρωμένη, όσο το βράδυ εκείνο της πρεμιέρας, όπου ακούστηκε η μουσική του Σεν-Σανς γραμμένη αποκλειστικά για τις ανάγκες της ταινίας. (Η μουσική της ταινίας έχει καταλογογραφηθεί ως έργο 128).

Ο πονέρος (πρωτοπόρος) του κινηματογράφου Ντ. Γ. Γκρίφιθ, που αντιλαμβάνεται τον κινηματογράφο ως τεχνικό φορέα επιδέξιο να εκφράζει σκέψεις, ιδέες και συναισθήματα, χαρακτηρίζει τη *"Δολοφονία του Λούκα ...* αριστούργημα και διακηρύσσει την πίστη του στη μουσική.

Εξουσιοδοτεί γι' αυτό, ύστερα από οδηγίες, το συνθέτη Ζ.Σ. Μπρέιν να συμβάλει με τα μέσα της τέχνης του στην ολοκλήρωση της ταινίας *"Η Γέννηση ενός Έθνους"* 1915. (Η προβολή της προκάλεσε άρθρα, ομιλίες, διαδηλώσεις, επεισόδια, συγκρούσεις μεταξύ μαύρων και λευκών με τραυματίες και νεκρούς).

Τη *"Μισαλλοδοξία"*, τη σημαντικότερη ταινία του βουβού, σύμφωνα με σχεδόν ομόφωνη γνώμη των κριτικών, γύρισε ο Γκρίφιθ στα 1916. Η επική (και ως προς τα μέσα) ταινία, λίγο έλειψε να χαρακτηριστεί *"Ταινία του ενός Άνδρος"*. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης έγραψε



Θ. Αγγελόπουλος
"Αναπαράσταση"

το σενάριο και άσκησε απόλυτη εποπτεία στα πάντα: ντεκόρ, φωτογραφία, μοντάζ, μουσική. Ο Γκρίφιθ ήταν κάτοχος και γνώστης της μουσικής με επαγγελματική κατάρτιση και επάρκεια.

Ο Νταριούς Μιγιά (Μιλό το ήθελε ο ίδιος) γράφει ωραία μουσική για ταινία του Μαρσέλ Λ' Ερμιπέ το 1923 που όμως δεν σημείωσε επιτυχία. Ο κορυφαίος συνθέτης θα προσφέρει τις υπηρεσίες του στον κινηματογράφο και στο μέλλον.

Ενδιαφέρον εγχείρημα στην εξέλιξη της κινηματογραφικής μουσικής παρουσιάζει *"Ο Ιππότης με το Ρόδο"*, ταινία του 1924, σε μουσική Ρίχαρντ Στράους, αναπροσαρμογή στα κινηματογραφικά δεδομένα της ομώνυμης όπεράς του (γραμμένης το 1911 σε λιμπρέτο του διανοούμενου αριστοκράτη Φον Χόφμανσταλ, τεράστιας καλλιτεχνικής και εισπρακτικής επιτυχίας). Ένα χρόνο αργότερα, ο εκκεντρικός κύριος Ερίκ Σατί γράφει μουσική και παίζει



Ζ. Φράντζι *"Τα μάπα χωρίς Πρόσωπο"*



Τινγκμαρ Μπέργκμαν *"Εβδομη Σφραγίδα"*

ο ίδιος σε μια σκηνή (μαζί με το σεναριογράφο μεταφέρουν λέει ένα ... κανόνι) στην ταινία του Ρενέ Κλερ *"Διόλειμμα"*. Το σενάριο είναι του ντανταϊστή ζωγράφου, πεζογράφου, ποιητή κ.τ.λ. Φρανσίς Πικαμπιά.

Την ίδια χρονιά, 1925, παίζεται στο θέατρο Μπολσόι της Μόσχας *"Το Θωρηκτό Ποτέμκιν"* του Σεργκέι Αϊζευστάν, ταινία που, σύμφωνα με το Γάλλο θεωρητικό και ιστορικό του κινηματογράφου Ζαν Μιτρί, εκφράζει, όπως όλα τα μεγά-



Βιμ Βέντερς *"Ένας Αμερικανός Φίλος"*



Ο Ινγκμαρ Μπέργκμαν στην κάμερα

λα έργα τέχνης στο παρελθόν, (π.χ. Ιλιάδα και Οδύσσεια), μια στιγμή της παγκόσμιας συνείδησης. Η ταινία, εκτός Σ. Ένωσης, παίχτηκε με μουσική του Έντμουντ Μείζελ. "Ο Πολίτης Κέιν" 1941 του Όρσον Γουέλς σε μουσική Μπέρναρντ Χέρμαν και "Το Θωρηκτό Ποτέμκιν" συγκαταλέγονται σταθερά στις σημαντικότερες ταινίες από τη γέννηση του κίνηματογράφου.

Το 1926-27 ο βουβός κινηματογράφος γίνεται (περίπου από τύχη) ομιλών ή, για να κυριολεκτήσουμε, τραγουδιστικός.

Από τα στούντιο της "Warner Bros" (αδελφοί Γουόρνερ) παράγονται οι ταινίες "Δον Ζουάν", ένα είδος όπερας, ηχητική μόνο ως προς τη μουσική, και το μιούζικαλ "Ο Τραγουδιστής της Τζαζ" του ασήμαντου σκηνοθέτη Άλαν Κρόσλαντ με πολύ μεγάλη επιτυχία (πλήρης ηχητική ταινία). Η εποχή του ομιλούντος άρχισε άδουσα και θριαμβευτικά. Τραγούδια αλλά και... παρατραγούδα, ενστάσεις, επιφυλάξεις, ρήξεις και τριγμοί κι ατέλειωτες συζητήσεις (Τσάρλι Τσάπλιν) που συνεχίζονται μέχρι... τις μέρες μας και ως προς τη χρήση της μουσικής. Ο Τζον Κέιτζ υποστηρίζει στα γραπτά του πως τίποτα στη ζωή ή στην τέχνη δε χρειάζεται συνοδεία και πως οι ήχοι πρέπει να είναι θόρυβοι χαρακτηριστικοί ή σχετικοί με ό,τι παρακολουθεί κανείς. Εν τω μεταξύ, σκηνοθέτες και συνθέτες συνεργάζονται στενά και εδραιώνουν σταδιακά τη σχέση κινηματογράφου και μουσικής.

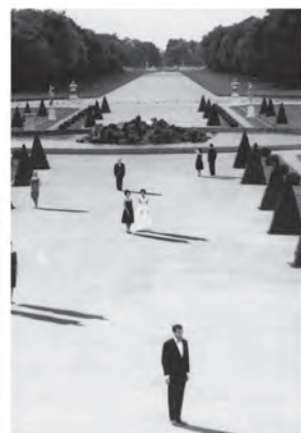
Ο Άρθουρ Χόνεγκερ γράφει μουσική για τους σκηνοθέτες Άλαν Γκας και Γκ. Β. Παμπστ. Ο Σ. Αϊζενστάιν και ο συνθέτης Σ. Προκόφιγιφ διερευνούν τα όρια συνάφειας των δύο τεχνών και στρέφουν, με ιδιαίτερη σπουδή, το ενδιαφέρον



Σκ. Ρ. Μοντγκόμερι, "Η Κυρά της Λίμνης"



Φρανσουά Τριφώ,
"Πυροβολήστε τον Πιανίστα"



Αλέν Ρενέ, "Πέραι στο Μαριένμπαν"

τους πάνω σε ζητήματα ενιαίου ρυθμού, εικόνας-μουσικής και οπτικο-ακουστικής διάρθρωσης του φιλμ. Το αποτέλεσμα των αναζητήσεων αυτών έχει καταγραφεί στον "Αλέξανδρο Νιέφσκι", 1938. (Τη μουσική της

ταινίας θα χρησιμοποιήσει ο Προκόφιγιφ ως πρώτη ύλη για να γράψει την καντάτα "Αλέξανδρος Νιέφσκι", με τον ίδιο τρόπο που το 1928 ο Άρθουρ Χόνεγκερ έγραφε το "Pacific 231", βασισμένο στην παρτιτούρα της ταινίας "Ο Τροχός" του Άλαν Γκας). Η συνεργασία των δύο δημιουργών, μοναδική στην ιστορία του κινηματογράφου, θα επαναληφθεί στο "Ιβάν ο Τρομερός", (Α' μέρος 1943 και Β' μέρος 1948).

“Στο πέρασμα του χρόνου” η κιν/κή μουσική προκάλεσε το ενδιαφέρον και άλλων συνθετών, που με το έργο τους συνέβαλαν ουσιαστικά στη διαμόρφωση της κιν/κής μουσικής γραφής. Αναφέρουμε ενδεικτικά: Ζορζ Ορίκ, Μορίς Ζομπέρ (έγραψε ωραιότατη μουσική για την “Ατάλαντη” του Βαν Βιγκό), Ζοζέφ Κοσμά, Ζορζ Ντελερί (μαθητής του Ντ. Μιγρό, έγραψε τη μουσική για το αριστούργημα του Αλέν Ρενέ “Χιροσίμα, Αγάπη μου”), Χανς Μερ και Κουρτ Βάιλ -και οι δύο συνεργάτες του Μπρεχτ. Άαρν Κόπλαντ, Λέοναρντ Μπέρσταϊν, Μίκλος Ρόζα, Μπέρναρντ Χέρμαν, Μαξ Στάνερ, Ντιμίτρι Τιόμκιν (οι τελευταίοι δούλεψαν στο Χόλιγουντ), Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, Αράμ Χατσατουριάν, Μπένζαμιν Μπρίτεν, Γουίλιαμ Γουόλτον, Άλαν Ρόουσθορν. Ο Νίνο Ρότα για σειρά ταινιών του Φελίνι, Ένιο Μορικόνε, ο θαυμάσιος Ιάπωνας Τόρου Τακεμίτσου (Η μουσική της ταινίας “Ran”, “Χάος” σημαίνει ο τίτλος, του Ακίρα Κουροσάβα είναι δική του). Ο σύγχρονός μας Νικόλα Πιοβάνι, ο μινιμαλιστής Φιλίπ Γκλας και ο δικός μας Μάνος Χατζιδάκις (όχι βέβαια χάριν του θρυλικού άσματος “Τα Παιδιά του Πειραιά”).

Ευρεία χρήση και ...γενικευμένη κατάχρηση (δες “Φαντασία” 1940 ταινία κινούμενων σχεδίων του Ντίσνεϊ) από την παγκόσμια μουσική παραγωγή γίνεται εξακολουθητικά και ακατάπαυστα. Συνήθως καλείται η μουσική να υπηρετήσει δουλικά το στόρι, αναιρώντας έτσι και ακυρώνοντας με αυτόν τον τρόπο την ίδια της την ύπαρξη. Αντίθετα και για να αρκεστούμε σε δύο μόνο παραδείγματα, με τρόπο υποδειγματικό συσχέτισαν τη σελιλόιντ (ελλ. κελουλοίτης, συνθετικό υλικό υψηλής αντοχής και καλής ευκαμψίας που χρησιμοποιείται στην κατασκευή του φιλμ) με τη μουσική οι Ζαν Ρενουάρ και Λουκίνο Βισκόντι. Ο πρώτος γιος του ιμπρε-



Αντουανέτα Αγγελίδη, “Παραλλαγές στο ίδιο Θέμα”



Π. Π. Παζολίνι, “Μήδεια”



Φρανσουά Τρυφό, “Τα 400 Χτυπήματα”



Τάκης Κανελλόπουλος, “Παρένθεση”



Αντρέι Ταρκόφσκι, “Στάλκερ”

σιονιστή ζωγράφου Ογκίστ- στην ταινία "Ο Κανόνας του Παιχνιδιού", όπου ακούγονται συνθέσεις των Μότσαρτ, Ντεζορμιέρ, Μονσινί, Σοπέν, Σεν-Σανς και Γ. Στράους, ενώ η αποσαφήνιση και ερμηνεία της μουσικής και των (μουσικών) σχολίων είναι όρος και προϋπόθεση για την ανάγνωση της ταινίας. Ο Λουκίνο Βισκόντι, λάτρης της όπερας με σοβαρή μουσική παιδεία στις ταινίες "Θάνατος στη Βενετία" και "Σένσο" (το adagietto της 5ης συμφωνίας του Μάλερ και η έβδομη του Μπρούκνερ αντίστοιχα). Ιδιωματική χρήση της μουσικής γίνεται στο ντοκιμαντέρ (πιστή καταγραφή της πραγματικότητας), στο μιούζικαλ (κινηματογραφικό και θεατρικό είδος με μουσική, κυρίως τραγούδι, χορό και πεζό λόγο - πρόζα-) και στο κινούμενο σχέδιο.

Μιούζικαλ (musical)

Θεατρικό, ψυχαγωγικό έργο με μουσική, δημοφιλές στο τέλος του 19ου και αρχές του 20ού αιώνα στην Αγγλία και Αμερική, αντίστοιχο της οπερέτας, είναι το **musical comedy**. Από το musical comedy, προέρχεται το ονομαζόμενο απλώς **musical** το οποίο έχει περάσει στα όρια τη υψηλής τέχνης, με έργα όπως: "Anything Goes" του Cole Porter, "West Side Story" και "Wonderful Town" του Leonard Bernstein. Αξιόλογα έργα με το χαρακτηρισμό **rock musical**, είναι τα: "Jesus Christ Superstar" με τον John Lennon στο ρόλο του Jesus Crist (1971), "Evita" (1978) και "The Phantom of the Opera" (το Φάντασμα της Όπερας 1986) του Andrew Lloyd Webber, "Hair" (Τρίχες 1968) του G. McDermot.

Χαρακτηριστικά:

- πρόζα (πεζός λόγος)
- τραγούδι: σόλο, ντουέτα, χορωδιακά κ.ά.
- χορός σε στιλ μπαλέτου.

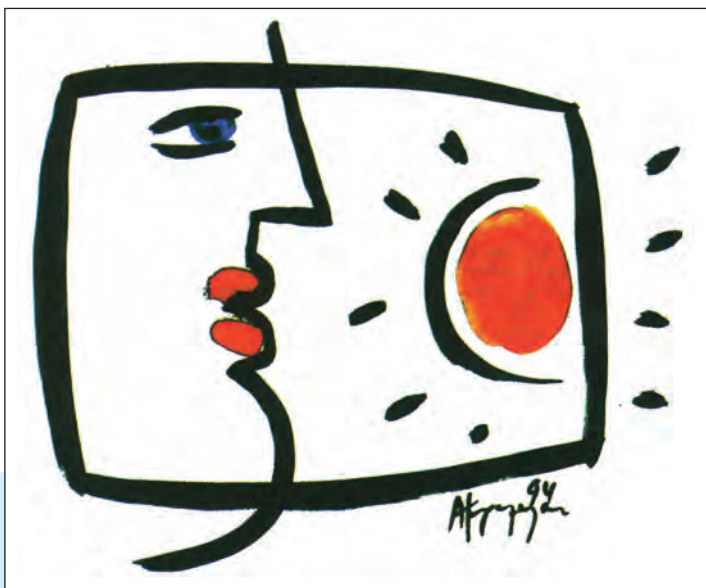


Κ. Πόρτερ, "Kiss me Kate"

Κουρτ Βάιλ



Λ. Μπερνστάιν, "West Side Story"



Το ραδιόφωνο και η Τηλεόραση

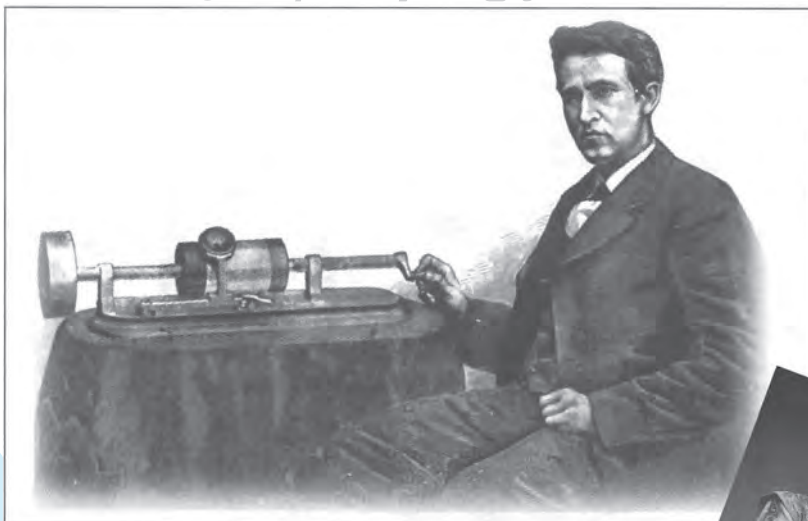
Τεχνικά μέσα μετάδοσης ήχων και εικόνων (οπτικοακουσικά) που χρησιμοποιούνται και για τη μουσική πληροφόρηση.

Το ραδιόφωνο εφευρέθηκε το 1917. Ο ερευνητής Φ. Κόνραντ της εταιρίας Westinghouse στο Πίτσμπουργκ έκανε έναν πομπό και άρχισε να αναμεταδίδει τις ειδήσεις των εφημερίδων και μουσική από δίσκους. Σιγά σιγά άρχισαν να κυκλοφορούν και συσκευές - ραδιοδέκτες για ακρόαση του σταθμού που δημιουργήθηκε παράλληλα από την ίδια εταιρεία. Οι σημαντικότερες πρώτες μεταδόσεις ήταν, το 1920, των αποτελεσμάτων των προεδρικών εκλογών και, το 1921, του αγώνα Dempsey - Carpentier. Οι ακροατές του σταθμού άρχισαν να ζητάνε τη μουσική που αγαπούσαν και γι' αυτό το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου της μετάδοσης κάλυπτε η μουσική. Έτσι το ραδιόφωνο συνέβαλε στην εξάπλωση της μουσικής αλλά και της μουσικής παιδείας σε όλα τα κοινωνικά στρώματα, μεταδίδοντας σε μεγάλα ποσοστά και κλασική μουσική.

Ο ακροατής του ραδιοφώνου έχει τη δυνατότητα να συμμετέχει και ο ίδιος στην ακρόαση, ακολουθώντας τον ήχο, φτιάχνοντας με τη φαντασία του εικόνες και ιδιαίτερες συναισθηματικές καταστάσεις. Αντίθετα η τηλεόραση - το δεύτερο κατά σειρά μέσο - συμπληρώνει τον ήχο με "έτοιμες" εικόνες και παίζει έναν άλλο ρόλο, εφόσον συντονίζει πολλές μορφές έκφρασης συγχρόνως.

Βέβαια η τηλεόραση δεν μπορεί να αντικαταστήσει τις ζωντανές συναυλίες. Επιλέγοντας όμως να παρουσιάσει τους καλλιτέχνες με την καλύτερη σκηνική παρουσία (στην αρχή της πορείας της βέβαια), λόγω της ανάγκης για θέαμα, οδήγησε σε μια θετική ανανέωση που επηρέασε και το ραδιόφωνο. Άλλη θετική συνεισφορά της είναι οι ζωντανές μεταδόσεις συναυλιών.

Τα ποσοστά μετάδοσης μουσικής από την τηλεόραση και το ραδιόφωνο ανέρχονται στο 60% του προγράμματος, τα 50 - 80% από τα οποία διαθέτονται για τη λαϊκή μουσική.



Η πρώτη φωνογραφική καταγραφή ήταν ένα ποίημα που απήγγειλε ο Έντισον στην ομιλούσα μηχανή του. Η συσκευή που φωτογραφήθηκε το 1878 (πάνω), λειτουργούσε, όταν τα ηχητικά κύματα προκαλούσαν τη δόνηση μιας βελόνας, η οποία κατέγραφε την ποικιλία αυτή των δονήσεων πάνω σε έναν κύλινδρο σκεπασμένο με φύλλα κασσίτερου. Προκάλεσε τέτοια συγκίνηση, ώστε ο Πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών Χείζ κάλεσε τον Έντισον στο Λευκό Οίκο και πέρασε τις ώρες του περιεργαζόμενος τη συσκευή ως τα χαράματα.



Ενρίκο Καρούζο

Δίσκος - κασέτα - CD

Οι πρώτες εγγραφές έγιναν το 1877 με το φωνόγραφο του Έντισον (σε κυλίνδρους από κερί). Το 1900 γίνονται εγγραφές σε δίσκους γραμμοφώνου (από γυψάλακα με 78 στροφές και διάρκεια 3'). Το 1902, κι ενώ υπάρχουν εγγραφές κλασικής και λαϊκής μουσικής, αρχίζει τις ηχογραφήσεις και ο διάσημος τενόρος Καρούζο με μεγάλη επιτυχία, η οποία συνέβαλε και στην εξάπλωση του δίσκου. Το 1948 άλλαξαν τα πράγματα με την εφεύρεση του συνθετικού δίσκου (βινυλίου) με 33 στροφές και διάρκεια 30' και αργότερα 45'. Ηχογραφήθηκαν έργα με μικρές και μεγάλες ορχήστρες, κλασικά και λαϊκά, παλαιά ή σύγχρονα.

Παράλληλα εμφανίζεται η μαγνητοταινία όπου ηχογραφούνται αυθεντικές, λαϊκές εκτελέσεις, μουσική της Αφρικής και άλλων εξωευρωπαϊκών πολιτισμών. Το 1958 η τεχνική της στερεοφωνίας εξασφαλίζει στην εγγραφή υψηλή πιστότητα.

Ακολουθεί η "μετατροπή" της ταινίας σε κασέτα με μικρή μείωση της ποιότητας σε σχέση με το δίσκο αλλά με μεγαλύτερη αντοχή.

Η νέα εφεύρεση, που σημαίνει και το τέλος του δίσκου, είναι το κόμπακτ ντισκ (CD), (με ακτίνα λείζερ), μικρός, σκληρός δίσκος πολύ μεγαλύτερης πιστότητας από το δίσκο, εφόσον η εγγραφή γίνεται με κομπιούτερ και διαρκεί 60'.



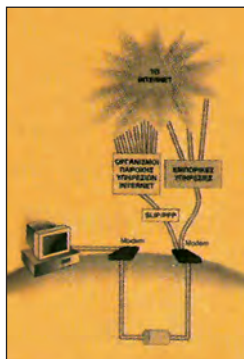
Μαζί με την ανάγκη να μοιραστεί τις σκέψεις του με κάποιον άλλο, ο άνθρωπος πάντοτε είχε την επιθυμία να τους δώσει διάρκεια. Η ομιλούσα μηχανή του Έντισον ήταν μια ευτυχής πραγματοποίηση των επιθυμιών αυτών. Ο φωνογράφος, του μοντέλο D του 1908, έφερε τους καλλιτέχνες στο σπίτι.

Αποτυπωμένη στο κερί, η φωνή τους μπορούσε να επαναλαμβάνεται δίχως τέλος.



Ο Η/Υ, μέσο πρόσβασης στο Internet

Τι είναι το Διαδίκτυο (Internet);



Το SLIP/PPP παρέχει πλήρη πρόσβαση στο Internet.

Πιθανώς το πιο πολυσυζητημένο πολιτισμικό φαινόμενο αυτής της δεκαετίας, το Internet, δείχνει να είναι το μέρος στο οποίο θέλει να "πνιγίνει" όλος ο κόσμος. Τι ακριβώς είναι το Διαδίκτυο (Internet);

Μιλώντας τεχνικά, το Internet είναι ένας πολύπλοκος ιστός υπολογιστών, από PCs μέχρι Mainframes, συνδεδεμένων μεταξύ τους μέσω τηλεφωνικών γραμμών και modems - ένα παγκόσμιο δίκτυο δικτύων και αυτόνομων υπολογιστών.

Το σημερινό Διαδίκτυο (Internet)

Το Internet υπολογίζεται ότι προσθέτει στις τάξεις του περίπου δέκα με είκοσι τοις εκατό περισσότερους χρήστες - περίπου εκατό χιλιάδες νέα μέλη - κάθε μήνα, αν και κανείς δε γνωρίζει πόσοι νέοι χρήστες συνδέονται μ' αυτό για πρώτη φορά κάθε μήνα. Τον

πρώτο χρόνο που διατέθηκε στο ευρύ κοινό ο παγκόσμιος ιστός πληροφοριών (W. W. W.), ένας συγκεκριμένος τομέας του Internet, παρατηρήθηκε αύξηση κατά 341.634 τοις εκατό.

Η αλματώδης επέκταση του Internet είναι καλή για πολλούς λόγους. Κατ' αρχήν, η αύξηση των χρηστών έχει ως αποτέλεσμα μία συνεχώς αυξανόμενη δεξαμενή παρεχόμενων πόρων. Το Internet είναι μία αθροιστική συλλογή εγκεφάλων, ηλεκτρονικών και ανθρώπινων, και όσο περισσότερη φαϊά ουσία βρίσκεται πίσω από τα πληκτρολόγια τόσο εξυπνότερο γίνεται το ίδιο το Δίκτυο. Δεύτερο, καθώς το Internet αρχίζει να γίνεται ελκυστικό για όλο και περισσότερους χρήστες, γίνεται όλο και πιο εύκολο για τους απλούς ανθρώπους.



Η οθόνι καλωσορίσματος, Welcome to Netscape.

Είναι σημαντικό να γνωρίζετε ότι σήμερα, και πιθανώς για πάντα, δεν υπάρχει κανένας κεντρικός οργανισμός που να ελέγχει το Internet. Το Internet ελέγχεται από χιλιάδες υπολογιστές - από mainframes μέχρι PCs - και από εκατομμύρια χρήστες· η δύναμή του βρίσκεται σ' αυτήν την ετερόκλητη σχεδιάσή του, όπου κάθε υπολογιστής συνεισφέρει ένα μοναδικό προσελασμένο κόμβο.

Αυτή ακριβώς η σύνθεσή του από ετερόκλητα κομμάτια έχει ως αποτέλεσμα τόσο τα καλά όσο και τα κακά

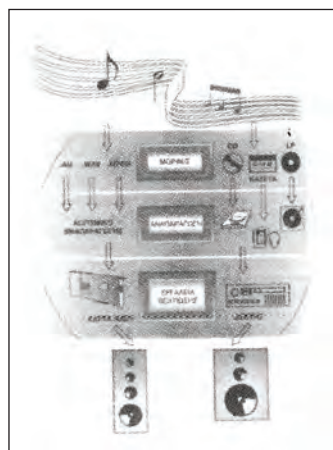
χαρακτηριστικά του. Ως λάτρεις της μουσικής, μπορεί περιστασιακά να προσπαθήσετε να προσελάσετε μία εγκατάσταση (site) - ένα συγκεκριμένο μέρος στο Internet - η οποία προσωρινά είναι εκτός λειτουργίας ή είναι πολύ απασχολημένη, για να σας εξυπηρετήσει. Ορισμένες φορές μπορείτε να προσελάσετε μία κατοπτρική εγκατάσταση (mirror site) - μία δεύτερη εγκατάσταση, η οποία παρέχει τις ίδιες πληροφορίες - ενώ άλλες φορές ήχο. Κάτι τέτοιο μπορεί να είναι ενοχλητικό.

Αλλά το πλεονέκτημα αυτού του ετερόκλητου συστήματος είναι ότι συγκεκριμένα τμήματά του αποτελούν την καλύτερη πηγή εκπληκτικά λεπτομερών πληροφοριών.

Θα βρείτε συντρόφους και φίλους στο Δίκτυο που θα είναι εξαιρετικά πρόθυμοι να σας βοηθήσουν, είτε εξηγώντας σας ό,τι δεν καταλαβαίνετε, είτε καθοδηγώντας σας σε τεχνικές οι οποίες φάνηκαν χρήσιμες και σ' αυτούς στο παρελθόν. Δεδομένου ότι όλοι είναι ίσοι στο Δίκτυο, ο μόνος ανταγωνισμός δείχνει να είναι η προσπάθεια ανακάλυψης μιας εγκατάστασης πριν απ' όλους τους άλλους, η ανακάλυψη της ανακάλυψης στους υπόλοιπους, και κατόπιν η παρακολούθησή τους, καθώς "τρέχουν" να συνδεθούν και να δουν και οι ίδιοι τα ευρήματά σας.

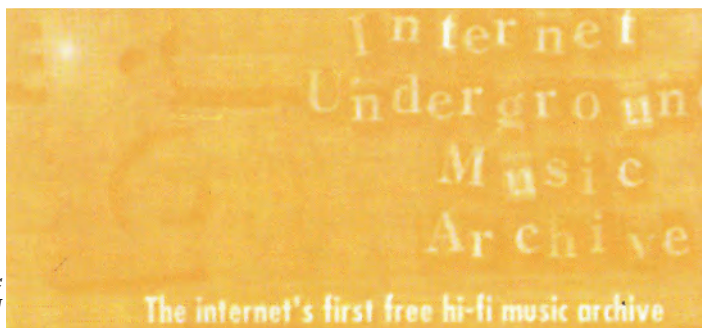
Το μέλλον του Δικτύου

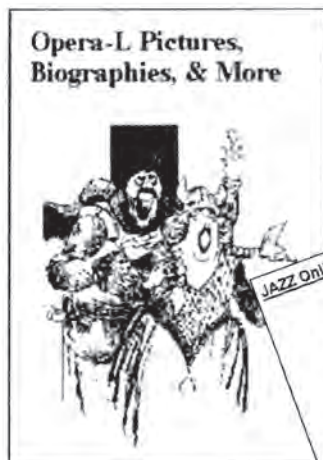
Το Δίκτυο δείχνει έτοιμο να μπει στην επόμενη χιλιετία με φιλικές οθόνες, μεγαλύτερες ταχύτητες λειτουργίας και παγκόσμια διαθεσιμότητα. Το μέγεθος του Internet μπορεί να αλλάξει όχι όμως η ποιότητα της τεχνολογίας του. Οι ζηλωτές του Internet, από τους μηχανικούς της πληροφορικής μέχρι τους χρήστες που συνδέονται από το σπίτι τους, θα συνεχίσουν να αναζητούν νέους τρόπους, για να βελτιώσουν το υπάρχον σύστημα, να το επιταχύνουν, να παρουσιάσουν τις εικόνες και τα αρχεία που συλλέγουν απ' αυτό με μεγαλύτερη λεπτομέρεια και να μεγαλώνουν ή να μικραίνουν την εστίαση σε συγκεκριμένα θέματα. Είναι το καλύτερο



Οι διαφορετικοί τύποι αρχείων ήχου μοιάζουν με τις διαφορετικές μορφές μέσω εγγραφής CD, κασέτες και δίσκους LP

Η πρώτη σελίδα του Internet Underground Music Archive (IUMA), ενός σημαντικού μουσικού πόρου του Δικτύου.





Εικόνες από την ταχυδρομική λίστα
Όπερα-Λ

μέσο το οποίο καθιστά εύκολα διαθέσιμη την ψηφιακή τεχνολογία στους κοινούς ανθρώπους- σ' αυτό βρίσκεται το μέλλον. Το Δίκτυο είναι εδώ και θα μείνει μαζί μας αλλάζοντας καθώς αλλάζουν οι ανάγκες των χρηστών. Αν και δε θα αντικαταστήσει την τηλεόραση, το τηλέφωνο ή τα έντυπα μέσα πληροφόρησης, θα γίνει το ίδιο σημαντικό με κάθε άλλη μορφή επικοινωνίας για τους μουσικούς, τους επαγγελματίες του χώρου της μουσικής και τους θαυμαστές και οπαδούς της μουσικής.



Η πρώτη σελίδα της εγκατάστασης
JAZZ Online.

Αποσπάσματα από το βιβλίο "Οδηγός τσέπης για τη Μουσική στο Internet" του Colin Berry, Απόδοση: Κ. Συρράκος, Ηλεκτρονικός μηχανικός, Αναλυτής συστημάτων.
Εκδότης: Μ. Γκιούρδας, Αθήνα, 1996



Η διάσημη εταιρεία Sub Pop του Seattle που ενέπνευσε πολλούς καλλιτέχνες του grunge.



Νόλντε (Emil Nolde, 1867-1956): "Νεκρή φύση με χορεύτριες", 1914. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Παρίσι.
(Εξπρεσιονισμός: υπερτονισμός της εκφραστικότητας με παραμορφώσεις και υπερβολική χρωματική ένταση)



Μπρακ (Georges Braque, 1882-1963): "Σύνθεση με άσο σπαθί", 1913. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Παρίσι
(Κυβισμός: ανάλυση της δομής των αντικειμένων και ανασύνθεση των διάφορων όψεών τους με βάση το επίπεδο του πίνακα).



Πέβσνερ (Anton Pevsner, 1886-1962): "Κολόνα της Νίκης", 1945. Μουσείο Ζυρίχης. (Κονστρουκτιβισμός: χρησιμοποίηση μαθηματικών και τεχνολογικών γνώσεων για τη δημιουργία "κατασκευών" με σύγχρονα υλικά και με μοντέρνα αισθητική).



Μαξ Ερνστ (Max Ernst, 1891-1976): "Καρπός μακράς πείρας", 1919, Συλλογή Penrose, Λονδίνο. (Ντανταϊσμός: Ανατρεπτική αμφισβήτηση όλων των καλλιτεχνικών αξιών και μεθόδων, με ανορθόδοξες αντι-καλλιτεχνικές προτάσεις, που, όμως, σύντομα αναγνωρίστηκαν ως καλλιτεχνικές).



Σπύρος Ξύνδας



Ναπολέον Λαμπελέτ



Σπύρος Σαμάρας



Διονύσιος Λαυράγκας

Οι πρόσφατες έρευνες συνεχώς πλουτίζουν τον κατάλογο των Ελλήνων συνθετών που μαθήτευσαν στα ιδιώματα της δυτικής μουσικής και μας έδωσαν ένα επηρεασμένο απ' αυτήν συνθετικό έργο. Είναι γνωστοί Έλληνες που έζησαν πριν από την ίδρυση του Νεοελληνικού κράτους και που έγραψαν "δυτική" μουσική (Μανουήλ Γαζής, Φραγκίσκος Λεονταρίτης, Αγάπιος Παλιέρμος, Ιωάννης Χαβιαράς κ.ά.).

Ο στρατηγός Κάρολος Φαβιέρρος, που αναλαμβάνει την οργάνωση του ελληνικού στρατού, δημιουργεί το 1825 την πρώτη στρατιωτική μπάντα. Η δεύτερη μπάντα (1833) είναι του βαυαρικού στρατού του Όθωνα.

Η γαλλική οπερέτα - στον τύπο της οποίας στηρίζεται η ελληνική έρχεται στην Αθήνα το 1871, "ξετρελαίνει" τους Έλληνες και συμβάλει μαζί με την ιταλική όπερα στην εξέλιξη της ελληνικής μουσικής.

Επανησιακή Σχολή

Επανήσιοι είναι οι πρώτοι Έλληνες συνθέτες. Η μουσική τους είναι επηρεασμένη από την Ιταλική. Έγραψαν κυρίως όπερες σε ιταλικά πρότυπα και σε ιταλική γλώσσα. Ωστόσο, την πρώτη όπερα με ελληνικό λιμπρέτο, "Ο υποψήφιος βουλευτής", έγραψε ο Σπύρος Ξύνδας. Ο Ξύνδας ανήκει στην "Επανησιακή Σχολή", όπως ονομάστηκε, η οποία "ανοίγει", θα λέγαμε, με το συνθέτη του εθνικού μας ύμνου Νικόλαο Μάντζαρο. Ακολουθούν ο Παύλος Καρρέρ - που έγραψε την όπερα "Μάρκος Μπότσαρης" με την πολυτραγουδημένη άρια "Ο γέρο Δήμος πέθανε", σε στίχους Αρ. Βαλαωρίτη, που από λάθος πιστεύεται πως είναι δημοτικό τραγούδι - και ο Γεώργιος και Ναπολέον Λαμπελέτ. Την Επανησιακή Σχολή κλείνουν οι Σπύρος Σαμάρας, συνθέτης του "Ολυμπιακού ύμνου", ο οποίος απέκτησε διεθνή φήμη και θεωρείται πρόδρομος των Ιταλών "βεριστών", και ο Διονύσιος Λαυράγκας. Στο έργο του Λαυράγκα φαίνεται έντονα μια προσπάθεια δημιουργίας "ελληνικής" μουσικής. Είναι εξάλλου και ο δημιουργός του ελληνικού μελοδράματος.



Από αριστερά προς το δεξιά: Βάρβογλης, Μπρόπουλος, Ριάδης και στο κέντρο ο Μανώλης Καλομοίρης.

Ελληνική Εθνική Σχολή

Την ομάδα της "Εθνικής Σχολής", όπως λέγεται, την αποτελούν οι συνθέτες Μάριος Βάρβογλης, Ανδρέας Νεζερίτης και ο Ιωάννης Κωνσταντινίδης, με πρωτομάστορα τον Μανώλη Καλομοίρη. Το έργο των συνθετών της Ελληνικής Εθνικής Σχολής είναι επηρεασμένο από τη ρωσική, τη γαλλική και τη γερμανική μουσική.

Χαρακτηριστικό της Ελληνικής Εθνικής Σχολής είναι η προσπάθεια συμβιβασμού της ανατολικής μουσικής αφενός, απ' όπου παίρνει κάποιες μελωδίες και ρυθμούς, και της μουσικής της Δ. Ευρώπης αφετέρου, απ' όπου δανείζεται τη ρομαντική αρμονική αντίληψη, τις μουσικές φόρμες (φούγκα, συμφωνία, κοντσέρτο κτλ.) και κυρίως τον τρόπο ενορχήστρωσης.

Η μουσική αυτή σχολή είναι "υπεύθυνη" για την εναρμόνιση των δημοτικών τραγουδιών και του βυζαντινού μέλους, η οποία, εντάσσοντας αυτά τα είδη στο δυτικό τονικό σύστημα (μείζονα και ελάσσονα) οδήγησε στη νόθευση της αυθεντικότητάς τους. Όμως, στους περισσότερους από τους συνθέτες της Εθνικής μας Σχολής πρέπει να αναγνωριστεί η προσφορά τους στην ελληνική μουσική και παιδεία.



Ανδρέας Νεζερίτης

Άλλοι συνθέτες της Ελληνικής Εθνικής Σχολής είναι: Δημήτριος Λεβίδης, Αιμίλιος Ριάδης, Γεώργιος Πονηρίδης, Γεώργιος Σκλάβος, Ορέστης Αργυρόπουλος, Κωνσταντίνος Σφακιανάκης, Πέτρος Πετρίδης, Λώρης Μαργαρίτης, Αριστοτέλης Κουντούρωφ, Αλέκος Κόντης, Θεόδωρος Καρυωτάκης, Αντίοχος Ευαγγελάτος, Σόλων Μιχαηλίδης, Λεωνίδας Ζώρας, Γεώργιος Καζάσογλου, Αλέκος Ξένος, Μενέλαος Παλλάντιος, Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης, Ελένη Οικονομοπούλου κ.ά.



Αιμίλιος Ριάδης



Γεώργιος Σκλάβος



Πέτρος Πετρίδης



Θεόδωρος Καρυωτάκης



Νίκος Σκαλκώτας

Ο Νίκος Σκαλκώτας, που όσο ζούσε ο τόπος του τον καταδίκασε στην αφάνεια και τη σιωπή, συνεχώς αναγνωρίζεται ως ένας από τους μεγάλους διεθνώς συνθέτες των αρχών του αιώνα μας, και το πλούσιο έργο του διαδίδεται σ' ολόκληρο τον κόσμο.

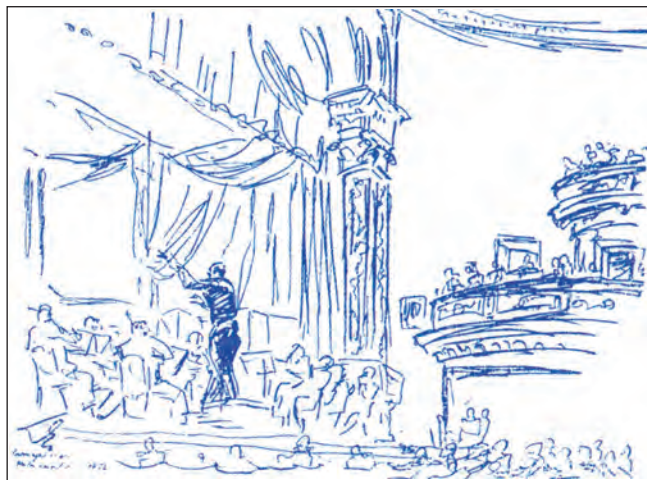
Εξάλλου, μια δημιουργία που κατέχει κορυφαία θέση στην παγκόσμια μουσική πρωτοπορία του 20ου αιώνα είναι του Έλληνα συνθέτη Ιάννη Ξενάκη: Έλληνα όχι στην καταγωγή αλλά, κυρίως, στη σχέση του με το ελληνικό πνεύμα στις μαθηματικές και φιλοσοφικές αρχές του.



Ιάννης Ξενάκης

Το κίνημα της σύγχρονης μουσικής διαμορφώνεται στην Ελλάδα γύρω στα μέσα του αιώνα μας από τους Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, Γιώργο Σισιλιάνο, Δημήτρη Δραγατάκη και Γ. Χρήστου. Το έργο του τελευταίου ("Εναντιοδρομία", "Αναπαραστάσεις", "Μυστήριο" και πολλά άλλα), έχει αναγνωριστεί μόνο από λίγους και δεν έχει διαδοθεί ακόμα στο ευρύ κοινό.

Ορισμένοι δημιουργοί όπως π.χ. ο Μιχάλης Αδάμης διαμόρφωσαν ιδιώματα με καθαρά ελληνικό χαρακτήρα ή με ένα πνεύμα του ευρύτερου ανατολικού χώρου.



Μητρόπουλος στο Κάρνεγκι χάλ

Οι Έλληνες δημιουργοί, με προσωπικές μόνο δυνάμεις ή με τη συνδρομή του Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής, και προσωπικά του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, κατέκτησαν μια αξιοζήλευτη θέση στο ανταγωνιστικότατο διεθνές μουσικό προσκήνιο. (Δημήτρης Μητρόπουλος, Νίκος Σκαλκώτας, Γ.Α. Παπαϊωάννου, Ι. Ξενάκης, Νικ. Ρώτας).



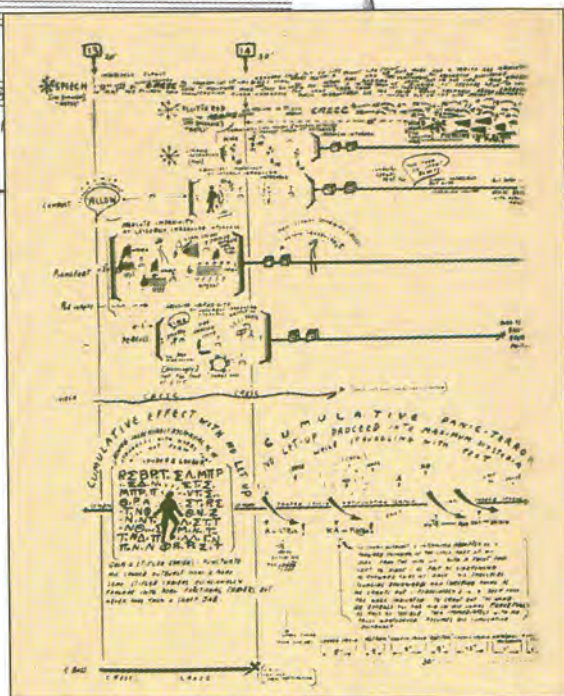
Σελίδα από την πρωτότυπη παρτιτούρα της "Ορέστειας" του Ιάνη Ξενάκη



Γιάννης Χρήστου

Ένας τομέας που υπηρέτηθηκε επάξια από αρκετούς Έλληνες συνθέτες είναι η μουσική για το αρχαίο δράμα. Αρκετοί μάλιστα από αυτούς έγραψαν μουσική για αρχαίο δράμα, η οποία, πέρα από

τη θεατρική της χρήση, έχει και αυτοτελή αξία. Ιδιαίτερα πρέπει να ξεχωρίσουμε την προσφορά σ' αυτό τον τομέα του Ιάνη Ξενάκη ("Ικέτιδες", "Ορέστεια", "Οιδίπους επί Κολωνώ", "Ελένη"), του Γιάννη Χρήστου ("Προμηθέας Δεσμώτης", "Πέρσες", "Βάτραχοι", "Οιδίπους Τύραννος"), του Μιχάλη Αδάμη ("Επτά επί Θήβας", "Ορέστης", "Προμηθέας Δεσμώτης", "Ιφιγένεια εν Αυλίδι"), αλλά και πολλών άλλων συνθετών.



Σελίδα από την πρωτότυπη παρτιτούρα του συνθέτη Χρήστου (συνθετική σημειογραφία).



"Ύμνος στον Κύριο" Τοιχογραφία από το παρεκκλήσιο της Κουκουζέλισσας, Μονή Μεγίστης Λαύρας, Άγιον Όρος

Από τον 11ο αιώνα κι ύστερα παρουσιάζεται νέα ακμή στη μουσική και γενικά στις τέχνες και τα γράμματα στο χώρο της Ανατολικής Μεσογείου (Κωνσταντινούπολη - Μ. Ασία - Βαλκανική), που έχει πια διαμορφωθεί ο νέος Ελληνισμός. Το υμνογραφικό έργο της Εκκλησίας έχει ολοκληρωθεί. Πρόκειται για τους ύμνους, για όλες τις ακολουθίες και τις εορτές. Από το 12ο αιώνα και πέρα η μουσική δραστηριότητα μετατοπίζεται, στον τομέα της καθαρής σύνθεσης, με η μορφή καινούριων συνθέσεων πάνω στα παλαιά ποιήματα ή με τη μορφή της επεξεργασίας και του μελωδικού εμπλουτισμού των μουσικών τους κειμένων.

Στη νέα αυτή εποχή διακρίνουμε τρεις περιόδους ακμής (με τις ενδιάμεσες περιόδους κάμψης και προπαρασκευής):

- α. Πρώτη μεγάλη άνθηση, που κορυφώνεται την εποχή των Παλαιολόγων (13ο - 15ο αιώνα) και ως τα τέλη του 16ου αιώνα.
- β. Δεύτερη άνθηση (1650 - 1720), που είναι η πρώτη και η κυριότερη μέσα στην Τουρκοκρατία.
- γ. Τρίτη άνθηση (1770 - 1820), που συμπίπτει με τη γενικότερη αναδιοργάνωση του Ελληνισμού από την Επανάσταση.

Έτσι, παρότι οι γραπτές μαρτυρίες είναι ελλιπείς για την Α' χιλιετία και το πρόβλημα της μεταγραφής και ορθής ανάγνωσης των παλαιών χειρογράφων της Β' χιλιετίας παραμένει πάντα αρκετά σκοτεινό, είναι αναντίρρητα βέβαιο ότι η σημερινή ελληνική εκκλησιαστική αλλά και η λαϊκή μουσική διατήρησαν όλα τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά της "ελληνικότητας" τους στην συνέχεια των αιώνων.

Από το 12ο αιώνα αρχίζει η περίοδος των μεγάλων μαϊστόρων. Ο τίτλος αυτός υποδηλώ-

νει τους διακεκριμένους ερμηνευτές - πρωτοψάλτες, δασκάλους και συνθέτες. Ως συνθέτες εντοπίζουν τη δραστηριότητά τους στην καθαρή μουσική σύνθεση, με νέες μελοποιήσεις παλαιών ύμνων και με επεξεργασία και μελισματικό εμπλουτισμό των μελών που προϋπήρχαν. Η τάση αυτή για μελωδική ποικιλία και νέα προσωπική έκφραση έδωσε τις "καλοφωνικές" συνθέσεις τις οποίες χαρακτηρίζουν η μεγάλη διάρκεια και η έντεχνη επιτήδευση.

Χαρακτηριστικά των συνθέσεων της περιόδου είναι το άνοιγμα προς εξωτερικές μουσικές πηγές έμπνευσης, η εμφάνιση των



Ιωάννης Κουκουζέλης

πρώτων καλοφωνικών ειρμών (εκκλησιαστικών μελών που ψάλλονται συχνά "εν ευθυμiais" και "στες τράπεζες") και οι πρώτες μεγάλες "δοξολογίες" που προδιαγράφουν την επικείμενη μουσική ανανέωση.

Στα μέσα του 17ου αιώνα ως τις αρχές του 18ου η μουσική δραστηριότητα παρουσιάζει μεγάλη έξαρση.

Είναι η πιο σημαντική περίοδος για τη μουσική μέσα στην τουρκοκρατία. Ακμάζουν σπουδαίοι συνθέτες, επινοούνται και χρησιμοποιούνται καινούρια μουσικά είδη, παράγεται μεγάλος όγκος ιδιαίτερα κομψών και διακοσμημένων μουσικών χειρογράφων και



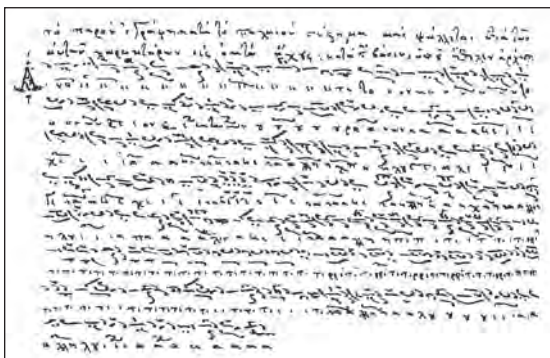
Σελίδα του πρώτου τυπωμένου μουσικού βιβλίου, στο Βουκουρέστι, 1820

εμφανίζεται η τάση για έξαρση του προσωπικού στοιχείου.

Όσον αφορά τα μουσικά βιβλία, μέσα στην περίοδο συμπληρώνεται η ανανέωση της βασικής σειράς τους (Στιχηράριον - Αναστασιματάριον - Ειρμολόγιον) και πλουτίζονται οι Ανθολογίες της Παπαδικής με σύγχρονα μέλη.

Εξάλλου, τα παλαιότερα εκκλησιαστικά μέλη επιβιώνουν στις διάφορες μορφές τους μέσα από τη χειρόγραφη και την πλατιά προφορική παράδοση.

Η τάση για "εξηγήσεις", αναλύσεις δηλαδή της γραφής των παλαιών μελών, που φανερώνει διαμορφωμένη ήδη τότε ανάγκη για διαφοροποίηση της παραδοσιακής (Κουκουζελικής) σημειογραφίας, αυξάνεται τους επόμενους αιώνες περνώντας από διαδοχικές φάσεις, για να καταλήξει να ολοκληρωθεί σε οριστική μεταρρύθμιση το 1814 (νέα γραφή). Ο 19ος αιώνας βρίσκει τη μουσική δραστηριότητα σε πλήρη ακμή. Δύο σημαντικά γεγονότα έρχονται να συμβάλουν θετικά στη συνέχεια της εκκλησιαστικής μουσικής και στη δι-



Ιδιόχειρη εξήγηση του Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος του κοινωνικού "Ανεϊτέ"



Μουσικός κώδικας του 17ου αι. (Λ 164-Στιχηράριον)
με καλλιγραφικά μουσικά στοιχεία και γράμματα

άδοσή της στους δύο επόμενους αιώνες: πρώτα η επινόηση του νέου γραφικού συστήματος από τρεις διδασκάλους (τους Χρύσανθο, αρχιεπίσκοπο Δυρραχίου, Γρηγόριο Πρωτοψάλτη και Χορμούζιο Χαρτοφύλακα 1814), και ύστερα η χρήση μουσικής τυπογραφίας (1820).

Η γνώση της "εξωτερικής" δηλαδή κοσμικής αστικής μουσικής, επίσης, ήταν κοινό κτήμα των ψαλτών του 18ου και 19ου αιώνα, καθώς και η χρήση οργάνων, ιδιαίτερα της θαμπούρας (ταμπουράς - έγχορδο όργανο). Δεν ήταν λίγοι ακόμη οι ελληνικής καταγωγής ή ελληνικής παιδείας μουσικοί, που επικέντρωναν τη δραστηρι-

ότητά τους καθαρά στο χώρο της εξωτερικής μουσικής ή κυρίως σ' αυτόν.

Από το 19ο αιώνα, επίσης, εμφανίστηκε και στη μουσική η γενικότερη στον ελληνισμό τάση για εκδυτικισμό, κατ' αρχήν στο εξωτερικό και στη συνέχεια στην Αθήνα, πρωτεύουσα του νεοελληνικού κράτους, όπου επικράτησε για αρκετό καιρό η τάση για τρίφωνη και τετράφωνη αρμονική μουσική απόδοση των εκκλησιαστικών μελών, η οποία βρήκε τον κυριότερο εκφραστή της στο πρόσωπο του Ιωάννη Σακελλαρίδη, πρωτοψάλτη ης Αγίας Ειρήνης (Παλαιάς Μητρόπολης των Αθηνών).

Η ζωντανή και σπουδαία βυζαντινή παράδοση, που βρισκόταν πολύ μακριά από το δυτικοευρωπαϊκό μουσικό κύκλο, επί μία ολόκληρη χιλιετία μας έδωσε δείγματα των κορυφαίων επιτευγμάτων της, τα οποία τόσο θαυμάζουμε.





Κέρκυρα. "Η λιτανεία του Αγίου Σπυριδωνα στη Σπανιάδα" (1817, περίπου), Χαλκογραφία του Joseph Cartwright από την έκδοση *Views in the Ionian Islands*, Λονδίνο, 1821.

18ος - ΑΡΧΕΣ 19ου ΑΙΩΝΑ



Νικόλαος Κουτούζης. Προσωπογραφία της Ελισάβετ Μαρηνέγκου, λάδι σε μουσαμά, 0.88x0.68μ. Εθνική Πινακοθήκη.



Νικόλαος Καντούνης. Προσωπογραφία του φαρμακοποιού Δικόπουλου, λάδι σε μουσαμά, 0.86x0.70μ, Εθνική Πινακοθήκη.

Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟΝ 19ο ΑΙΩΝΑ



"Η Ακρόπολη από την πλατεία Συντάγματος, γύρω στο 1855". Φωτογραφία (Συλλογή G. Edwards)..



Θεόδωρος Βρυζάκης: "Ο Παλαιών Πατρών Γερμανός ευλογεί την σημαία της Επανάστασης το 1821 εις την Αγίαν Λαύραν", λάδι σε μουσαμά, 1.64x1.26μ., Εθνικά Πινακοθήκη.

Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟΝ 19ο ΑΙΩΝΑ



Νικόλαος Γύζης
"Τα αρραβωνιάσματα
των παιδιών" (1877),
λάδι σε μουσαμά, 1.04x1.54μ.,
Εθνική Πινακοθήκη



Γιαννούλης Χαλεπός,
"Σάτυρος που παίζει με τον
έρωτα", μάρμαρο, ύψος 1.35μ.,
Εθνική Πινακοθήκη.



Νικηφόρος Λύτρας,
"Λύσανδρος Καυτατζόγλου", λάδι
σε μουσαμά 1.90x1.24μ.,
Εθνική Πινακοθήκη.



"Η Μαρία και η Ζωή Ν. Δραγούμη και η Έφη Στ. Άραγούμη"
(1880-1890). Φωτογραφία, Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.

Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟΝ 20^Ο ΑΙΩΝΑ



Κωνσταντίνος Παρθένης,
"Το λιμάνι της Καλαμάτας" (1911), λάδι
σε μουσαμά, 0.70x0.75μ.,
Εθνική Πινακοθήκη.



Νικόλαος Χατζηκυριάκος - Γκίκας,
"Υδρα", λάδι σε μουσαμά,
ιδιωτική συλλογή.



Νίκος Εγγονόπουλος, "Όμφικό" (1938), λάδι σε μου-
σαμά, 1.25x1,31μ. συλλογή Λένας Εγγονοπούλου.

Γιάννης Τσαρούχης, "Μεγαρίσσα" (1948),
νερομπογιά σε ξύλο (πόρτα χωριάτικη),
1.91x0.70μ. Εθνική Πινακοθήκη.

12. ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΑ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ



Πολυτάλαντος φιλόσοφος.
Αυτές οι παλικές ξυλογραφίες του 15ου αιώνα παρουσιάζουν τον Πυθαγόρα να ελέγχει τις ιδέες του για τη μουσική αρμονία με διάφορα πειράματα. Πότε με καμπάνες και ποτήρια για νερό (αριστερά), πότε με τεταμένες χορδές (μέση) και πότε με αυλούς διάφορου μήκους



Νόμισμα Σάμου του 250 μ.Χ. με τη μορφή του Πυθαγόρα

Όπως όταν αναφέρεται κανείς σε αρχαίους πολιτισμούς δεν είναι σε θέση να αποδώσει με βεβαιότητα μια επιστημονική ανακάλυψη ή ένα φιλοσοφικό προβληματισμό στον ένα λαό ή στον άλλο, έτσι και το ερώτημα πότε και από πού ξεκίνησε ο φιλοσοφικός στοχασμός για τις τέχνες, και συγκεκριμένα για τη μουσική δεν είναι δυνατόν να απαντηθεί με βεβαιότητα. Ωστόσο, ο φιλοσοφικός στοχασμός για τις τέχνες συναντάται για πρώτη φορά στα κείμενα των Αρχαίων Ελλήνων, οι οποίοι από τον 5ο αιώνα π.Χ. επιδίδονται στη μελέτη των τεχνών, παρ' ότι ανάλογοι προβληματισμοί καταγράφονται από τον 6ο π.Χ. αιώνα.

Πυθαγόρας

Από τη μελέτη σχετικά με τη θεωρία της μουσικής στην Αρχαία Ελλάδα προκύπτει ότι ο Πυθαγόρας (572 περίπου - 500 π.Χ.) φιλόσοφος, μαθηματικός και θεωρητικός της μουσικής, υπήρξε ο πρώτος που έθεσε τις βάσεις της επιστήμης της μουσικής με μια επιστημονικά θεμελιωμένη θεωρία της μουσικής. Ίδρυσε σχολή το 532 π.Χ. περίπου, στην οποία δίδασκε ότι ο κόσμος πρέπει να ερμηνεύεται με αριθμούς. Ο Πυθαγόρας ανακάλυψε τη σχέση ανάμεσα στο μήκος των χορδών και στο ύψος του ήχου που δίνουν. Με μαθηματικούς υπολογισμούς βρήκε τις αριθμητικές αναλογίες των διαστημάτων, οι οποίες είναι: $2/1$ η όδον, $4/3$ η τέταρτη, $3/2$ η πέμπτη καθώς επίσης και του μείζονα τόνου, τη διαφορά, δηλαδή, μεταξύ της τέταρτης και πέμπτης, η οποία είναι $9/8$. Για τους Πυθαγόρειους διάστημα είναι το ευθύγραμμο τμήμα του οποίου τα δύο άκρα (ακραία σημεία) σχηματίζουν αριθμητική σχέση (=αναλογία αριθμών). Σε κάθε διάστημα υπάρχουν πάντα δύο αριθμοί.

Οι όροι διάστημα και λόγος είναι ταυτόσημοι: μουσικό διάστημα - λόγος = αριθμητική σχέση - αναλογία.

Η λέξη διάστημα σήμαινε:

- απόσταση δύο σημείων μεταξύ τους
- μουσική απόσταση μεταξύ δύο φθόγγων (τόνων), και
- γ. αναλογία = λόγος - σχέση αριθμών.

Ο Πυθαγόρας και οι μαθητές του (Πυθαγόρειοι) υποστήριξαν επίσης την άποψη ότι από την περιστροφή των πλανητών παράγονται ήχοι, ανάλογα με την απόστασή τους από τη γη, οι οποίοι όμως δεν ακούγονται. Το σύνολο των ήχων αυτών δίνει την *"αρμονία των σφαιρών"*. Ο Πυθαγόρας και οι οπαδοί του συνδύασαν την *"αρμονία των σφαιρών"* με την *"αρμονία"* των διαστημάτων και την *"αρμονία"* της ψυχής.

Οι φιλοσοφικές αντιλήψεις των Πυθαγόρειων, επέδρασαν στη διαμόρφωση της φιλοσοφικής σκέψης του Πλάτωνα, ο οποίος έθεσε τις βάσεις της φιλοσοφίας της τέχνης. Ο Πλάτωνας παρατηρεί ότι η μουσική έχει την ικανότητα να επηρεάζει τα ήθη, τη θεωρεί βασική προϋπόθεση για τη διαπαιδαγώγηση των νέων και προτείνει τις *"καλές"* μελωδίες και ρυθμούς, συνδέοντας τη μίμηση του καλού με την κατάκτηση καλής συμπεριφοράς.



Πυθαγόρας

Εξάλλου, κατά τον Πλάτωνα, η αρμονία της όμορφης μουσικής είναι η αρμονία της ψυχής. Πυθαγόρειοι θεωρούσαν τον αριθμό 10 τέλειο αριθμό. Επειδή δε το άθροισμα των τεσσάρων πρώτων αριθμών $1+2+3+4$ είναι το 10, θεωρούσαν και το 4 τέλειο αριθμό και του έδωσαν το όνομα *"τετρακτύς"* (=το άθροισμα των τεσσάρων πρώτων αριθμών, δηλαδή το 10). Οι αριθμοί 1 και 2 της τετρακτύος δίνουν το κάτω ντο και το πάνω ντο της μουσικής κλίμακας, την οποία ονομάζουν *"διαπασών"* (=οκτάβα). Οι αριθμοί 1 και 4 δίνουν τη διπλή οκτάβα. Η σχέση 4:3 δίνει το φθόγγο φα και η σχέση 3:2 το φθόγγο σολ. Υπάρχουν έντεκα τετρακτύες (Θέων Σμυρναίος).

Κατά τον Πλούταρχο η μεγάλη τετρακτύς είναι $36=1+2+3+4+5+6+7+8=36$.

Η δεύτερη τετρακτύς εκφράζει την έννοια του άρτιου αριθμού και η τρίτη τον περιττό. Σ' ένα σχηματισμό των δύο γεωμετρικών προόδων, με λόγο το 2 και το 3, έχουμε:

$$\begin{array}{ll} \alpha. & 1 \quad \mathbf{2} \quad 4 \quad 8 = 1 \times 2 = 2, \quad 2 \times 2 = 4, \quad 2 \times 4 = 8 \\ \beta. & 1 \quad \mathbf{3} \quad 9 \quad 27 = 1 \times 3 = 3, \quad 3 \times 3 = 9, \quad 3 \times 9 = 27 \end{array}$$

Η *τέταρτη* τετρακτύς δηλώνει τα τέσσερα απλά στοιχεία: φωτιά, αέρα, νερό και γη.

Η *πέμπτη* τετρακτύς συμβολίζει τα σχήματα των απλών στοιχείων. Το τετράεδρο (πυραμίδα) συμβολίζει τη φωτιά, το οκτάεδρο τον αέρα, το εικοσάεδρο το νερό και ο κύβος τη γη.

Η *έκτη* τετρακτύς συμβολίζει τη δημιουργία. Το σπέρμα συμβολίζεται με τη μονάδα της αριθμητικής και το σημείο της γεωμετρίας. Το μήκος δίνεται από το άθροισμα των σημείων, επομένως με το 2. Η επιφάνεια, εφόσον έχει ακόμα μια διάσταση, δίνεται με τον αριθμό 3 ($2+1=3$), το στερεό έχει ακόμη μια διάσταση ($2+1+1=4$) και δίνεται με τον αριθμό 4.

Η *έβδομη* ταυτίζεται με την κοινωνία - Μονάδα=άνθρωπος, δυάδα=σπίτι, τριάδα=κωμόπολη (μεγάλο χωριό) και τετράδα=πόλη.

Η *ογδόη* τετρακτύς δίνει τα συστατικά του ζώου, δηλαδή την ψυχή και το σώμα. Τα τρία πρώτα μέρη (αριθμοί) της τετρακτύος, δηλαδή το λογιστικό, το θυμικό και το επιθυμητικό, αντιστοιχούν στην ψυχή, ενώ το τέταρτο μέρος στο σώμα, στο οποίο υπάρχει η ψυχή.

Η δέκατη τετρακτὺς εκφράζει τις τέσσερις εποχές του χρόνου: Άνοιξη, Καλοκαίρι, Φθινόπωρο, Χειμώνα.

Η ενδέκατη τετρακτὺς εκφράζει τις τέσσερις ηλικίες του ανθρώπου: νηπιακή, νεανική, ώριμη, γεροντική.

Διὰ μέσου του κύβου, που συμβολίζει τη γη και το συνδυασμό των στοιχείων της, κατασκευάζεται η μουσική αναλογία και η μουσική κλίμακα του Πυθαγόρα. Ο κύβος έχει 6 έδρες, 8 κορυφές 12 ακμές. Δηλαδή, ο κύβος δίνει τους όρους πρώτο, δεύτερο και τέταρτο της μουσικής αναλογίας: $6:8=9:12$.

Οι άκροι όροι της αναλογίας εκφράζουν το κάτω και πάνω ντο της κλίμακας. Ο αριθμός 8 είναι το αρμονικό μέσο των άκρων όρων της αναλογίας του 6 και του 12, και ο αριθμός 9 το αριθμητικό μέσο των άκρων όρων της ίδιας αναλογίας. Έτσι, ο αριθμός 8 εκφράζει τη συχνότητα του φθόγγου φα και ο αριθμός 9 τη συχνότητα του φθόγγου σολ. Για να κατασκευάσουμε την απλούστερη μουσική κλίμακα, διαιρούμε τη μουσική αναλογία $6:8=9:12$ με το 6 και βρίσκουμε $1:4/3=3/2:2$.

Το Μονόχορδο του Πυθαγόρα



Ο Πυθαγόρας κατέληξε στην κατασκευή της μουσικής κλίμακας ύστερα από πειράματα που έκανε με το "μονόχορδο", από τα οποία βρήκε τις μαθηματικές σχέσεις των φθόγων της κλίμακας.

Ο πρώτος όρος-φθόγγος 1 της αναλογίας $1:4/3=3/2:2$, έχει συχνότητα 1 και όνομα υπάτη (ντο).
 Ο δεύτερος $4/3$, έχει συχνότητα $4/3$ και όνομα μέση (φα).
 Ο τρίτος $3/2$ έχει συχνότητα $3/2$ και όνομα παραμέση (σολ).
 και ο τέταρτος 2 έχει συχνότητα 2 και όνομα νήτη (ντο).

ντο	φα	σολ	ντο
1	$4/3$	$3/2$	2
υπάτη	μέση	παραμέση	νήτη



Στη θέση I το δάκτυλο κάνει τη χορδή να έχει τέτοιο μήκος, ώστε να παράγει χαμηλό ντο, μια οκτάβα πιο κάτω από το μέσο ντο. Στη θέση II, στα $3/4$ του μήκους, δίνει το φα στην ίδια κλίμακα. Στη θέση III, στα $2/3$ του μήκους, δίνει ένα σολ. Στη θέση IV, στο $1/2$ του μήκους, δίνει το μεσαίο ντο.

Ο φθόγγος με τον οποίο ο Πυθαγόρας κατασκευάζει την κλίμακα έχει συχνότητα $9/8$, Για το δεύτερο φθόγγο πολλαπλασιάζει τον πρώτο φθόγγο 1 με τα $9/8=9/8$. Κατόπιν, για τον τρίτο, το δεύτερο φθόγγο $9/8$ επί $9/8=81/64$ (τρίτος). Τον τέταρτο δημιουργεί η αναλογία $1:4/3=3/2:2$ το $4/3$ (φα) όπως και τον πέμπτο $3/2$ (σολ). Για τον έκτο φθόγγο πολλαπλασιάζει τον πέμπτο με τα $9/8$, $3/2 \times 9/8=27/16$. Για τον έβδομο τα $27/16$ με τα $9/8$ ξανά, $27/16 \times 9/8=243/128$ και για όγδοο παίρνει τον αριθμό 2 από την αναλογία ($1:4/3=3/2:2$).



Ο Παρθενώνας στη μεγάλη πλευρά έχει 17 κίονες. Ο αριθμός 17 είναι το άθροισμα των όρων του κλάσματος $9/8$, του φθόγγου με τον οποίο κατασκευάζεται η μουσική κλίμακα. Η μικρή πλευρά έχει 8 κίονες. Ο αριθμός 8 είναι το αρμονικό μέσο του αριθμού των εδρών του κύβου 6 και του αριθμού των ακμών του κύβου 12, δηλαδή των άκρων όρων της μουσικής αναλογίας.

1. Ονόματα φθόγγων της εποχής του Πυθαγόρα	υπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	παραμέση	τρίτη	παρανάτη	νήτη
2. Σύμβολα των φθόγγων	τη	τα	τε	τω	τη	τα	τω	τη
3. Ονόματα φθόγγων της Βυζαντινής Μουσικής	πα	βου	γα	δι	και	ζω	νη	πα
4. Ονόματα φθόγγων διεθνώς	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
5. Συχνότητες* των φθόγγων με πρώτο φθόγγο συχνότητας 1	1	$9/8$	$81/64$	$4/3$	$3/2$	$27/16$	$243/128$	2
* Κατόπιν διεθνούς συμφωνίας η σύγχρονη κλίμακα κατασκευάζεται με βάση τον φθόγγο la με συχνότητα 440. Σημ. Στην Αρχαία Ελλάδα υψηλότερος φθόγγος θεωρείτο εκείνος ο οποίος σήμερα θεωρείται χαμηλότερος.								

Αριστόξενος
Νεότερος του Πυθαγόρα ο Αριστόξενος (375 με 360 π.Χ.) υπήρξε φιλόσοφος και σημαντικότερος θεωρητικός της μουσικής, γνωστός ως "ο Μουσικός". Η μέθοδός του ήταν κυρίως εμπειρική. Το σύστημα της διδασκαλίας του είναι αντιπυθαγορικό και βασίζεται στην ικανότητα του αυτιού (της αίσθησης) να αντιλαμβάνεται τους τόνους και την αρμονική σχέση μεταξύ τους. Δεν ερευνά τις αριθμητικές σχέσεις του τετράτονου και του πεντάτονου. Ωστόσο, καθορίζει τον ολόκληρο τόνο και τον μισό, κατασκευάζοντας παράλληλα και μια κλίμακα με βάση το ένα δωδέκατο του τόνου. Ο Αριστόξενος ως μουσικό διάστημα θεωρεί τη διαφορά ανάμεσα σε δύο φθόγγους διαφορετικού ύψους. Η διαφορά δε αυτή καθορίζει και την ένταση.

I	II	III	IIII	IIII	IIII	IIII	IIII	IIII	IIII	U
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

Ευκλείδης

Η πρόταση του Ευκλείδη (350 με 220 ως 275 με 270 π.Χ. γεωμέτρης και μαθηματικός) για τα διαστήματα ύψους είναι γεωμετρική. Τα μήκη των χορδών που εκφράζουν ευθύγραμμο τμήματα ορίζονται με δύο γράμματα στην αρχή και στο τέλος. Ο "μουσικός" τρόπος ορισμού του διαστήματος στην αριθμητική είναι με ένα γράμμα για ένα ευθύγραμμο τμήμα αντίθετα με το "γεωμετρικό" που είναι με δύο.

αίγυπτιακή Ιερατική									
I	II	III	IIII	IIII	IIII	IIII	IIII	IIII	IIII
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

βαβυλωνιακή						
I	II	III	IIII	IIII	IIII	IIII
1	2	3	4	5	6	7
IIII	IIII	IIII	IIII	IIII	IIII	IIII
8	9	10	60	600	1000	10000

Μεσαίωνας

Οι Αρχαίοι Έλληνες θεωρητικοί της μουσικής και φιλόσοφοι οι οποίοι κατέφυγαν στην επιστήμη των μαθηματικών και της αστρονομίας, για να οργανώσουν τη μουσική θεωρία, απέκτησαν ικανότατους "πρεσβευτές", τον Αυγουστίνο και το Βοήθιο κυρίως, οι οποίοι έζησαν τον 1ο μ.Χ. αιώνα και επέδρασαν καταλυτικά στην εξέλιξη της θεωρίας και της φιλοσοφίας της Μουσικής κατά το Μεσαίωνα. Ο Βοήθιος στο έργο του De Musica παραδέχεται τον αριθμό και την αναλογία ως θεμελιώδεις αρχές, με τις οποίες η μουσική μπορεί να αποδώσει το *θεικό*. Ο Αυγουστίνος θεωρεί ως βασικές έννοιες για το *ωραίο* τον αριθμό, το μέτρο, την αναλογία κ.ά.

άρχαία κινεζική					
一	二	三	四	五	六
1	2	3	4	5	6
七	八	九	十	百	千
7	8	9	10	100	1000

έτρουσκική						
II	III	IIII	LI	VI	X+	ΦΦ
2	3	4	5	6	10	100 - 1000

ελληνική (5ος π.χ. αιώνας)					
Γ	Δ	Η	Μ	Χ	Μ
5	10	100	500	1000	10000

άραβική ανατολική του 10ου αιώνα									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0

άραβική σύγχρονη									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0

σανσκριτική σύγχρονη									
१	२	३	४	५	६	७	८	९	०
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0

ευρωπαϊκή του 14ου αιώνα									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0

Αναγέννηση (16ος αιώνας)

Στην Αναγέννηση γίνεται μια στροφή στην κλασική αρχαιότητα ("Νεοπλατωνισμός"), και οι μουσικοί αντλούν στοιχεία από την ελληνική μουσική που ανα-

καλύπτουν στα έργα του Πλάτωνα, Αριστοτέλη, Πλούταρχου κ.ά. Από αυτά τα στοιχεία προκύπτει η άποψη ότι η μουσική είναι διαχωρίσιμη από την ποίηση, καθώς επίσης και η άποψη για την υποχρέωση της μουσικής να διαμορφώνει ηθική, θεωρούν ότι το *ωραίο* προκύπτει από την αρμονία των αρετών στην ψυχή, την αρμονία των χρωμάτων και των γραμμών στα πράγματα και την αρμονία των ήχων στη μουσική.

Παράλληλα με τις απόψεις του Νεοπλατωνισμού επικρατεί και η θέση, σύμφωνα με την οποία μουσική σύνθεση στηρίζεται σε μαθηματικές αναλογίες. Τα αρμονικά, δηλαδή,

Tabula Combinatoria.
Exponentes Combinationum.

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
3	1	3	6	10	15	21	28	36	45	55	66	78
4	1	4	10	20	35	56	84	120	165	220	286	364
5	1	5	15	35	70	126	210	330	495	715	1001	1365
6	1	6	21	56	116	252	462	792	1287	2002	3003	4198
7	1	7	28	84	210	462	924	1716	3003	5005	8008	12176
8	1	8	36	120	330	792	1716	3432	6435	11440	19448	31824
9	1	9	45	165	495	1287	3003	6435	12870	24310	43710	75182
10	1	10	55	210	715	2002	5005	11440	24310	48620	93178	167960

L. A. T. I. S. C. O. N. J. E. C. T. A. N. D. I.
N. O. M. I. N. E. C. O. M. B. I. N. A. T. I. O. N. U. M.

διαστήματα υπολογίζονται με μαθηματικές αναλογίες. Κύριος εκφραστής αυτής της άποψης ήταν ο Τζαρλίνο (1517-1590).

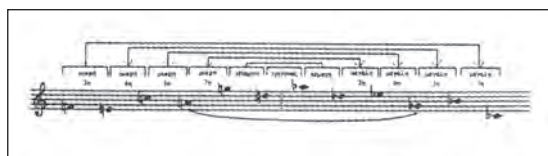
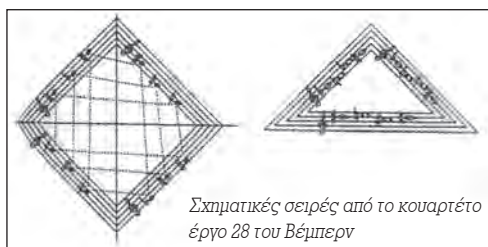
20ος αιώνας

Από τις αρχές του 20ου αιώνα παρατηρείται μια τάση επανασύνδεσης της μουσικής με τα μαθηματικά. Στην ατονική μουσική γίνεται χρήση της χρωματικής κλίμακας, της κλίμακας χωρίς τονικά κέντρα. Η σύνθεση στηρίζεται στη συγκρότηση μιας σειράς σύμφωνα με τις πα-

ραμέτρους του ήχου ύψος αρχικά (Σένμπεργκ), διάρκεια, ένταση (Μεσιάν) και ρυθμός, δυναμική (Μπουλέζ), αργότερα. Η οργάνωση του μουσικού υλικού γίνεται με την εφαρμογή των μαθηματικών.

Χρησιμοποιούνται αναλογίες αριθμών, για να δημιουργήσουν ομάδες-πρότυπα διαστημάτων (υψών), διαρκειών, εντάσεων, δυναμικής κ.ά., που θα χρησιμεύσουν ως υλικό για τη σύνθεση- κατασκευή του μουσικού έργου.

Το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα ο Ι. Ξενάκης (1922-), Έλληνας μηχανικός του πολυτεχνείου και μουσικός, συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στην εξέλιξη της μουσικής μέσω των σύγχρονων μαθηματικών. Ο ίδιος αναφερόμενος στη συμβολή του γράφει ότι "... τόσο στο θεωρητικό όσο οι στο μουσικό επίπεδο, στηρίζεται σε διάφορους κλάδους των μαθηματικών, όπως στο λογισμό των πιθανοτήτων και στο λογισμικό υπολογισμό, καθώς και σε διάφορες δομές, ανάμεσα στις οποίες και στη δομή της ομάδας, την εισαγωγή μιγαδικών αριθμών στη μουσική σύνθεση, την εισαγωγή της συνεχούς ασυνέχειας με τη βοήθεια των νόμων των πιθανοτήτων (τυχαιακή ιαδρομή, κίνηση Brown)".



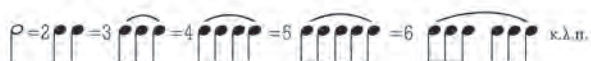
Η αρχική σειρά από τη "Λυρική Σουίτα" του Μπεργκ. Από την αναστροφή των πέντε πρώτων διαστημάτων προκύπτουν τα πέντε επόμενα (η 2η μικρή πρώτο διάστημα, γίνεται 7η μεγάλη τελευταίο διάστημα κ.τ.λ.)

Ξεκινώντας από την πιο μικρή αξία, το δέκατο έκτο, φτάνουμε πολλαπλασιάζοντας στη μεγαλύτερη και έχουμε ως αποτέλεσμα έναν κανονικό ή μη κανονικό παλμό. Μη κανονικό θα δώσουν οι αριθμοί 2 και 3 με το άθροισμά τους ή τα παράγωγά τους.

α. Με μονάδα το 1 πολλαπλασιάζουμε με τους αριθμούς 2 και 3 ή προσθέτουμε

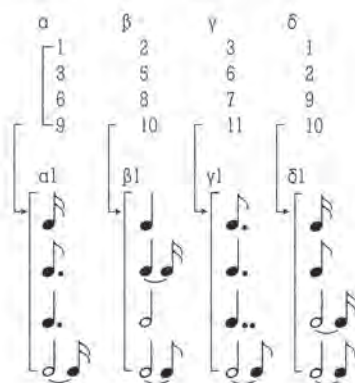
$$\begin{aligned}
 2 &= \text{note} \\
 3 &= \text{note} \\
 2+2 &= \text{note} \\
 2 \times 2 &= \text{note} \\
 2+3 &= \text{note} \\
 2 \times 3 &= 3 \times 2 = \text{note} \\
 2+2 &= 2 \times 2 = \text{note} \quad \text{κ.λ.π.}
 \end{aligned}$$

β. Με μονάδα το 1 χωρίζουμε σε έναν άρτιο ή περιττό αριθμό ίσων μερών.

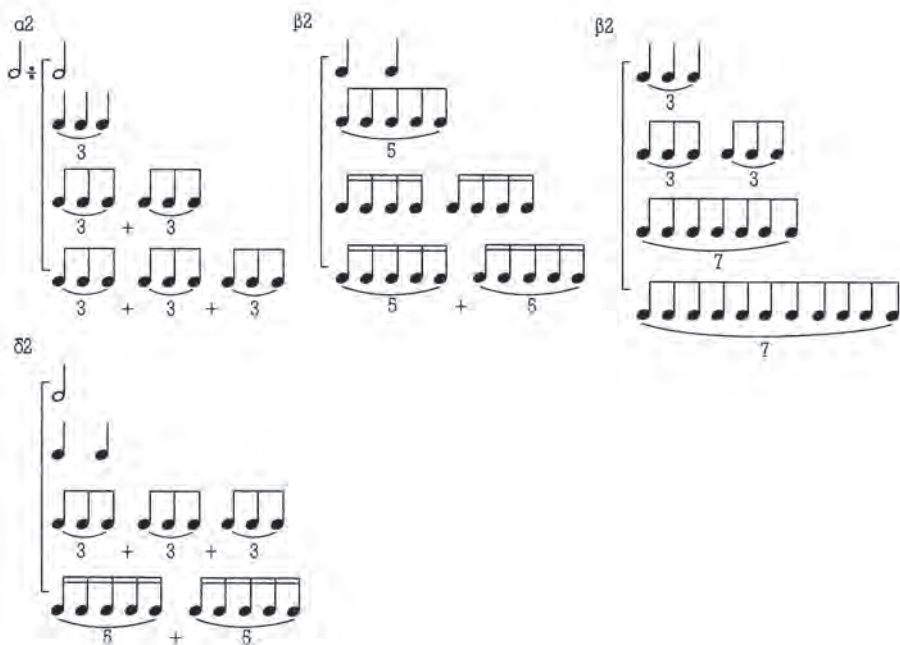


Με βάση έναν πίνακα αναλογιών και με μικρότερη μονάδα το δέκατο έκτο φτιάχνουμε την απεικόνιση των αναλογιών των αξιών, μέσω του πολλαπλασιασμού.

Οι στήλες α, β, γ, και δ αντιστοιχούν δηλαδή στις α1, β1, γ1, και δ1.



Με μεγαλύτερη μονάδα το $\frac{1}{2}$, μέσω της διαίρεσης, δημιουργούνται ίσα μέρη, το άθροισμα των οποίων δίνει τις αναλογίες:

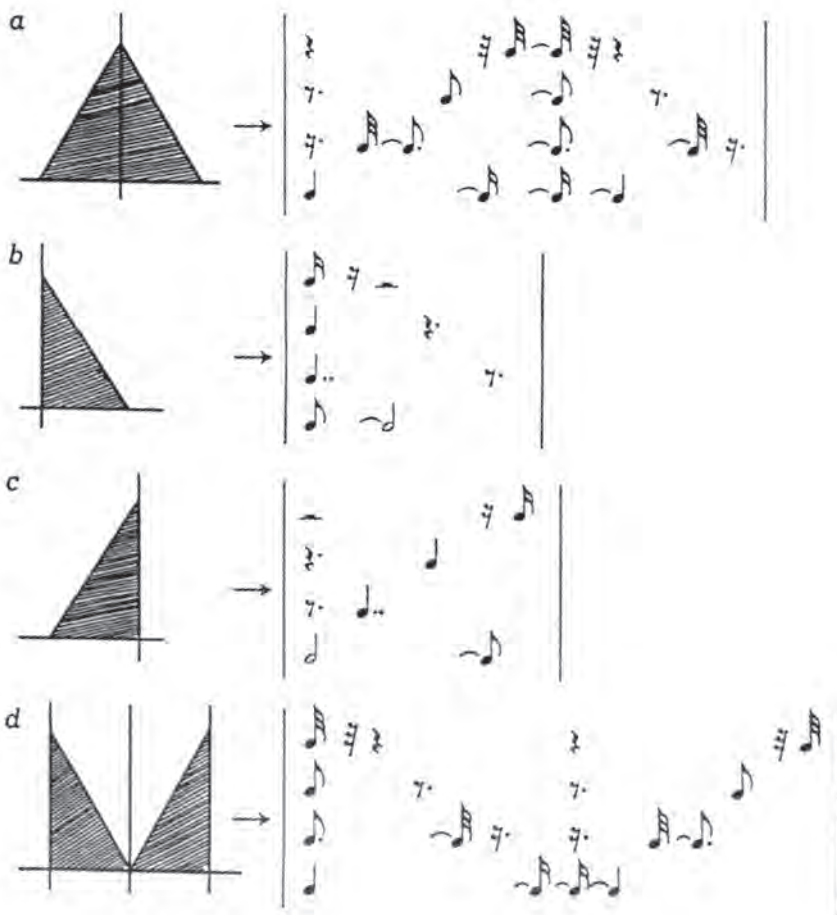


Σημ. Οι γραφικές αυτές παραστάσεις μπορούν να εφαρμοστούν και στην οργάνωση της παραμέτρου της δυναμικής.

Οι παραπάνω παραστάσεις είχαν οριζόντια ή κάθετη διάσταση. Ακολουθούν παραστάσεις με τη διαγώνιο διάσταση, με τη συμμετοχή παύσεων. Στηρίζονται στη συμμετρία, στην ασυμμετρία και στους συνδυασμούς τους.

Οι αναλογίες:

$$\begin{bmatrix} 1 \\ 4 \\ 7 \\ 10 \end{bmatrix}$$



Όπως βλέπουμε, οι αξίες (φθόγγοι και παύσεις) κατανέμονται, έτσι, ώστε να δημιουργηθούν σύνολα κατ' αναλογίαν των γεωμετρικών σχημάτων. Τα σύνολα αυτά χρησιμοποιούνται ως δομικό υλικό από το συνθέτη στο έργο του.

Σχήμα δυναμικής

Τα σύμβολα της δυναμικής μπον να δώσουν τις δυνατότητες:

	α	β	c	d
6	f	mf	$pppp$	ppp
5	mf	mp	ppp	pp
4	mp	p	pp	p
3	p	pp	p	mp
2	pp	ppp	mp	mf
1	ppp	$pppp$	mf	f

Μια σειρά δυναμικής

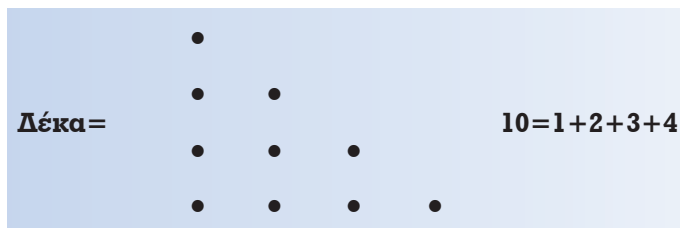
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
$pppp$	ppp	pp	p	gp	mp	mf	gf	f	ff	fff	$ffff$

Σειρά αξιών, η οποία προκύπτει από τις τετραγωνικές ρίζες των αριθμών 1 έως 12. Οι "αριθμοί" των αξιών (η τετραγωνική ρίζα κάθε αριθμού) πολλαπλασιαζόμενοι επί 10 δίνουν το χρόνο στο συγκεκριμένο παράδειγμα.

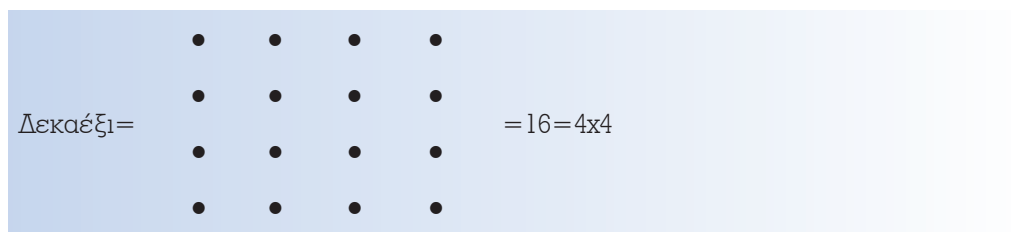
[illegible]

Ένας ακέραιος φυσικός αριθμός μπορεί να δημιουργήσει ένα σχήμα με σημεία στο χώρο. Η σχηματική παράσταση των αριθμών οδήγησε στους όρους της αριθμητικής (στο) "τετράγωνο" (a^2), (στον) "κύβο" (a^3), και οφείλεται στους Πυθαγόρειους.

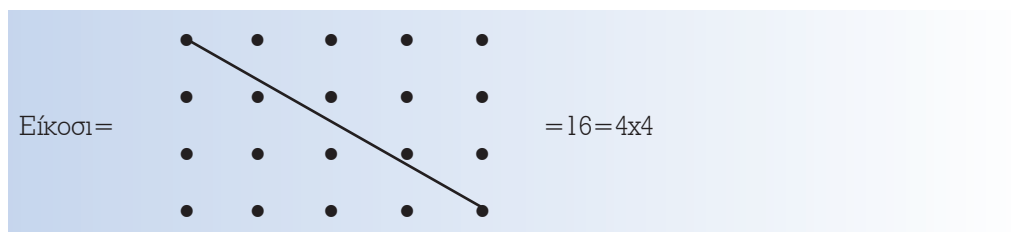
Το δέκα θεωρείται "τριγωνικός" αριθμός και προκύπτει με την τοποθέτηση των σημείων:



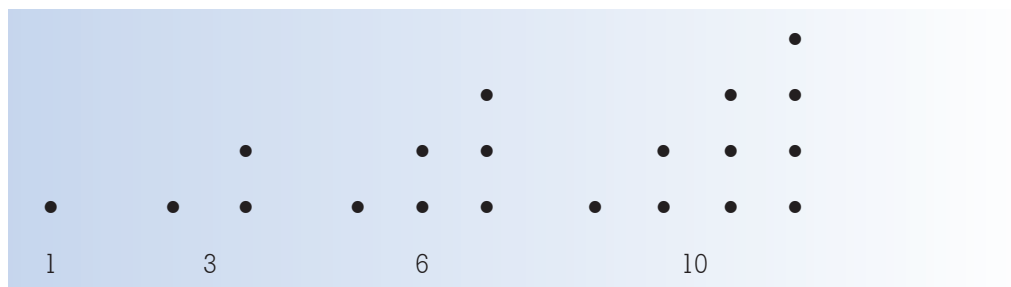
Το δεκάεξι θεωρείται "τετράγωνος" αριθμός



Το είκοσι θεωρείται "ορθογώνιος" αριθμός, που στην ουσία αποτελείται από δύο "τριγωνικούς", δηλαδή δύο τρίγωνα (το ένα =10=1+2+3+4=5x4/2)



Οι σειραιστές συνθέτες σχηματίζουν σειρές με συνδυασμούς των τριγωνικών αριθμών όπως:



Αριθμητικές σχέσεις με βάση το τρίγωνο του Pascal

1	1					
1	2	1				
1	3	3	1			
1	4	6	4	1		
1	5	10	10	5	1	
1	6	15	20	15	6	1
1	7	21	35	35	21	7



Ο Μπλεζ Πασκάλ, για να απαντήσει σε ένα φίλο του παίκτη, που του έθεσε το ερώτημα πώς έπρεπε να μοιραστεί δίκαια το συγκεντρωμένο ποσό σε ένα παιχνίδι ζαριών που διακοπτόταν ξαφνικά, επινόησε μαζί με τον ντε Φερμά τη θεωρία των πιθανοτήτων.



Πλάτων και Αριστοτέλης, λεπτομέρεια από το έργο του Ραφαήλ "Η σχολή των Αθηνών"

Η φιλοσοφία της σημασίας και της αξίας της μουσικής αναπτύσσεται από τον κλάδο της επιστήμης της μουσικής που ονομάζεται "αισθητική". Αισθητική της μουσικής, δηλαδή, είναι η επιστήμη που συστηματοποιεί τους τομείς που δημιουργούνται κατά τη διαδικασία του "φιλοσοφείν" γύρω από τη μουσική.

Μερικά ερωτήματα που προσπαθούμε να εξηγήσουμε με τη φιλοσοφία της μουσικής είναι: τι είναι και τι δεν είναι μουσική, τι θέση έχει στην ανθρώπινη ζωή και πώς μπορεί να μας βοηθήσει να καταλάβουμε την ανθρώπινη φύση και την ιστορία, τις βασικές αρχές της ερμηνείας και της εκτίμησης της μουσικής, τη φύση και τα θεμέλια του *μεγαλοφυούς* και του *σπουδαίου* στη μουσική, τη σχέση της μουσικής με τις υπόλοιπες καλές τέχνες και με άλλες συγγενικές πρακτικές, και τη θέση (ή τις θέσεις) της μουσικής στο σύστημα της πραγματικότητας.

Φιλοσοφία της μουσικής μέσα από την πρακτική της σύνθεσης

Για το συνθέτη ενός μουσικού έργου ολόκληρη η διαδικασία δημιουργίας του έργου του προσδιορίζεται και κατευθύνεται αποφασιστικά από φιλοσοφικούς στοχασμούς, που έχουν σχέση με τον εαυτό του και το περιβάλλον του.

Ο τρόπος που ο συνθέτης αποφασίζει να συνδυάσει τις αρμονίες και τις μελωδίες, οι αποφάσεις που παίρνει για τους ρυθμούς, τα χροχρώματα, τη μουσική υφή και τη φόρμα του έργου, δεν προσδιορίζονται τόσο από τη συνθετική τεχνική που υιοθετεί, όσο από τις αισθητικές ερωτήσεις που θέτει, όπως: είμαι ευχαριστημένος με τους ήχους της σύνθεσης, οι συνδυασμοί των μουσικών στοιχείων που χρησιμοποιώ δουλεύουν στ' αλήθεια, λειτουργεί καλά η μουσική που έγραψα (στην περίπτωση δημιουργίας μιας όπερας σε σχέση με το λιμπρέτο), ο τρόπος που συνθέτω με ικανοποιεί ή μήπως έχω την ευκαιρία στη σύνθεση που γράφω να κάνω κάτι καινούριο;

Ο καλλιτέχνης, με αυτόν τον τρόπο, βάζει το εαυτό του σε συνάρτηση με το έργο που



Ο Μπετόβεν συνθέτοντας

δημιουργεί. Έτσι, εκθέτει στη συνέχεια τον εαυτό του στον κόσμο. Οι διαστάσεις της δημιουργικής πράξης, επομένως, είναι συγχρόνως άμεσα προσωπικές -εγώ είμαι αυτός που συνθέτει το έργο μου- και έντονα, αναπόφευκτα, αναμειγμένες με ιδεολογίες, θρησκείες, μεταφυσική, πολιτική, ζητήματα τα οποία αποτελούν μια επικίνδυνη αρένα, στην οποία ο καλλιτέχνης παρουσιάζει απογυμνωμένο τον εαυτό του.

Η ευαισθησία του καλλιτέχνη προς το περιβάλλοντα παίζει καθοριστικό ρόλο στο βαθμό της εμβάθυνσης ή της πιο επιφανειακής και

αόριστης ανταπόκρισής του στην τέχνη και στην ποιότητα της τέχνης ως συνεισφοράς στον πολιτισμό. Ένας καλλιτέχνης θέλει να πλατύνει μια καλλιτεχνική παράδοση δημιουργώντας πάνω στα θεμέλια της δημιουργίας του παρελθόντος, και να κάνει την τέχνη του δυνατή και αποτελεσματική, κάτι του οποίου το σύγχρονο περιεχόμενο θα προσέχει και θα απολαμβάνει ο κόσμος, κάτι το οποίο ο κόσμος θα έχει διάθεση και θέληση να παρακολουθήσει, εξαιτίας της εσωτερικότητάς του, και της κομψότητας ή του νεωτερισμού της φόρμας του.

Αισθητικές Θεωρίες

Κατά τη διαδικασία υπεράσπισης και προώθησης ή, αντίθετα, επίθεσης σε καινοτομίες της πρακτικής της μουσικής, μουσικοί και συνεργάτες τους έχουν παραγάγει το μεγαλύτερο μέρος από την πιο δημιουργική δουλειά στην αισθητική της μουσικής.

Πολύτιμες συνεισφορές στην αισθητική της μουσικής συναντώνται, επίσης, σε συστηματικές φιλοσοφίες και ιστορίες τέχνης, όπως και σε ιστορίες της εκπαίδευσης και του πολιτισμού. Πολλά έχουν παραχθεί από αναλυτές της μουσικής, για να αιτιολογήσουν τις αναλυτικές διαδικασίες τους, από κριτικούς, για να ενισχύσουν τις κριτικές τους, και από ιστορικούς, για να εξηγήσουν γιατί αυτά που συνέβησαν έπρεπε να συμβούν. Πολύ υλικό όμως έχει παραχθεί κατά τύχη, ή ακόμα χωρίς να έχει γίνει αντιληπτό, από αναλυτές, κριτικούς και ιστορικούς, κατά τη διάρκεια της συνηθισμένης διαδικασίας παραγωγής της δουλειάς τους. Πολλά έχουν ειπωθεί στο χώρο της αισθητικής της μουσικής από καλλιτεργημένους φιλότεχνους, οι οποίοι εξηγούσαν τις δικές τους εμπειρίες στους εαυτούς τους ή διηγόντουσαν τις ψυχικές τους "περιπέτειες" στην επαφή τους με τα αριστουργήματα της μουσικής.

Θεωρητικά μιλώντας, η θεμελιώδης ερώτηση που αφορά την αισθητική της μουσικής αφορά την ίδια τη φύση (υπόσταση) του μουσικού έργου. Τρεις είναι οι σημαντικότερες απαντήσεις που πηγάζουν από την εξερεύνηση της υπόστασης αυτής:

1. Το μουσικό έργο είναι ένα αντικείμενο ενός συγκεκριμένου είδους, μια επιτευγμένη πραγματικότητα, η οποία, από τη στιγμή που δημιουργήθηκε πρέπει να γίνει κατανοητή και να την απολαμβάνουμε για αυτό που είναι.
2. Ή, είναι μια μερική απεικόνιση κάποιας κοσμικής δύναμης ή αρχής, μέσω της οποίας οι δυνάμεις του κόσμου μπορούν να γίνουν κατανοητές και, ακόμα, να τεθούν υπό έλεγχο.

3. Ή, είναι ένα δείγμα ενός μέσου επικοινωνίας ανάμεσα στους ανθρώπους. Αν δίναμε την πρώτη απάντηση, θα προσδιορίζαμε ως κύριο ρόλο της αισθητικής την κατάλληλη περιγραφή και ταξινόμηση των μουσικών ενοτήτων: τις σημαντικές ιδιότητες των ήχων και τις σημαντικές αρχές της τοποθέτησης και συνδυασμού τους.

Αν δίναμε τη δεύτερη απάντηση, η κύρια ερώτηση θα ήταν διατυπωμένη ως εξής: "τι είδους κοσμικές αρχές εμφανίζονται μέσω της μουσικής, πώς εμφανίζονται, και πώς είναι γενικά γνωστό ότι εμφανίζονται". Οι προτιμητέοι νόμοι, μέσω των οποίων η μουσική εκφράζει κοσμικές αρχές και δυνάμεις, είναι οι μαθηματικοί νόμοι, γιατί παρέχουν τη δυνατότητα να περιγραφούν οι μουσικές κλίμακες και δομές μέσω των μαθηματικών αρχών.

Αν διαλέγαμε ως καλύτερη την τρίτη απάντηση, τότε η κύρια ερώτηση θα ήταν "πώς η μουσική εκφράζει τι". Αφού η γλώσσα εκφράζει σκέψεις, συνήθως συμφωνούμε ότι η μουσική εκφράζει συναισθήματα και, στη συνέχεια, προσπαθούμε να ερμηνεύσουμε ποια συναισθήματα ποιανού έχουν αυτήν την επίδραση και με ποιους τρόπους: εκφράζει η μουσική κάτι που ήδη το αισθανόμαστε, διεγείρει νέα συναισθήματα, αλλάζει το χαρακτήρα των συναισθημάτων, απομακρύνει την προσοχή μας από κάποιο από αυτά ή ενώνει τους ανθρώπους μέσα σε αυτά; Επίσης, προσπαθούμε να καταλάβουμε αν η μουσική γλώσσα των συναισθημάτων είναι φυσική ή συμβατική, και εάν οι μουσικές επιδράσεις διεισδύουν στα βαθύτερα στρώματα του χαρακτήρα ή απλά καθοδηγούν παροδικά συναισθήματα.

Στην πράξη, αυτή που υπερίσχυσε είναι η τρίτη απάντηση, στο βαθμό που η αισθητική της μουσικής είχε κυριαρχηθεί από ένα μοναδικό θέμα: αυτό της φύσης και της σπουδαιότητας της δυνατής αλλά ακαθόριστης συναισθηματικής επίδρασης που έχει η μουσική, ή θεωρείται ότι έχει.

Στη διαδικασία των αποφάσεων που παίρνουμε, για να διευκρινίσουμε τις αξίες της μουσικής, οι τρεις πιθανές οπτικές γωνίες που μπορούμε να πάρουμε σχετικά με τη φύση της μουσικής μπορούν να απλοποιηθούν σε μία και μόνο ερώτηση: Είναι οι μουσικές αξίες "αυτόνομες", έχοντας ως βάση την ίδια τη μουσική, ή είναι "ετερόνομες", βασισμένες δηλαδή σε κάτι άλλο;

Έως πριν από λίγες δεκαετίες το πρόβλημα της αληθινής φύσης της μουσικής έδινε το έναυσμα για συζητήσεις για την προέλευση (πηγή) της μουσικής. Ήταν δώρο των θεών στην ανθρωπότητα, ήταν ένα περιστασιακό προϊόν λόγω ανίας, ήταν αποτελέσμα ενός φυσικού πόθου για αυτοέκφραση ή απόδειξη μιας παγκόσμιας μορφής συνείδησης στον άνθρωπο; Διαφορετικές απόψεις για το πώς ξεκίνησε η μουσική αντανακλούν πεπειθισμένες για το αν η μουσική είναι στη βάση της μυστηριώδους ή ορθολογική, κάτι το εξεζητημένο ή κάτι το ζωτικό, φυσική ή συμβατική.

Η αμοιβαία επίδραση τέτοιων ερωτήσεων και θεμάτων, δημιουργεί την υπόσταση της αισθητικής της μουσικής.

Ιστορική τοποθέτηση των αισθητικών θεωριών

Μαθηματικά, μεταφυσική και μουσική: Όπως είναι γνωστό, απλές αριθμητικές αναλογίες βρίσκονται πίσω από τις πιο εμφανείς συμφωνίες (οκτάβα 2:1, πέμπτη 3:2, τέταρτη 4:3).

Κατά την εποχή του Μεσαίωνα ο λόγος για το υψηλό ποσοστό των συμφωνιών που δημιουργούνται από συγκεκριμένα διαστήματα ήταν -ίσως- η απλότητα των μαθηματικών.

Στην οντολογία του Πλάτωνα και του Πυθαγόρα ο "αριθμός" είχε μεταποιηθεί σε "ιδέα": στην ιδέα του "ιδανικού αριθμού". Αυτή η ιδέα αποτελούσε την ουσιαστική υπόσταση των ακουστικών φαινομένων μέσω των οποίων εκφραζόταν.

Στην ευρωπαϊκή μοντέρνα μουσική, από το δέκατο έβδομο αιώνα και έπειτα, η έννοια

των αριθμών, η οποία προερχόταν από τους Πυθαγόρα και Πλάτωνα, υποσκελίστηκε και σταδιακά εκτοπίστηκε. Κατά συνέπεια, η παραδοσιακή μεταφυσική της μουσικής, η οποία κυριάρχησε την εποχή του Μεσαίωνα χωρίς να αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης, έχασε τα θεμέλιά της. Οι αριθμοί, από το να παίζουν το ρόλο της εσωτερικής ουσίας των πραγμάτων, μεταμορφώθηκαν σε μέσα εξωτερικών μετρήσεων χωρίς μεταφυσική ιδιαιτερότητα.

Η αισθητική της μουσικής, παρόλα αυτά, η οποία εξελίχθηκε ταχύρρυθμα από τη

Χειρόγραφο του 9ου ή 10ου αιώνα (Βατικανό) με κείμενο των "Νόμων του Πλάτωνα". θεωρία της "κατανόησης" ή "αίσθησης"

σε μια φιλοσοφία στηριζόμενη σε υποθέσεις, τη ρομαντική περίοδο

(19ος αιώνας) παρέμεινε πιστή στην

ιδέα ότι η μουσική υπόσταση,

ουσιαστικά, είναι μεταφυσική.

Η μεταφυσική της μουσικής του Αρθούρου Σοπενχάουερ

το 19ο αιώνα, της οποίας

αποτελεί "παράλλαξη" η

θεωρία του Νίτσε για το

"Διονυσιακό" και το "Απολ-

λώνιο" στοιχείο, ορίζει την

εσωτερική ουσία του κόσμου

ως "θέληση" (Wille) την οποία,

από όλες τις τέχνες, μόνο η

μουσική μπορεί να αντιπροσω-

πεύσει επαρκώς. Αυτή η "θέληση",

Σίγκμουντ Φρόιντ

σύμφωνα με το Σοπενχάουερ, δεν κατευθύνεται από τον

ορθολογισμό αλλά από μια τυφλή ώθηση και δύναμη παρόμοια με το "Αυτό" ("id" (Es)) του

Σίγκμουντ Φρόιντ, του οποίου η θεωρία της ψυχανάλυσης, που ανέπτυξε στις αρχές του

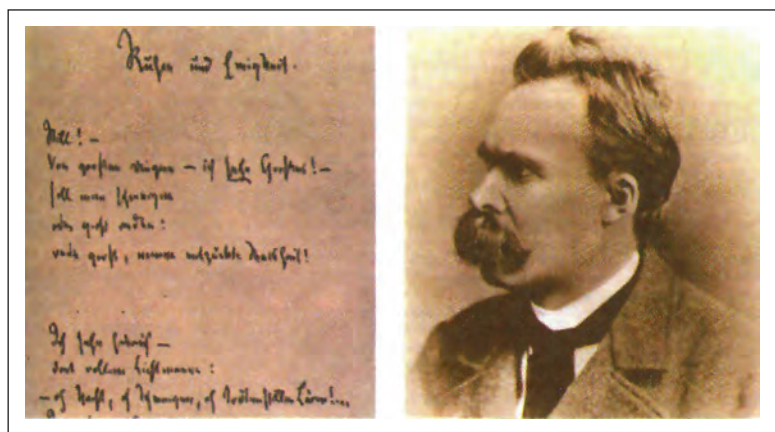
εικοστού αιώνα, επηρεάστηκε αποφασιστικά από το Σοπενχάουερ. Ανάμεσα στην ορθο-



Αρθούρος Σοπενχάουερ



Σίγκμουντ Φρόιντ



Φρίντριχ Νίτσε. (1844-1900)
Γερμανός φιλόσοφος

λογική και τη μη ορθολογική ερμηνεία του τι προσδιορίζει την υπόσταση, της μουσικής... δηλαδή, ανάμεσα στην ερμηνεία που δόθηκε από τους Αρχαίους Έλληνες και τη μοντέρνα, ρομαντική τάση- υπάρχει μια ιστορική συνέχεια, Αυτό που υιοθετήθηκε είναι η μεταφυσική υπόσταση, που θεωρήθηκε ότι εμπεριέχεται και -ή- αντανακλάται στη μουσική.

Επίδραση και έκφραση της μουσικής: Σε γενικές γραμμές, σύμφωνα με την ιδεολογία των μουσικών επιδράσεων (αγγλικά: doctrine of affections, γερμανικά: Affektenlehre), η μουσική στις ποικίλες εκδηλώσεις και μορφές της είναι η έκφραση των ανθρώπινων ιδιοσυγκρασιών (ταμπεραμέντων), παθών, διαθέσεων κτλ.

Έχει ειπωθεί επανειλημμένα ότι η έκφραση επιδράσεων και συναισθημάτων είναι η ουσία και ο στόχος της μουσικής. Πράγματι, το ζήτημα της έκφρασης αντιπροσωπεύει, μαζί με τη θεωρία που βασίζεται σε μαθηματικούς κανόνες, τη θεμελιώδη δομή σκέψης γύρω από τη μουσική. Παρόλα αυτά, η λέξη "επίδραση" δεν υποδηλώνει ένα καθορισμένο περιεχόμενο με σταθερό νόημα, αλλά είναι μια κατηγορία που ποικίλλει στην ιστορική πορεία, και της οποίας η έννοια έχει να κάνει, εν μέρει, με αλλαγές στην τεχνική της σύνθεσης της μουσικής και στα αισθητικά τους επακόλουθα.

Η "επίδραση" της μουσικής, π.χ., όπως ήταν κατανοητή κατά την εποχή του Μπαρόκ, έπρεπε να είναι ενοποιημένη και συνεχόμενη μέσα σε ένα ολόκληρο μουσικό κομμάτι ή μέρος κομματιού, όπως σε μια άρια, ενώ το συναίσθημα, που εκφραζόταν την εποχή του Διαφωτισμού από ένα συνθέτη, κυρίως στις "Φαντασίες" και λιγότερο στις σονάτες, μπορούσε να διαφοροποιηθεί συχνά και απότομα.

Μουσική και γλώσσα: Μπορεί κανείς να περιγράψει την ανάπτυξη του μοντέρνου ευρωπαϊκού ορισμού και περιεχομένου της μουσικής ως πορεία σταδιακής αφαίρεσης από τη μουσική κάθε εξωμουσικού στοιχείου.

Γενικά, δεχόμαστε σήμερα ότι η ορχηστρική μουσική είναι η πιο "κατάλληλη" ("σωστή") μουσική. Παρόλα αυτά, το 18ο αιώνα η ορχηστρική μουσική εθεωρείτο ακόμα ως ο "φτωχός συγγενής" της φωνητικής μουσικής, γιατί έλειπε το στοιχείο που ουσιαστικά τη χαρακτήριζε, δηλαδή η γλώσσα.

Η αισθητική της μουσικής, από το 16ο ως το 18ο αιώνα, είχε αποκλειστικές σχεδόν αναφορές στο μαδριγάλι, και, αργότερα, στην όπερα και στην καντάτα. Οι προσπάθειες του



Σελίδα από μαδριγάλι του 15ου-16ου αιώνα



Σελίδα από μαδριγάλι του Μοντεβέρντι

Ουμανισμού της Αναγέννησης να αναγεννήσουν την έκφραση της αρχαίας μουσικής και, επίσης, η μουσική ρητορική (κατά το 17ο αιώνα η μουσική αντιμετωπιζόταν ως ρητορική τέχνη, με τα δομικά και στιλιστικά στοιχεία της να συγγενεύουν με ανάλογα στοιχεία του ρητορικού λόγου) και το δόγμα των "επιδράσεων" της μουσικής είναι θεωρίες της φωνητικής μουσικής: όλες αυτές οι θεωρίες, ακολουθώντας τον Πλάτωνα, εμπεριέχουν, εκτός από την "αρμονία" και το "ρυθμό", και το "λόγο". Δεν μπορεί κανείς πριν το 18ο αιώνα να διαχωρίσει τη μουσική από τη γλώσσα, γιατί ο όρος "μουσική" υπονοεί από μόνος του τη γλώσσα.

Η σχέση της μουσικής με τη γλώσσα χαρακτηρίζεται, γενικά, από το γεγονός ότι μουσικά σύμβολα και φόρμες έκφρασης, παρόλο ότι επαυξάνουν την ένταση της αισθητικής επίδρασης, οφείλουν τη διαφοροποίησή τους στο κείμενο το οποίο απεικονίζουν.

Αφού η γλώσσα ήταν κέντρο αναφοράς για τη μουσική, η δομή της και ο τονισμός της ήταν το μοντέλο στο οποίο θεμελιώθηκε το μουσικό συντακτικό και η θεωρία της δομής, και από το οποίο η μουσική δανείστηκε ένα μεγάλο μέρος της ορολογίας της. Τα στοιχεία που διαιρούν και υποδιαιρούν το λόγο -το κόμμα, η τελεία, η περίοδος κτλ. -αποτελούν ένα σύστημα, του οποίου τη δομή, όπως πίστευαν, μπορούσαν να αναγνωρίσουν στη μουσική με τις πτώσεις με τις οποίες διαχωρίζονται τα μουσικά μέρη. Το 18ο αιώνα οι σχέσεις ανάμεσα στο όλο, στο ήμισι, στις διακοπτόμενες καταλήξεις, και ανάμεσα σε διάφορα είδη πτώσεων, εθεωρούντο ότι ήταν τρόποι του συντακτικού της μουσικής, για να εκφράσει βαθμίδες έκφρασης, οι οποίες ενυπάρχουν στα στοιχεία που διαμορφώνουν μια μελωδία.

Αυτονομία της μουσικής: Οι άμεσες γραμματικές ερμηνείες της σχέσης ανάμεσα στη μουσική και τη γλώσσα αναπύχθηκαν το 18ο αιώνα. Αυτές έρχονται σε αντίθεση με τις ερμηνείες της ρομαντικής περιόδου, όπου δίνεται στη μουσική μια μεταφυσική υπόστα-

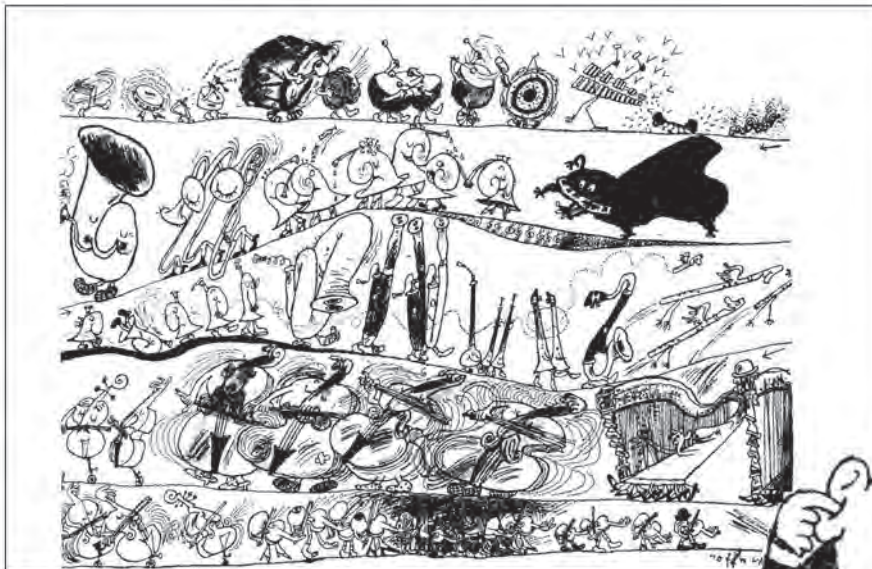


ση: η γλώσσα της μουσικής "απελευθερώνεται" και εξυψώνεται από τη φωνητική και μεταμορφώνεται σε ένα είδος έκφρασης κάποιων ιδεών, τις οποίες η γλώσσα ούτε μπορεί να φθάσει ούτε να εκφράσει. Αυτή η "γλώσσα ενός μακρινού πνευματικού κόσμου", για την οποία μιλούσε ο Ε.Τ.Α. Χόφμαν, είναι η "απόλυτη" ορχηστρική μουσική, απελευθερωμένη από τα κείμενα, τα προγράμματα, και από την έκφραση ξεκάθαρα υπογραμμισμένων επιδράσεων, της οποίας ο διαχωρισμός από τη γλώσσα δικαιολογείται με το να ερμηνεύεται ως "μεταφυσική" γλώσσα, η οποία είναι διαφοροποιημένη από την "εμπειρική". Η μουσική, σύμφωνα με τον Αρθούρο Σοπενχάουερ, αντιπροσωπεύει την ουσία των πραγμάτων (το *Dich an sich*) και όχι -όπως η γλώσσα- την απλή τους τεκμηρίωση.

Ένας από τους πρώτους ρομαντικούς υποστηρικτές της ιδέας της αυτονομίας της μουσικής, ο Βακενρόντερ (1773-1798), ήταν πεπεισμένος ότι τα συναισθήματα στην πραγματικότητα διατηρούνται μέσα στη μουσική σε μια "συμπυκνωμένη" μορφή ότι δηλαδή η μουσική δεν αναπαράγει δοσμένα συναισθήματα, τα οποία υπάρχουν έξω από το χώρο της (αρχή της μίμησης), αλλά μάλλον το αληθινό περιεχόμενό της αποτελείται από υπάρχουσες ανταποκρίσεις και συναισθήματα, τα οποία μόνο η μουσική μπορεί να περικλείσει και να φέρει στο φως. Συναισθήματα τα οποία, σαν να είναι δοσμένα με κάποια αντικειμενικά μέτρα και σταθμά, εμφανίζονται να συνδέονται με ένα μουσικό κομμάτι ή φόρμα (όπως η βαθιά θλίψη ενός "Πένθιμου Εμβατηρίου", την οποία ακόμα και κάποιος που δεν είναι υποψιασμένος μπορεί να αναγνωρίσει), δεν μπορούν να εξηγηθούν απλώς και μόνο σε σχέση με τα ιδιαίτερα συναισθήματα των ακροατών, αφού ένας ακροατής δε χρειάζεται να αισθάνεται βαθιά θλίψη, για να καταλάβει το Πένθιμο Εμβατήριο γι' αυτό που είναι.

Η μετάβαση από τη φωνητική μουσική στην ορχηστρική μουσική, ως μετατόπιση ερμηνείας του "ορθού παραδείγματος" της μουσικής, ήταν μια πολύ καθοριστική στροφή στην πορεία της μουσικής ιστορίας. Παρόλα αυτά, προβλήματα μουσικής αισθητικής, εξακολουθούσαν να αναπύσσονται με βάση το περιεχόμενο της σχέσης της μουσικής με τη γλώσσα. Έτσι, μπορεί κάποιος να πει ότι αυτός ο τρόπος σκέψης για τη μουσική εξασφάλισε κάποια διαχρονική συνέχεια.





Προβλήματα της Σύγχρονης Μουσικής

«Μέσα στην ιστορία του ανθρώπινου πνεύματος, η Μουσική, όπως και οι άλλες Τέχνες, ακολουθεί μια εξελικτική πορεία, μια δραματική διαδρομή με ανόδους και πτώσεις, με σταθμούς ακμής και περιόδους αμφιβολίας, παρακολουθώντας συχνά και τις πολιτικές, θρησκευτικές και πνευματικές ανησυχίες και περιπέτειες του ανθρώπου.

Κύριο χαρακτηριστικό της πορείας αυτής είναι η **αλλαγή**. Η αλλαγή στο ύφος, στην τεχνική ή στη μορφή, που άλλοτε προκαλείται από εξωμουσικούς παράγοντες όπως η προσφορά νέων τεχνικών μέσων (π.χ. οργάνων) ή η μεταβολή στις καλλιτεχνικές ανάγκες του συνόλου ή μιας κοινωνικής τάξης κτλ., άλλοτε, και κυρίως, από την εσωτερική ανάγκη εμπλουτισμού των εκφραστικών μέσων, που οδηγεί στην εκμετάλλευση νέων μορφοπλαστικών δυνατοτήτων του μουσικού υλικού. Σε μια γενετική θεώρηση, η εξέλιξη της μουσικής-και αναφέρομαι στην έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική της τελευταίας χιλιετίας- παρουσιάζεται σαν μια πορεία από το πιο απλό προς το πιο σύνθετο. Αυτό αφορά κυρίως την αρμονική δομή των έργων και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί απλώς ως μια βαθμιαία εξοικείωση με όλο και πιο σύνθετες αρμονικές σχέσεις, με όλο και μεγαλύτερου βαθμού διαφωνίες. Μια "δειγματοληψία" από έργα όλων των αιώνων, από το δέκατο ως τον εικοστό, δεν αφήνει καμιά αμφιβολία πάνω σ' αυτό. Και όμως, μέσα σ' αυτήν τη γενική γραμμή προόδου παρατηρείται, κατά μεγάλα διαστήματα, μια αντίστροφη τάση, μια διάθεση φυγής από το πολύ σύνθετο προς το πολύ απλό. Αυτό αφορά περισσότερο τη μορφολογική δομή των έργων και υπαγορεύεται από την **εξάντληση των μορφοπλαστικών δυνατοτήτων της τεχνοτροπίας μιας εποχής**.

Η εξάντληση αυτή ακολουθείται από την τυποποίηση και τον κορεσμό, που ωθεί μοιραία προς νέες και φυσικά απλές ακόμη μορφές. Χαρακτηριστικό είναι το πέρασμα από την πολυφωνία του 16ου αιώνα στην ομοφωνία του πρώιμου μπαρόκ, ή αργότερα πάλι, το 18ο





αιώνα, το πέρασμα από την πολυφωνία του τελευταίου μπαρόκ στην ομοφωνία της προκλασικής και κλασικής περιόδου.

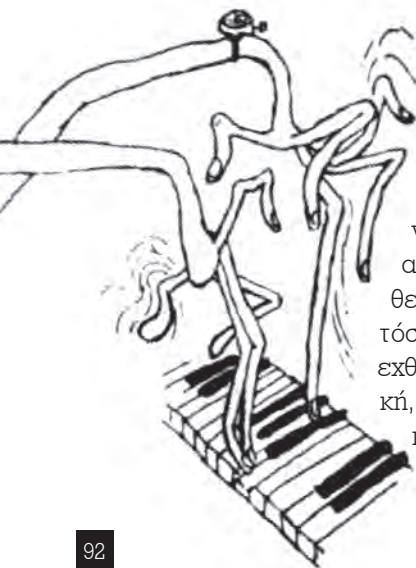
Στα τέλη του 19ου αιώνα ο ρομαντισμός κορυφώνεται μέσα στη συναισθηματική υπερβολή και στο μορφολογικό γιγαντισμό της όπερας του **Wagner**, και, μη έχοντας άλλα περιθώρια εξέλιξης προς την ίδιο κατεύθυνση, ακολουθείται από την "αντιρομαντική κρίση" των αρχών του αιώνα μας, Η "νέα μουσική", με τον πρωτογονισμό, τη μηχανικότητα ή τη νεοπολυφωνία της, ο νεοκλασικισμός ή

η "ατομική σχολή", παρόλες τις διαφορές (από λίγους εθνικούς κ.ά.) που παρουσιάζουν ανάμεσά τους, είναι γεννήματα της ίδιας ανάγκης για ανανέωση και ακολουθούν, έστω και σε διαφορετικούς βαθμούς, παράλληλες κατευθύνσεις: Από άποψη αρμονική προχωρούν προς ακόμη πιο σύνθετες σχέσεις, πιο τολμηρές συνηχήσεις, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζουν απλούστευση, περιορισμό, αυστηρότητα στη μορφή. Στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα τα πράγματα παρουσιάζουν μία εικόνα όμοια με εκείνη άλλων ανάλογων σταθμών στην ιστορία της μουσικής: Οι ιστορικοί υπενθυμίζουν την "**Ars nova**", τη συνειδητή στροφή προς νέες μουσικές κατακτήσεις στις αρχές του 14ου αιώνα, και τις "**Nuove musiche**" στις αρχές του 17ου αιώνα. Και οι συνθέτες, φλεγόμενοι από ιερό φανατισμό για το καινούριο, ρίχνονται με ενθουσιασμό στη μάχη για την κατάκτηση των νέων ηχητικών κόσμων.

Οι δυνατότητες εμφανίζονται απεριόριστες: Η αρμονία δε γνωρίζει πια φραγμούς. Η τονικότητα, έχοντας εξαντλήσει όλες τις δυνατές σχέσεις που μπορούσε να δώσει, υποχώρησε, και στη θέση της η ατονικότητα επιτρέπει τον οποιοδήποτε συνδυασμό φθόγγων. Παράλληλα, δοκιμάζονται νέοι τρόποι στη χρήση των γνωστών μουσικών οργάνων, και νέα όργανα κατασκευάζονται εξαρχής, για να ακουστούν νέοι, άγνωστοι έως τώρα ήχοι.

Κι όμως, μέσα σ' αυτήν την ατμόσφαιρα της μαχητικής αισιοδοξίας και του ενθουσιασμού για την κατάκτηση του "νέου" αρχίζει να πλανιέται μια αμφιβολία, ένα αίσθημα αβεβαιότητας. Το Κοινό δε συνέχεται εύκολα από την έκπληξη και την αρχική αντίδρασή του, κατά

κανόνα αρνητική, απέναντι στη νέα μουσική. Και σε άλλες εποχές αντέδρασε αρνητικά το Κοινό, μα μέσα σε λογικά χρονικά όρια εξοικειώθηκε με το καινούριο και το αγάπησε. Αντίθετα, τώρα αποφεύγει τα έργα των συγχρόνων του και στρέφεται προς τα έργα περασμένων εποχών. Από την άλλη μεριά αρχίζουν να αμφισβητούνται, από θεωρητικούς και συνθέτες, οι καθιερωμένες απόψεις για τα διάφορα μουσικά φαινόμενα. Άλλοτε, κανείς δεν αμφισβητούσε μια γενικά παραδεκτή αντίληψη για την ουσία της μουσικής. Τώρα ακούγονται διάφορες θεωρίες και, για πρώτη φορά στην ιστορία, δίνονται ταυτόχρονα τόσο πολλοί και τόσο διαφορετικοί ορισμοί της μουσικής... Και οι εχθροί της νέας μουσικής δεν την αποκαλούν απλώς "κακή" μουσική, μα ούτε καν τη δέχονται για μουσική! Αλλά ακόμη και άνθρωποι που πίστεψαν κι αγωνίστηκαν γι' αυτήν, εμφανίζονται τα τελευταία χρόνια διατακτικοί και ανήσυχoi για το μέλλον της. Σημάδια καθαρά ότι κάτι σοβαρό συμβαίνει, γιατί όλοι μοιάζουν σαν να κινούνται πάνω σε ένα άγνωστο έδαφος.



Οι περίτεχνες δωδεκαφθογγικές πλοκές και τα μουσικά αρχιτεκτονήματα της σειραϊκής τεχνικής κατηγορούνται από κάποιους ως αφύσικα και περιττά-αφύσικα γιατί δεν έχουν άμεση σχέση με τις μορφοπλαστικές ιδιότητες του υλικού τους και περιττά, γιατί ουδέποτε το επίτευγμα της "δομής" γίνεται αντιληπτό από τον ακροατή- ενώ βάλλονται ταυτόχρονα από τους συντηρητικούς ως εξτρεμιστικά και από τους προοδευτικούς ως ξεπερασμένα... Και ξαφνικά, αυτή η αυστηρή οργάνωση εγκαταλείπεται, πριν από μερικά χρόνια, για να αντικατασταθεί από την εκ διαμέτρου αντίθετη, απόλυτη ελευθερία στη χρήση του υλικού! Όχι, η εποχή μας δεν μπορεί να παραλληλιστεί με καμιά άλλη, μέσα στην εξελικτική πορεία της μουσικής, έστω κι αν μας έδωσε στην αρχή της τα στοιχεία που επέτρεψαν τον παραλληλισμό.

Και οι εξηγήσεις που δίνονται από πολλούς και που αναφέρονται σε εξωμουσικές αιτίες, όπως το πολεμικό και μεταπολεμικό χάος, η επίδραση της μηχανής πάνω στον άνθρωπο, η διείσδυση του ανθρώπου στο άπειρο κτλ., ή ακόμη ο ξέφρενος ατομικισμός των σύγχρονων συνθετών, που αδιαφορούν τάχα για το Κοινό τους, δεν μπορούν να σταθούν.

Δεν αρνείται κανείς ότι η ζωή και το γενικό πνεύμα μιας εποχής ασκούν μία επίδραση πάνω στην Τέχνη. Η αιτία όμως αυτής της κατάστασης, της τόσο προβληματικής -της χαώδους, όπως τη βλέπουν πολλοί- βρίσκεται μέσα στην ίδια τη μουσική και είναι συνέπεια της εξέλιξής της. Μόνο που δεν πρόκειται, αυτήν τη φορά, για μία αλλαγή ύφους, τεχνοτροπίας, όπως οι περιπτώσεις που αναφέραμε πιο πριν. Δεν πρόκειται για μια νέα περίοδο, αλλά για μια νέα **εποχή**, σε μια πολύ πλατιά έννοια. Γι' αυτό και η εξοικείωση με τα νέα στοιχεία, η διαμόρφωση και η συνειδητοποίηση μιας αποκρυσταλλωμένης και κατάστασης, θα απαιτήσει αυτήν τη φορά πολύ περισσότερο χρόνο. Γιατί η αλλαγή που τη χαρακτηρίζει είναι πιο βαθιά και κλονίζει μια αρχέγονη ιδιότητα της μουσικής: Τον άρρηκτο, έως τώρα, δεσμό της με το **ανθρώπινο σώμα** και με την **κίνησή** του.

Η μουσική, αδιάφορο πώς και από πού ξεκίνησε, συνδέθηκε ευθύς εξ αρχής με το σώμα και την κίνησή του, μέσω του **Ρυθμού** και της **Μελωδίας**. Η αίσθηση του ρυθμού βασίζεται στην κανονική διαδοχή (φανερών ή μη) κινήσεων του σώματος. Η μελωδία, από τη σύνδεσή της με το **Λόγο**, αλλά και ή ανεξάρτητα απ' αυτόν, δημιουργεί μια **φωνητική** αντίληψη της μουσικής. (Η παρακολούθηση ή η αναπόληση μιας μελωδίας γίνεται, κατά κάποιο τρόπο, -με μια **φανταστική** χρήση- της φωνής). Έτσι, το ανθρώπινο σώμα συμμετείχε πάντα σε κάθε μουσική εμπειρία, είτε με τη **φανερή, εξωτερική** κίνηση, στην περίπτωση του εκτελεστή (ή του χορευτή), είτε με τη **λανθάνουσα, εσωτερική** κίνηση, στην περίπτωση του ακροατή.

Για μια πολύ μεγάλη περίοδο της ιστορίας της μουσικής ο ρυθμός ήταν δεμένος με το ποιητικό μέτρο. Αργότερα, με την πρόοδο της αρμονίας, δημιουργείται η έννοια του ανεξάρτητου από το ποιητικό μέτρο **μουσικού** μέτρου. Από το 17ο αιώνα και πέρα, με τη διαμόρφωση και καθιέρωση του τονικού συστήματος, η αρμονία, ο ρυθμός και το μέτρο συνδέονται με μια σχέση άμεσης αλληλοεξάρτησης. **Η λογική των αρμονικών λειτουργιών και η λογική των ρυθμικών και των μετρικών αναλογιών ταυτίζονται.**

Όταν, όμως, η εξέλιξη της αρμονίας φέρνει το ξεπέραςμα και τελικά την κατάρρευση





των νόμων και της λογικής του τονικού συστήματος στη σύνθεση, κλονίζεται ταυτόχρονα και η βάση της αίσθησης του ρυθμού: η έννοια του μέτρου. Διαταραχή της εσωτερικής ισορροπίας του μέτρου, εμφανίζεται ως πρώτο σύμπτωμα που στο τέλος οδηγεί στην πλήρη κατάργησή του, στην **αμετρική μουσική**. Αμετρική μουσική, όμως, είναι ένας όρος που η σημασία του παίρνει τεράστιες διαστάσεις. Γιατί σημαίνει μια βαθιά μεταβολή στην ουσία του ρυθμού και στην αντίληψή του: η σταθερή αίσθηση του ρυθμού, που προκαλούσε και ταυτόχρονα σιπριζόταν πάνω στις λανθάνουσες (ή φανερές) κανονικές ("ρυθμικές") κινήσεις του σώματος, χάνεται, για να μείνει στη θέση της μια **αφηρημένη αντίληψη αγωγικών διαφορών** (διαφορών στην ταχύτητα της διαδοχής των ήχων), που αποκλείει, όμως, πια, τη συνδρομή της σωματικής κίνησης.

Μα κι ο δεύτερος σύνδεσμος ανάμεσα στο σώμα και στη μουσική, η **φωνητική αντίληψη** της (συνέπεια του ότι η βάση της δομής των μουσικών μορφών ήταν η μελωδία - πιο χαρακτηριστικά: η μουσική "φράση") ατονεί και εξαφανίζεται. Γιατί στη σημερινή μουσική οι έννοιες **μελωδία** και **αρμονία** χάνουν το περιεχόμενό τους, **συγχωνεύονται** μέσα σε μια νέα έννοια.

Ενώ μέχρι τώρα γνωρίζαμε τρεις δυνατότητες έκθεσης της μουσικής ιδέας: μονοφωνία-πολυφωνία-ομοφωνία, σήμερα μπορεί να μιλήσει κανείς για μια **νέα ομοφωνία**, όπου η συνήχηση (το ταυτόχρονο άκουσμα αρμονικής συνοδείας μιας επικρατέστερης μελωδικής γραμμής (ομοφωνία), ούτε του συνδυασμού πολλών μελωδικών γραμμών (πολυφωνία), αλλά εμφανίζεται σαν ένα **ηχητικό κράμα**, ή **ηχητική δέσμη**. Στη νέα ομοφωνία η ηχητική δέσμη διατηρεί ως κοινό στοιχείο με τη μελωδία την οριζόντια εξέλιξη και διαμόρφωσή της (δηλαδή το ξετύλιγμα της μορφής της μέσα στη ροή του Χρόνου), και ως κοινό στοιχείο με την αρμονία, τις συνηχήσεις.

Οι αντιθέσεις, όμως, ανάμεσα σε απλούς ήχους και σε συνηχήσεις δεν είναι διαφορές ανάμεσα σε μελωδίες και αρμονίες, αλλά, όντας δύο διαφορετικές όψεις του ίδιου φαινομένου, αποτελούν μόνο διαφορές **ύψους, πλάτους και πυκνότητας** της ηχητικής δέσμης.

Και αν υπάρχει, ως επακόλουθο, η δυνατότητα να συνδυάσει κανείς δύο ή περισσότερες ηχητικές δέσμες σε μια νέας μορφής αντίστιξη, πάντως, σε καμιά περίπτωση δεν υπάρχει πια στη σημερινή μουσική η έννοια της μελωδίας, της **"φωνής"**.

Παράλληλα και μέσα στο ίδιο πνεύμα κινήθηκε και η χρήση των μουσικών οργάνων, καθώς και η εξέλιξή τους. Έως το 16ο αιώνα τα όργανα έπαιζαν ό,τι ακριβώς θα τραγουδούσε και μια ανθρώπινη φωνή. Αργότερα αναπτύσσονται οι δυνατότητές τους, και δημιουργείται η τεράστια φιλολογία της καθαρά οργανικής μουσικής. Ωστόσο, εξακολουθούν πάντα να κινούνται μέσα στα πλαίσια αυτής της φωνητικής αντίληψης. Θα μπορούσε κανείς, ακόμη και την πιο πλούσια συμφωνική ορχήστρα του τελευταίου ρομαντισμού, να τη δει σαν μια τεράστια και με απεριόριστες δυνατότητες και έκταση χορωδία. Γιατί το κάθε όργανο "φραζάρει", "αναπνέει", "τραγουδάει" διάφορα κύρια ή δευτερεύοντα, μελωδικά σχήματα.

Στη σημερινή μουσική, όμως, τα όργανα αποδεσμεύονται από την αντίληψη αυτή και

χρησιμοποιούνται περισσότερο ως όργανα και λιγότερο ως “φωνές” και (ιδιαίτερα με τη δημιουργία νέων οργάνων ή γενικά με τη χρήση διάφορων ηχητικών πηγών) συμβάλλουν ταυτόχρονα, κι αυτά, στην απομάκρυνση της μουσικής από τη φωνητική της βάση. Τόσο μάλιστα, που κι όταν χρησιμοποιείται σήμερα η ανθρώπινη φωνή μέσα σε ένα έργο, χρησιμοποιείται κι αυτή περισσότερο ως όργανο και λιγότερο ως φωνή.

Ο ρυθμός, η μελωδία και η αρμονία, τα τρία γνωστά, μέχρι σήμερα, ως **στοιχεία** της μουσικής, αναμορφώθηκαν στην εποχή μας **ριζικά**. Η αναμόρφωση αυτή είχε, όμως, μια **κοσμογονική** σημασία για τη μουσική, γιατί, αν και ήταν συνέπεια φυσιολογικής και βαθμιαίας εξέλιξης, ξαφνικά **κλόνισε την έως τώρα βάση του βιολογικού μηχανισμού της μουσικής εμπειρίας**, αποκλείοντας, όπως είδαμε, την αίσθηση “σωματικής συμμετοχής” στη λειτουργία της ακρόασης, της αντίληψης της μουσικής. Κι αυτό είναι το στοιχείο που καθιστά την εποχή μας, μέσα στην εναλλαγή των διάφορων περιόδων της εξέλιξης της μουσικής, ως μια νέα εντελώς ξεχωριστή εποχή.

Η αλλαγή εντοπίζεται στο πρώτο επίπεδο άρθρωσης. Η επιλογή φυσικού υλικού, το οποίο έχει οχηματίσει τον κώδικα που χρησιμοποιεί το δεύτερο επίπεδο φορτίζοντάς τον σημασιολογικά, απορρίπτεται και αντικαθίσταται από μια προσπάθεια νέας επιλογής. Ενώ όμως το προϊόν της παλιάς επιλογής ήταν κοινωνικά επικυρωμένο, το νέο υλικό ούτε κοινό κώδικα αποτελεί ούτε σύστημα σταθερών σημαντικών επιδέχεται (**C.F. Raymonds**).

Μα τα προβλήματα που δημιουργούνται είναι πολλά. Ο ακροατής της σύγχρονης μουσικής βρίσκεται σε μεγάλη αμηχανία, όχι γιατί τον ενοχλούν, όπως εκείνος νομίζει, οι παράξενοι ή οι πολύ διάφωνοι ηχητικοί συνδυασμοί, αλλά γιατί δεν αισθάνεται το σωματικό-φωνητικό στήριγμα, στο οποίο έχει συνηθίσει και με το οποίο έχει συνδέσει τη μουσική ακρόαση, με αποτέλεσμα να νιώθει σαν να βρίσκεται σε κατάσταση “έλλειψης βαρύτητας”...

Αλλά και ο δημιουργός σήμερα αγωνίζεται να πλάσει νέες μορφές, φορτωμένος μάλιστα και με ένα “κληρονομικό πάθος” για περίπλοκες δομές... προσπαθώντας σχεδόν ψηλαφητά να ανακαλύψει τις μορφοπλαστικές δυνατότητες του νέου μουσικού υλικού.

Κάθε αλλαγή γεννάει προβλήματα. Και όσο βαθύτερη είναι η αλλαγή τόσο περισσότερα και οξύτερα είναι τα προβλήματα. Το κύριο πρόβλημα, όμως, είναι πάντα η **συνειδητοποίηση** του είδους της **αλλαγής**. Η άγνοια της πραγματικής φύσης της αλλαγής οδηγεί σε παρεξηγήσεις, παρερμηνείες, λαθεμένα συμπεράσματα. Κι αν ο προβληματισμός γύρω από τη σύγχρονη μουσική δημιουργία παρουσιάζει μία ιδιαίτερη οξύτητα, αυτό οφείλεται κυρίως στο ότι η διαδικασία (αναγκαστικά μακρόχρονη) της συνειδητοποίησης της ουσίας της αλλαγής δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί».



Γιάννης Ιωαννίδης

Η λειτουργία της σύνθεσης και οι νέοι

«Πώς και γιατί να συνθέτει κανείς για τους νέους; Το ερώτημα αυτό συνεπάγεται κι άλλα πρόσθετα ερωτήματα, όπως: Τι είναι η νεολαία; Τι είναι η σύνθεση; Κι έχει κάποια σχέση η νεολαία με κηδεμονία ή παιδαγωγική; Και τότε σε πιο βαθμό μπορεί να'ναι η "κηδεμονία ή παιδαγωγική" αυτή" καλλιτεχνικός σκοπός;

Μια και η δημιουργική διεργασία δεν μπορεί να βοηθεί έξω από την πνευματική κατάσταση αυτού που δημιουργεί, θα πρέπει αυτός να εξεταστεί σε συσχέτιση με όλες τις συνιστώσες που πλάθουν ή επηρεάζουν την κατάστασή του αυτή. Και στο βαθμό που ένας δημιουργός σηματοδεύεται από τις επιδράσεις αυτές, η σκέψη του άθελά του επηρεάζει επίσης το προϊόν των χειρών του.

Ένα μεγάλο μέρος από τις συνιστώσες αυτές αποκτάται με την εκπαίδευση, δηλαδή με μία διεργασία μάθησης και πρόσληψης. Ένα άλλο μέρος πηγάζει από τις ατομικές ικανότητες για απόκτηση πείρας και για συντονισμό. Αλλά τα αποτελέσματα των δύο αυτών πεδίων δεν αποδίδουν ακόμη καμιά καλλιτεχνική αξία, ακόμη και αν αποτιμηθούν με αισθητικές αφετηρίες. Το να παραχθούν έργα μέσα στα πλαίσια της καθιερωμένης αισθητικής δεν ξεφεύγει από την ασήμαντότητα. Χρειάζεται μια μόνιμη αντιμετώπιση, για να μην ξεπέσει κανείς σε μια τυποποιημένη αισθητική. Μόνο μια έντονη τέτοια αντιμετώπιση και η ικανότητα να ενσωματωθεί κανείς μέσα στο έργο και, ακόμη περισσότερο, να δώσει μορφή σ' αυτήν την ικανότητα, μπορούν να καταξιώσουν το έργο.

Οι αισθητικές εκφράσεις μιας σύνθεσης είναι άμεσα συνυφασμένες με τεχνικές απόψεις, δηλαδή με τη διαμόρφωση των τονικών υψών, των διαρκειών των ηχητικών γεγονότων, των εντάσεων τους και της ενοργάνωσης.

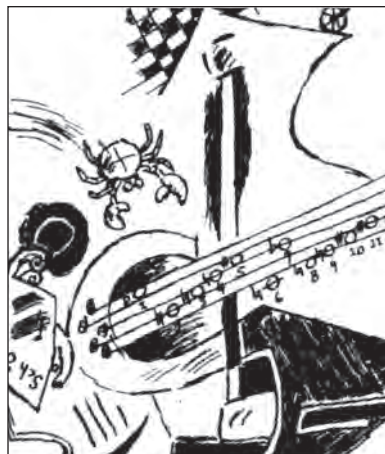
Οι αντιστάσεις που προβάλλονται προς τους νέους τρόπους σύνθεσης και προς τις νέες δομές του περιεχομένου της μουσικής, μπορούν να εξηγηθούν απ' το ότι προσβάλλουν την τυποποιημένη αισθητική: οι νέοι σχηματισμοί συμβαδίζουν με μια νέα αισθητική, που πληγώνει τους φορείς του τυποποιημένου.

Ο πάπας Ιωάννης ο 22ος (1324-1325) κατηγόρησε την πολυφωνική "γεμάτη από χυδαίες φωνές" μουσική της **ars nova**, γιατί είδε τη νέα της ηχητικότητα-δηλαδή τη δομή της με τρίτες και τη ρυθμική της διαφοροποίηση - ως μια "παραποίηση" της επίσημης μουσικής, που είχε τυποποιηθεί με οκτάβες, πέμπτες και τέταρτες, της **ars antiqua**. Ας αναλογιστούμε τους κριτικούς του παρελθόντος, που ακόμη και τη μουσική του Μότσαρτ τη χαρακτήρισαν ως "εχθρική των αυτιών", και το "λεξικό των ύβρεων" που επέσυρε σαν καταρράκτης επάνω του ένας Βάγκνερ. Όλα αυτά ενισχύουν την άποψη ότι οι αισθητικές εκφράσεις μιας σύνθεσης είναι άμεσα, όπως τονίσαμε, συνυφασμένες με την τεχνική της σύνθεσης.

Αλλά οι συνιστώσες που επηρεάζουν την αισθητική έχουν κοινωνική προέλευση και επηρεάζουν τη στάθμιση των ικανοτήτων πρόσληψης της κοινωνίας:

“Και τώρα, στο αυστηρό τέλος του αιώνα,
όπου ακόμη και η πραγματικότητα γίνεται ποίηση,
όπου θεωρούμε τον αγώνα πανίσχυρων φύσεων
γύρω από ένα σπουδαίο σκοπό,
και γύρω από τα μεγάλα θέματα της ανθρωπότητας,
γύρω από τη μάχη κυριαρχίας και ελευθερίας,
τώρα ακριβώς μπορεί η Τέχνη, στημένη στο θέατρό της,
να δοκιμάσει να πετάξει πιο ψηλά.
Κι αυτό μάλιστα οφείλει να το δοκιμάσει,
αν το θέατρο της ζωής δε θα πρέπει να γεμίσει ντροπή”.

(από τον πρόλογο στο “Στρατόπεδο του **Wallenstein**”
του Fr. Schiller).



Με τη στράτευση στο κοινωνικό υλικό μπορούν οι αντίστοιχες κοινωνικές δομές να επηρεάσουν τη διαμόρφωση και την αισθητική ενός έργου, άρα και τις δυνατότητες για πρόσληψή του. Χαρακτηριστικές για ένα τέτοιο κοινωνικό επηρεασμό είναι οι τραγωδίες και οι κωμωδίες των Αρχαίων Ελλήνων. Η τραγωδία είναι επηρεασμένη από τα κοινωνικά προβλήματα της ηθικής, η κωμωδία από την πολιτική καθημερινότητα. Σκηνική χειρονομία και μουσική προσδιορίζονταν από τη δομή της κάθε δραματικής κατηγορίας. Επίσης και η μουσική της ευρωπαϊκής όπερας παίρνει στα περιεχόμενά της μια κοινωνική απόχρωση. Αρκεί να σκεφτεί κανείς όλες τις καταστάσεις που προκύπτουν από τα κείμενα. Η σημερινή μουσειακή εντύπωση που προκαλούν δε μειώνει το γεγονός ότι την εποχή τους ήταν επίκαιρες. Κοινωνικές δομές, μπορούν, όμως να παρεισφρήσουν και σε έναν τρόπο μουσικής σύνθεσης ή σε ένα ύφος έτσι, που να μπορεί κανείς να τις διαγνώσει μέσα από αυτά τα στοιχεία. Στο Μεσαίωνα ο τρόπος σύνθεσης που εξυψώθηκε σε ένα συγκεκριμένο ύφος, μιας μελωδίας που στηρίζεται σε άλλη φωνή, σε ένα σταθερό τραγούδι, το “**cantus firmus**”, αντικατοπτρίζει καθαρά τη δομή της θρησκευόμενης εκείνης κοινωνίας. Αργότερα, η σύνθεση απελευθερώθηκε από τη δέσμευση του “**cantus firmus**”, και τότε η μελωδική κίνηση στηρίχτηκε σε ένα ευρύπλευστο αλλά νομοτελές, αρμονικό υπόβαθρο, απεικονίζοντας έτσι τα φιλελεύθερα ρεύματα... της Αναγέννησης και μαζί και μια κινητοποίηση μιας ηχητικής δομής στηριγμένης σε τρίτες-της αρμονίας με τρίτες- ως ιδεατού συνδέσμου, που καθοδηγεί το μελωδικό ιστό. Στην απολυταρχία των επόμενων αιώνων η σύνθεση εξελίσσεται εντελώς διαφορετικά. Αντανακλά καθαρά- καθώς παραμερίζει κάπως την πολυφωνία, ενώ παράλληλα δίνει το προβάδισμα σε μια μοναδική μελωδία, που σαν επάνω φωνή στηρίζεται στο κοντίνουο (εναρμονισμένο μπάσο), - τη δομή της κοινωνικής διάταξης στην εποχή του μπαρόκ.

Το κοντίνουο, με την αρίθμηση του μπάσου, που υποδηλώνει τις αντίστοιχες συγχορδίες, εκφράζει κι αυτό τις συνθήκες της απολυταρχικής κοινωνίας, μιας και προτείνει τη δυνατότητα εναλλαγής των ενδιάμεσων (μεταξύ μελωδίας και μπάσου) φθόγγων, επάνω στους οποίους στηρίζεται η επάνω φωνή, που η σύλληψή τους προέρχεται από υψηλότερη έμπνευση. Η πολυφωνική γραφή του Μπαχ είναι ένα είδος απομάκρυνσης από την κοσμική εικόνα του είδους της σύνθεσης που προτιμούσαν παλιότερα για να κάνουν νοητή την υπερίσχυση της μελωδίας.

Αντίθετα, η “συνοδεία **obligato**” του Μπετόβεν δείχνει την προβολή αυτού που ήταν άλλοτε υποταγμένο, δηλαδή της σημασίας των κάτω φωνών, του παραμερισμού του χαρακτήρα της υποτέλειας που είχαν. Με αυτόν τον τρόπο σφραγίζει ο συνθέτης πάνω στο έργο του την κοινωνική πρόθεση. Η αλληλοσύνδεση αυτή σύνθεσης και πρόθεσης μπορεί να διαπιστωθεί σε κάθε έργο κάποιας σημασίας έως και σήμερα. Η δωδεκαφωνία, η οποία στηρίζεται στην ιδέα του **Schönberg** για 12 ισάξιους φθόγγους, που αναφέρονται μόνο ο ένας στον άλλο, καθρεφτίζει ασφαλώς μια σημερινή κοινωνική κατάσταση. Θα ξεπερνούσε τα όρια του άρθρου αυτού, αν ήθελα να περιγράψω όλους τους τρόπους σύνθεσης που ξεκινούν από κοινωνικές προϋποθέσεις. Ας περιοριστούμε μόνο σε δύο κλάδους της σύνθεσης της εποχής μας, που, κατά τη γνώμη μου, προσδιορίζουν το φάσμα της σημερινής ηχητικής δημιουργίας. Ο ένας κλάδος προβάλλεται ως παράγωγο θεωρητικά διαμορφωμένων ηχητικών σχέσεων. Ο δεύτερος κλάδος βλέπει τη σύνθεση ως μια ηχητικά προκλητική συγκρότηση νεολαία, αντικειμένων, ακόμη κι όταν πρόκειται για ζάρια που μετατρέπει κανείς τις τελείες τους σε ήχους, ή όταν διαβάζει τις σελίδες ενός βιβλίου σαν ηχητικούς συνδυασμούς, ή όταν αξιοποιεί το θόρυβο του χαρτιού που τσαλακώνεται σαν ηχητική συνιστώσα για μια σύνθεση κ.ο.κ. Οι δυνατότητες εκτείνονται στο άπειρο, με την προϋπόθεση πως μετά την επιλογή του υλικού, αυτό αξιοποιείται ηχητικά. Ενώ, λοιπόν, ο πρώτος κλάδος οδήγησε σε μια μαθηματική οργάνωση, όπως π.χ. η στοχαστική συστηματοποίηση του Ξενάκη, που αξιοποιήθηκε ως μέθοδος σύνθεσης, ο δεύτερος κλά-

δος ενεργοποιεί ανεμπόδιστα τη φαντασία και την ανάβει στη στιγμή. Η πρόκληση του τυχαίου ως ηχητικής μορφοποιητικής συνιστώσας είναι στενά συνδεδεμένη με το όνομα **John Cage**. Πάλι κι εδώ ο διχασμός της οργανωμένης ηχητικότητας σε δύο κλάδους αποτελεί ένα καθαρό ανάλογο των κοινωνικών συνθηκών: από τη μια μεριά το είδος της ζωής που εξουσιάζεται από την τεχνολογία, και που η γλώσσα της είναι τα μαθηματικά, από την άλλη το τυχαίο ως μέτρο της πιθανότητας.

Στο μεταξύ, ένα εκ των προτέρων υπολογισμένο ηχητικό σύμπλεγμα περικλείει, με τις αναφορές του στην τάξη, απόψεις που καθησυχάζουν, ενώ το τυχαίο προσεγγίζει σε αξίες πληροφοριακές (που, όντας απροσδόκπτες, διεγείρουν σε ανησυχία). Γιατί όσο πιο έντονα τυχαία είναι μια ατάκα ή η συγκρότηση ενός ηχητικού γεγονότος τόσο μεγαλύτερη πληροφοριακή αξία κατέχει, πράγμα που σημαίνει αισθητικά μια μόνιμη απομάκρυνση από το καθιερωμένο, και που τοποθετεί το δέκτη συνεχώς μπροστά σε νέες ηχητικές εντυπώσεις οι οποίες ξαφνιάζουν.



Σ' αυτήν τη δυναμικά ενεργοποιημένη αισθητική, που οδηγείται σε μια μόνιμη κίνηση στα πλαίσια της ηχητικής αντίληψης, επιχειρώ εδώ και δεκαέξι χρόνια να δώσω μια γραπτή απεικόνιση, μια σημειογραφία που επιτρέπει τα κινητικά στοιχεία της να είναι αναγνώσιμα αλλά όχι και "καθιερώσιμα", έτσι που να μπορούν να επαναλαμβάνονται αυτούσια.

Επιδιώκω, με μια χρήση γραφικών στοιχείων, περνώντας από το δρόμο των συνειρμών και σημαδεύοντας κατάλληλα τις πράξεις που οδηγούν στη διαμόρφωση του ήχου, να καταστήσω, κάθε στιγμή, ορατή και αναγνώσιμη την ηχητική κινητικότητα, και να τη διαφυλάξω στην ουσία της, έτσι που αυτό που διαβάζεται να μην αποστεωθεί σε μια μοναδική, έστω και ικανοποιητική ερμηνεία, και να επιτρέπει την αξιοποίησή του με πρόσθετες ερμηνείες στις επαναλήψεις του.

Μένει να απαντήσουμε στο δύσκολο ερώτημα, σε ποιο βαθμό μπορεί να συνθέσει κανείς για τη νεολαία, ή γενικότερα για οποιονδήποτε που μπορεί να ατενίσει έναν προσωπικό, συνειδητοποιημένο στόχο, μιας και το μόριο "για" υποδηλώνει μια προσαρμογή σε μια άλλη συνείδηση και προϋποθέτει ένα μιμητισμό αυτού που προσαρμόζεται ή εκείνου που είναι αντικείμενο προσαρμογής. Για μια πολιτιστική στάση που θέλει να κρατάει άγρυπνη τη νεανική συνείδηση, κάθε πραγματική τέχνη, άρα και η τέχνη της σύνθεσης, είναι χρησιμοποίησιμη. Αρκεί ο δέκτης να είναι πνευματικά ώριμος· και υπάρχουν και νέοι κι ενήλικες που είναι πνευματικά ώριμοι, όπως υπάρχουν νέοι κι ενήλικες ανώριμοι. Αυτό που ενδιαφέρει είναι η πνευματική ωριμότητα όχι η ηλικία. Και ενδιαφέρει, επομένως, να βοηθήσουμε του νέους να ωριμάσουν. Αλλά πού ασκείται μια τέτοια πνευματική ωρίμανση; Κoi ποιοι είναι οι δάσκαλοι; Πώς ασκήθηκαν, ώστε να εισδύουν στα φαινόμενα της τέχνης και της σύνθεσης;»



Ανέστης Λογοθέτης



ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Claude Debussy - LES NUAGES

"Τα τρία Νυχτερινά" του Debussy, όπως και τα περισσότερα έργα του για ορχήστρα, μπορούν να χαρακτηριστούν ως ιμπρεσιονιστικά συμφωνικά ποιήματα, αν και δεν έχουν αφηγηματικό χαρακτήρα. Εγείρουν ποικίλες σκηνές χωρίς να επιχειρούν ουσιαστικά να τις εικονογραφήσουν. Ο τίτλος "Νυχτερινό" ζωντανεύει μια βραδινή σκηνή, όπως πολύ σημαντικά παραδείγματα από τον Debussy είναι τα νυχτερινά για πάνο του Chopin. Το πρώτο νυχτερινό, Clouds (Σύννεφα), είναι καθαρά μια ίνα της φύσης. Το δεύτερο, Festivals (Πανηγύρια), απεικονίζει μυστηριώδη βραδινά πανηγύρια και παρελάσεις. Ο τίτλος του τρίτου, Sirens (Σειρήνες) αναφέρεται στις μυθικές θαλάσσιες κόρες, οι οποίες δελεάζουν μοναχικούς ναύτες και τους τραβούν στα βάθη της θάλασσας.

Clouds: Πρώτα ακούμε μια απαλή σειρά από συγχορδίες παιγμένες από κλαρινέτα, τα οποία επανέρχονται κυκλικά. (Μοιάζουν να υπονοούν μεγάλα σύννεφα, τα οποία κινούνται αργά, σιωπηλά και αναπόφευκτα στον ουρανό). Ως "θέμα" όμως, αυτές οι συγχορδίες δε λειτουργούν συμβατικά, δε δημιουργούν ισχυρές έλξεις και δεν οδηγούν ουσιαστικά πουθενά. Αυτό είναι επίσης αληθινό για το επόμενο μοτίβο που παρουσιάζεται, το οποίο επαναλαμβάνεται πολλές φορές στο Clouds, χωρίς παραλλαγές, σαν να το "στοικειώνει" (είναι φτιαγμένο σε πεντατονική κλίμακα). Ακόμη και η μελωδική γραμμή του αγγλικού κόρνου με σουρντίνα με τον ακαθόριστο ρυθμό και το τέλος που σβήνει, δείχνει επαρκώς να εξαντλήσει τη σύνθεση και να αναχαιτίσει πάνω από ένα ελαφρό, ανεπαίσθητο ρούλο των τυμπάνων.



Μετά από αυτό το παρά λίγο τέλος, το θέμα των σύννεφων ξεκινά πάλι οδηγώντας αυτήν τη φορά σε ένα καθοδικό πέρασμα από απαλές μουρμουριστές συγχορδίες στα έγχορδα - συγχορδίες φτιαγμένες όλες με την ίδια δομή, δηλαδή, «μειζονες συγχορδίες μετ' ενάτης».



Αυτές οι πλούσιες συγχορδίες γλιστρούν χωρίς να καθιερώσουν μία καθαρή αίσθηση τονικότητας. Παρότι, γοητευτικές, δεν είναι λειτουργικά σημαντικές. Αυτή η χρήση παράλληλων συγχορδιών είναι μία από τις πιο φημισμένες καινοτομίες του Debussy. Το Clouds μπορούμε να πούμε ότι είναι σε τριμερή (ABA') μορφή - αλλά μόνο με τη γενική έννοια του όρου. Η μουσική μορφή εδώ είναι πολύ περισσότερο ρευστή από την καθιερωμένη μορφή ABA, που έχει

παρατηρηθεί σε προηγούμενες περιόδους. Αυτή η ρευστότητα είναι που πρέπει να έχουμε κατά νου, όταν παρακολουθούμε το "Clouds" και άλλες avant garde μουσικές με παριτυόρες.

Στο Α' μέρος του "Clouds", η επιστροφή του θέματος "Cloud" μετά από ένα περισσότερο ενεργητικό, ανήσυχο πέρασμα φανερώνει μια εσωτερική αβ' μορφή. Η επόμενη ιδέα Β ακούγεται σαν ένας διαλογιστικός επιλογος του Α, αλλά όταν η μικρή μελωδία επαναλαμβάνεται αρκετές φορές, αρχίζει να δίνει την αίσθηση ενός ουσιαστικού τμήματος αντίθεσης. Η επιστροφή του Α είναι ακριβώς μια αναφορά σε υλικό του Α και ειδικά στη μελωδία του αγγλικού κόρνου. Στο τέλος τα φαγκότα παίζουν ένα ακνό, ταραχώδες τμήμα του θέματος "Cloud", το φλάουτο στέκει στιγμιαία στο Β θέμα και το ρούλο των τυμπάνων επιμυκνείται σαν να υπονοεί ίσως ένα μακρινό κεραυνό.

ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

“Κοντσέρτο για εννέα όργανα”, έργο 24. Βέμπερν.

Οι διαστηματικές μονάδες της δωδεκάφθογγης σειράς (α) είναι τρίτη μεγάλη και δεύτερη μικρή. Η αρχική σειρά εμφανίζεται χωρισμένη σε τέσσερις ομάδες των τριών φθόγγων. Στο β παρουσιάζεται η κάθε ομάδα των τριών φθόγγων σε αναστροφή και αλλαγή ύψους. Στο γ οι ομάδες των τριών φθόγγων δίνονται σε ένα μονοφωνικό όργανο και οι άλλοι δύο σε μορφή δίφωνων συγχορδιών, για συνοδεία στο πιάνο.

α. Η σειρά.



β. Πρώτο μέρος, μέτρα 1-5.



γ. Δεύτερο μέρος, μέτρα 1-18.



“Κονσέρτο για βιολί”, Μπεργκ

α. Η σειρά.



β. Σόλο βιολί. Εισαγωγή στο πρώτο μέρος. Η κάθε φράση παίρνει εναλλάξ τις οκτώ από τις δώδεκα νότες της σειράς.



γ. Andante, πρώτο μέρος.



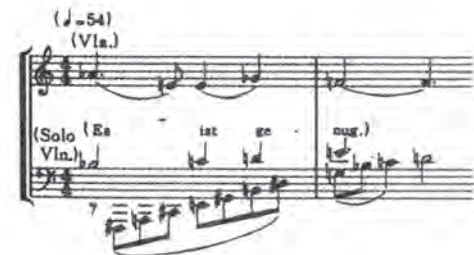
δ. “Βιενέζικα” θέματα, Allegretto, πρώτο μέρος.



ε. Λαϊκό παραδοσιακό τραγούδι, Allegretto, πρώτο μέρος.



στ. Χορικό Μπαχ, Adagio, δεύτερο μέρος.



“Το αναπάντητο ερώτημα”, Τσαρλς Άιβις

Adagio

Flutes I, II, III, IV (or Oboe, or Clarinet)

Trumpet (or English Horn, or Oboe, or Clarinet)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello (or Contrabass)

Andante

Flutes I, II, III, IV (or Oboe, or Clarinet)

Trumpet (or English Horn, or Oboe, or Clarinet)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello (or Contrabass)

Copyright 1921 by G. Schirmer, Inc. Printed by permission.

Κοντσέρτο για βιολί του Α. Σένμπεργκ.

Πάνω φαίνονται η αρχική δωδεκάφθογγη σειρά (O-I) και διάφορες παράγωγες σειρές αυτής. Στη συνέχεια παρατίθενται τα πρώτα εικοσιπέντε μέτρα του κοντσέρτου για βιολί του Α. Σένμπεργκ. Βλέπουμε πώς χειρίζεται ο συνθέτης τους δώδεκα φθόγγους των διάφορων σειρών, τοποθετώντας τους στο μέρος του βιολιού (πάνω μόνο πεντάγραμμα) και στο ορχηστρικό μέρος της συνοδείας, που εδώ είναι γραμμένο στο κάτω διπλό πεντάγραμμα σαν μέρος για πιάνο.

Gnossienne No3, Eric Satie (1890)

Ο τίτλος πιθανόν αναφέρεται στην Κνωσό ή στη γνώση, Είναι ανύπαρκτος όρος, δημιούργημα του συνθέτη, ο οποίος, όπως στη ζωή του, ήταν αντισυμβατικός και στη γραφή του, Στην παρτιτούρα βλέπουμε ότι δεν υπάρχει ένδειξη μέτρου ούτε διαστολές, και οι ερμηνευτικές υποδείξεις είναι του τύπου: "προχωρήστε με σύνεση", "έτσι ώστε να πετύχετε το τίποτα", "προς στιγμήν, μόνος", "ανοίξτε το κεφάλι"!

Lent (slowly) 3

p

ped. simile

conseillez-vous soigneusement
(plan with care)

munissez-vous de clairvoyance
(arm yourself with perspicacity)

seul, pendant un instant
(alone, for a moment)

de manière à obtenir un creux
(how to achieve absolutely nothing)

(quite lost)

(u.c.)

portez cela plus loin
(pursue this further)

ouvrez la tête
(open your head)

(tre corde)

enfouissez le son
(muffle the sound)

(u.c.)

SUITE.

Alle Rechte vorbehalten.
All rights reserved.
Tous droits réservés.

1.

Béla Bartók, Op.14.

Allegretto. (♩ = 120)

Piano.

p

sempre p

pochissimo rit. - - - a tempo

mf

(Pedal)

mp

Μπέλα Μπάρτοκ "Σούιτα Οpus 14" για πιάνο. Μέρος 1, (απόσπασμα).

SECHSTE SONATE

I

S. Prokofjew (1891-1953)
Op. 82 (1939/40)

Allegro moderato (♩ = 112)

The musical score is written for piano and right hand. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The score consists of five systems of staves. The first system shows a piano introduction with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The second system continues the melody with some arpeggiated figures. The third system features a forte (ff) dynamic. The fourth system includes a marking '(m. d.)' above the right-hand staff. The fifth system concludes the excerpt with a final chord and a right-hand melodic line.

Προκόφιεφ "Σουίτα έκτη" για πιάνο. Μέρος 1, (απόσπασμα).

PRELUDIO n. 2

G. Gershwin

Andante con moto e poco rubato $\text{♩} = 88$

p legato

simile

p

Παρ. 1

Παρ. 2

Παρ. 3

Παρ. 4

mf

legato

Παρ. 5

First system of musical notation for 'Par. 5'. It features a treble and bass staff in G major (one sharp). The treble staff has a triplet of eighth notes marked with a red bracket and the number '3'. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation for 'Par. 5'. The treble staff contains a series of chords and a melodic line with a slur. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation for 'Par. 5'. The treble staff has a melodic line with a slur and a 'rit.' (ritardando) marking. The bass staff has a melodic line with a slur and a '7' marking.

First system of musical notation for 'Par. 6'. It features a treble and bass staff in G major. The treble staff has a series of chords marked with a red bracket and the number '6'. The bass staff has a melodic line with a slur. The tempo marking 'Largamente con moto a tempo' is present. Dynamics 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte) are indicated.

Second system of musical notation for 'Par. 6'. The treble staff has a series of chords. The bass staff has a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes marked with a red bracket and the number '3'.

First system of a musical score in G major (one sharp). The right hand features a series of chords and a final triplet. The left hand plays a continuous eighth-note accompaniment. Performance markings include *rit.* (ritardando) and *pp* (pianissimo).

Second system of the musical score, marked **I. Tempo**. The right hand plays a melody with eighth notes, and the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The marking *p legato* (piano, legato) is present.

Паp. 7

Third system of the musical score. The right hand includes a triplet of eighth notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Fourth system of the musical score. The right hand features a more complex melodic line with some sixteenth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Performance markings include *f* (forte) and *p subito* (piano subito).

Паp. 8

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic phrase ending with a triplet. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Performance markings include *dim.* (diminuendo), *m.s.* (mezzo-soprano), and *8va* (octave).

1209222

8va * 8va

Τζ. Γκέρσουλιν: 2^ο Πρελούδιο

Οι ρυθμοί, οι θαυμάσιες μελωδίες και οι καθαρά αμερικάνικες αρμονίες των έργων του ενθουσιάζουν πάντα ερμηνευτές και ακροατήριο.

Ο Γκέρσουιν άρχισε να γράφει πρελούδια το 1925 σ' ένα σημειωματάριο που κρατούσε πάντα μαζί του, και τα πρωτοπαρουσίασε σ' ένα ρεσιτάλ, στα 1926.

To 2^ο πρελούδιο είχε χαρακτηριστεί από τον ίδιο ως “ένα είδος λυππητερού νανουρίσματος” (blue lullaby). Η ρυθμική αγωγή του είναι “Andante con moto e poco rubato”.

Το εναρκτήριο μελωδικό μοτίβο αποτελείται από 5 νότες = ΣΟΛ#, ΣΙ, ΣΟΛ#, ΣΙ, ΣΟΛ#. Η 4η νότα της διαδοχής, δηλ. το δεύτερο ΣΙ, είναι η πιο σημαντική, γιατί είναι 'blue' νότα (σε διάστημα 7ης μικρής) πάνω στην ελάσσονα συγχορδία της ΝΤΟ# (βλ. παρ. 1). Το αριστερό χέρι συνοδεύει με μια χαρακτηριστική παλινδρομική κίνηση (βλ. παρ. 2). Μια νέα φράση εισάγεται στο 6^ο μέτρο, πολύ μεγαλύτερη από την πρώτη (βλ. παρ. 3). Το ΝΤΟ# επαναλαμβάνεται ρυθμικά στο 8^ο μέτρο σε τρίπλο, για να μην είναι μονότονο (βλ. παρ. 4). Προσέξτε τη χαρακτηριστική 'blue' μελωδία ΜΙ, ΡΕ#, ΝΤΟ#, ΡΕ# στην εσωτερική φωνή (μέτρα 19-20), (βλ. παρ. 5).

Στο 31^ο μέτρο έρχεται μια αλλαγή στην τονικότητα, που δίνει φρέσκια “ανάσα” στο πρελούδιο. Έχουμε περάσει από την ΝΤΟ# Ελασσόνα στη ΦΑ# μείζονα (βλ. παρ. 6).

Ας προσέξουμε μια ενδιαφέρουσα ρυθμική λεπτομέρεια: χαρακτηριστικό στοιχείο, που δίνει την αίσθηση του ρυθμού swing είναι ένα ανεπαίσθητο “κράτημα” της πρώτης νότας σε σχέση με τη δεύτερη! Η μελωδία του αριστερού χεριού ξεχωρίζει πάντα πάνω από τη συνοδεία που παίζεται σιγά (piano).

Από το 45° μέτρο και μετά ξαναγυρίζουμε στον αρχικό ρυθμό, ενώ στο 49° μέτρο εμφανίζεται ελαφρά παραλλαγή, με μικρά "στολίδια", η εναρκτήρια μελωδία (βλ. παρ. 7).

Μια ξαφνική πώση της έντασης (subito P) στο 56^ο μέτρο τραβάει την προσοχή μας, και το πρελούδιο τελειώνει -κάπως αναπάντεχα- στην ΝΤΟ# μείζονα (με πρόσθετη 9η το ΡΕ#) μέσα από ένα ρυθμικό παιχνίδισμα συγκοπών στα 2 χέρια (βλ. παρ. 8).

ROCK AROUND THE CLOCK (Μαξ Φρίντμαν/Τζίμι ντε Νάιτ)

Στο ιστορικό τραγούδι του 1955, το οποίο συνδέεται με την αρχή του κινήματος Rock 'n' Roll, ο Bill Haley και οι Κομήτες που το τραγούδησαν, προτρέπουν σε ξέφρενο χορό όλες τις ώρες του εικοσιτετραώρου. Βλέπουμε ότι χρησιμοποιείται το κλασικό δωδεκάμετρο των μπλουζ.

One, two, three o'clock, four o'clock rock, five, six, seven o'clock, eight o'clock, nine, ten, eleven o'clock, twelve o'clock rock, we gonna rock around the clock to-night.

Verse

1. Put your glad rags on ♯ join me. hon, we'll
2. When the clock strikes two and three and four, if the
3. When the chimes ring five and six and seven, we'll be
4. When its eight, nine, ten, a lev en too, I'll be
5. When the clock strikes twelve ♯ we'll cool off, start a

have some fun, when the clock strikes one.
band slows down, we'll yell for more. 1.-5.
rock - in' up in sev enth heav'n. We're gon - na rock a - round the
go - in' strong and so will you.
rock - in' 'round the clock a - gain.

clock to - night, we're gon - na rock, rock, rock, 'til the broad day - light, we're gon - na
rock, gon - na rock a - round the clock to - night.

Blueberry Hill

Words and Music by AL LEWIS,
LARRY STOCK and VINCENT ROSE

Moderately

Ab

Eb

mf I found my thrill _____ on Blue-ber-ry Hill, _____
still _____ on Blue-ber-ry Hill, _____

_____ on Blue-ber-ry Hill _____ when I found you.
_____ and lin-gered un-til _____ my dreams came

Bb7

Eb **Ebmaj7**

Eb6 **Eb7** | **2** **Eb** **Db7** **Eb** **Ab6** **Eb** **Eb6**

_____ The moon stood true, _____ The wind in the wil-low played _____

Ebmaj7 **Ab6** **Eb** **Eb6** **Eb7** **D7** **Gm** **D7**

_____ love's sweet mel-o-dy; _____ but all of those vows we made _____

Gm D7 3 G Bb7 Eb7 Ab

— were nev - er to be, — Tho' we're a part, —

3 Eb

— you're part of me still — for you were my

Bb7 3 Eb Ab6 Eb maj7

thrill — on Blue - ber - ry Hill.

Blueberry Hill (για ακρόαση)

Αναμόρφωση από το Φατς Ντόμινο παλιού τραγουδιού της δεκαετίας του '20. Ο Φατς Ντόμινο είχε χαρακτηριστικό φωνητικό και πιανιστικό στυλ, και μάλιστα το τραγούδι των Μπιτλς "Λαίδη Μαντόνα" είναι φόρος τιμής στο μεγάλο καλλιτέχνη των "Rhythm 'n' Blues". Το Μπλούμπερι Χιλ (Ο Λόφος με τα βατόμουρα) περιγράφει τις ευτυχισμένες στιγμές ενός ερωτευμένου. Παρ' όλους τους όρκους που ανταλλάχθηκαν, η αγάπη αυτή δε στέριωσε. Παραμένει όμως η γλυκά ανάμνηση των Μπλούμπερι Χιλ. Περιγράψτε το ύφος του τραγουδιού.

Imagine

Words and Music by
JOHN LENNON

Slowly
C

mf

Im-a-gine there's no heav-en. It's eas-y if you try.

F Cmaj7 F C Cmaj7

No hell be-low us, a-bove us on-ly sky.

F Am/E Dm7 F/C

Im-ag-ine all the peo-ple

G C/G G7 C Cmaj7

liv-ing for to-day. Ah. Im-ag-ine there's no coun-

tries, sions.. It is-n't hard to do. I won-der if you can.

Noth-ing to kill or die for. and no re-li-gion, too. No need for greed or hun-ger. a broth-er-hood of man..

Im-ag-ine all the peo-ple Im-ag-ine all the peo-ple

liv-ing life in peace. You shar-ing all the world. you may say I'm a

dream-er. But I'm not the on-ly one.

Imagine - (για ακρόαση & εκμάθηση)

Γράφτηκε το 1971 από τον Τζων Λενον για το ομώνυμο σόλο άλμπουμ του. Το τραγούδι χρησιμοποιεί μια απλή αστόλιστη μελωδία με απλούς "καθομιλουμένους" στίχους, αλλά μεταφέρει ένα ισχυρό μήνυμα για προσωπική και κοινωνική αλληλεγγύη και παγκόσμια ειρήνη. Ζητά από τον ακροατή να φανταστεί έναν κόσμο ενωμένο, χωρίς απληστία, πείνα και σκοτωμούς, με τον άνθρωπο να ζει ειρηνικά μοιραζόμενος τα αγαθά με το συνάνθρωπό του. Ζητά από τον ακροατή να συνδράμει, ώστε η ουτοπία αυτή να γίνει πραγματικότητα.

Money

Words and Music by
ROGER WATERS

Moderately (♩ ♩ ♩)

Bm

Mon-ey, ya get a-way, Ya get a good job with more pay, and you're O.
 Mon-ey, you get back, I'm all right, Jack. Keep your hands off my.
 Mon-ey, it's a crime. Share it fair-ly, but don't take a slice of

— K, Mon-ey, it's a gas, Grab
 — stack, Mon-ey, it's a hit, But don't
 my — pic. Mon-ey, so they say, is

F#m

that cash with both hands and make a stash. New car, cav-i-ar, four-star day-dream.
 give me that do-good-y good bull - shit. I'm in the high fi-del-i-ty, first-class trav-'ling
 the root of all e-vil to-day. But if you ask for a rise, it's no sur-

1.2 Em Bm7

Think I'll buy me a foot-ball — team.
 set, and I think I need a Lear jet.

TRO - © Copyright 1973 Hampshire House Publishing Corp., New York, NY
 International Copyright Secured
 All Rights Reserved Including Public Performance For Profit
 Used by Permission

Money - (για ακρόαση)

Ανήκει στο άλμπουμ "Dark Side of the Moon" (Σκοτεινή Πλευρά του Φεγγαριού) του αγγλικού συγκροτήματος των Πινκ Φλόιντ που εκδόθηκε το 1973. Οι Πινκ Φλόιντ θεωρούνται πρωτεργάτες του προοδευτικού ροκ. Οι στίχοι αναφέρονται στο χρήμα· στο τι μπορεί να εξασφαλίσει και τι φαντασιώσεις μπορεί να πραγματοποιήσει αλλά και στο γεγονός ότι θεωρείται και ρίζα του κακού και ότι κανείς δε χαρίζει χρήμα, ιδιαίτερα το αφεντικό σου, όταν ζητάς αύξηση.

Εδώ χρησιμοποιείται το εφέ των ταμειακών μηχανών στην εισαγωγή του κομματιού και ο ρυθμός των 7/4 που είναι ασυνήθιστος στη ροκ μουσική. Επίσης έχουμε δύο εναλλαγές ρυθμού σε 8/4 και 6/4.

1. Συγκρίνετε το ρυθμό των ταμειακών μηχανών μ' αυτόν του κυρίως κομματιού.

2. Στο ρυθμό του Καλαματιανού έχουμε την εξής ομαδοποίηση 7: $\overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2}$. Υπάρχει όμοια ή διαφορετική δομή στο Money;

3. Χτυπήστε τη ρυθμική συνοδεία του αριστερού χεριού.

ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ

AMERICA

Το America είναι από το μιούζικαλ "West Side Story" (μουσική: Λέοναρντ Μπερνστάιν και στίχους: Στήβεν Σόντχαϊμ, 1957). Το μιούζικαλ αποτελεί μια μεταφορά της ιστορίας του Ρωμίου και Ιουλιέτας του Σαίξπηρ στα γκέτο της Νέας Υόρκης της δεκαετίας του 1950· η αιώνια αγάπη της Μαρίας και του Τόνι σε ένα σκηνικό με αντίπαλες συμμορίες, τους "Τζετς" (Jets) και τους "Σαρκς" (Sharks) κατ' αντιστοιχία των αντίπαλων οικογενειών Μοντέγκων και Καπουλέτων, στο δράμα του Σαίξπηρ.

Το τραγούδι τραγουδιέται από τους Πορτορικανούς και αναφέρεται με ειρωνικό τρόπο στη νέα πατρίδα του πλούτου, της αφθονίας και των ίσων ευκαιριών.

Ειδικά στις τρεις πρώτες στροφές οι αντιφάσεις και οι διακρίσεις που υφίστανται οι Πορτορικανοί μεταναστες εμφανίζονται στους στίχους ως εξής:

ΕΠΩΔΟΣ - Οι τρεις πρώτοι στίχοι εκθειάζουν τη νέα χώρα

π.χ. 2η στροφή:

Ουρανοξύστες ανθούν στην Αμερική
Ψηλά εκτινασόμενο δολάριο στην Αμερική
Βιομηχανίες ευδοκμούν στην Αμερική

Ο τέταρτος στίχος αναφέρεται στη δύσκολη πραγματικότητα του Πορτορικανού (2η στροφή):

Δώδεκα σ' ένα δωμάτιο στην Αμερική.

ΣΤΡΟΦΗ - Ο πρώτος και τρίτος στίχος αναφέρονται στις δυνατότητες στη νέα χώρα, ενώ ο δεύτερος και τέταρτος στην αρνητική αντιμετώπιση των Πορτορικανών και στη διάψευση των ελπίδων τους.

π.χ. 1η στροφή:

Αγοράζοντας με πίστωση είναι τόσο ωραία
Βλέποντας εμάς όμως χρεώνουν διπλά
Έχω το δικό μου πλυντήριο
Τι θα 'χεις όμως να πλένεις;

Αναλύοντας το τραγούδι μουσικά έχουμε τα εξής χαρακτηριστικά:

Μορφή: Διμερής → Επωδός + Στροφή με επανάληψη της επωδού στο τέλος

ΕΠΩΔΟΣ (Ρεφρέν): 4 φράσεις με το ίδιο ρυθμικό σχήμα

ΣΤΡΟΦΗ (Κουπλέτ): 4 φράσεις με το ίδιο ρυθμικό σχήμα

Ρυθμός: 6 → ΕΠΩΔΟΣ: Ομαδοποίηση των βασικών χρόνων ανά 3 στο 1° μέτρο και ανά 2 στο 2° μέτρο

8 → ΣΤΡΟΦΗ: Ομαδοποίηση ανά 3

Μελωδία: ΕΠΩΔΟΣ → 1° μέτρο: 2 νότες σε ανιόν διάστημα 4ης, που επαναλαμβάνονται τρεις φορές η καθεμία.

→ 2° μέτρο: 3 νότες, που αποτελούν συγχορδία και προχωρούν κατεβαίνοντας, εκτός από την 4η φράση, όπου η μεσοαία νότα μι ανατρέπει τον κανόνα και αντί να εμφανιστεί στην αναμενόμενη θέση της 1ης γραμμής εκτινάσσεται μία οκτάβα ψηλότερα.

Τα δύο μέτρα αποτελούν φράση, η δομή της οποίας χρησιμοποιείται με κάποιες διαφορές και στις υπόλοιπες τρεις φράσεις της επωδού.

ΣΤΡΟΦΗ → 1° μέτρο: 3 νότες (Μι, Λα, Σολ) αποτελούν ένα μοτίβο, που επαναλαμβάνεται ή χρησιμοποιείται ξεκινώντας από άλλη νότα (Λα) στη 3η και 4η φράση, ή χρησιμοποιείται παραλλαγμένο όπως στο 2° μισό του 1ου μέτρου της 2ης και 4ης φράσης.

→ 2° μέτρο: Η μελωδία κατεβαίνει και ο στίχος έρχεται να καταλήξει σε ασθενή χρόνο

Η μελωδία σε συνδυασμό με το ρυθμό, σε όλο το κομμάτι, δείχνει έντονη επίδραση λατινο-αμερικανικής μουσικής και χορού.



Επίσης στην επωδό, η μελωδία ανεβαίνει συνεχώς φράση φράση, κλιμακώνεται στην 3η φράση η οποία οδηγεί και στην ανάταση, που φαίνεται στο νόημα των στίχων. Στην 4η φράση βλέπουμε ότι ο συνθέτης έχει χαμηλώσει και τη μελωδία.

Θεματική σύγκριση: Το τραγούδι αναφέρεται στην ξενιτιά και τη μετανάστευση, Ακούστε επίσης και τα: Γιάννη μου το μαντίλι σου (Λημοτικό Ηπείρου) ή Άσπρα μου περιστέρια (Λημοτικό Μακεδονίας) και Η μπαλάντα του μετανάστη, Μιλώ για τα παιδιά μου κ.ά. από το δίσκο "Μετανάστες" (μουσική: Γ. Μαρκόπουλου, στίχοι: Γ. Σκούρτη).

1. Συγκρίνετε τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται το θέμα στα διάφορα τραγούδια.
2. Να συζητήσετε το πρόβλημα του μετανάστη, με αφορμή τα λόγια του τραγουδιού.

America

mp C F C

1. I like to be in A - me - ri - ca, O - kay by me in A -
 2. Sky - scrap - ers bloom in A - me - ri - ca, High dol - lar zoom in A -
 3. Life can be bright in A - me - ri - ca, if you can fight in A -
 4. Ev - 'ry - where crime in A - me - ri - ca, Or - ga - nized crime in A -
 5. = 1. (*bis Fine*)

G Cm⁷ B As

me - ri - ca. Ev - 'ry - thing free in A - me - ri - ca, For a small
 me - ri - ca. In - du - strie boom in A - me - ri - ca, Twelve in a
 me - ri - ca. Life is all - right in A - me - ri - ca, If you are
 me - ri - ca. Ter - ri - ble time in A - me - ri - ca, You for - get,

C *mp* C

fee in A - me - ri - ca! Buy - ing a cred - it is
 room in A - me - ri - ca! Lots of new hous - ing with
 white in A - me - ri - ca! Here you are free and you
 I'm in A - me - ri - ca! I think I'll go back to

G⁷ G⁹

so nice... One look at us and they charge twice...
 more space... Lots of doors slam - ming in our face...
 have pride... (As) long as you stay on your own side...
 San Juan... I know a boat you can get one...
 (8va 4ad lib.)

Dm⁷ G⁹ Dm⁷ G

I have my own wash - ing ma - chine... What will you have thought to ceep clean?...
 I'll get a cher - ish ap - parte - ment... Bet - ter ged rid of your ac - cent!...
 Free to be an - y - thing you choose... Free to wait ta - bles and shine shoes...
 Ev - 'ry - onethere will give big cheers... Ev - 'ry - one there will have more tears...

MEMORY

(From "CATS")

Text by Trevor Nunn after T.S. Eliot
Music by Andrew Lloyd Webber

Copyright © 1981 by The Really Useful Company Ltd., Trevor Nunn/Set Copyrights Ltd. and Faber Music Ltd.
Rights controlled by Jonathan Three Music Co., Charles Koppelman Music, Mertz Bander Music and Devo Music for the USA and Canada

Slow Ballad

C **Am**

Mid - night, Not a sound from the pave - ment. Has the moon lost her
Mem - 'ry, All a - lone in the moon - light, I can smile at the
Day - light, I must wait for the sun - rise, I must think of a

F **Em**

mem - 'ry days She is smil - ing a - lone In the
old new I was beaut - i - ful then I re -
life And I must - n't give in When the

Dm7 **G** **Am7**

lamp - light the with - ered leaves col - lect at my feet And the
mem - ber the time I knew what hap - pi - ness was Let the
dawn comes to - night will be a mem - o - ry too And a

G **C** **C** **Fine**

wind mem - 'ry be - gins live to a moan, gain,
new day will be gin.

Bridge

Em **F** **Em**

Ev' - ry street lamp seems to

F **Em** **C** **D** **G**

beat a fa - tal is - tic warn - ing.

Em7 **Am** **D**

Some - one mut - ters and a street lamp

G **Em7** **A7** **D** **D.C. al Fine**

gut - ters And soon it will be morn - ing,

Το Μέμορι (Ανάμνηση), είναι το τραγούδι από το μιούσικαλ του Άγγλου συνθέτη Άντριου Λόιντ Ουέμπερ, "Κατς" (Γάτες), που γνώρισε μεγάλη επιτυχία στη δεκαετία του 1980. Οι στίχοι είναι βασισμένοι σε ποιήματα του μεγάλου Άγγλου ποιητή, Τ.Σ. Έλιοτ (1888-1965).

ΤΡΕΙΣ ΚΟΠΕΛΕΣ ΛΥΓΕΡΕΣ

Λόγια
Κ. ΠΑΛΑΜΑ.

Μουσική
ΜΑΝ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ.

GRAZIOSO. (♩ = 60).

p Τρεις κοπέλ-λες λυ- γε- ρές,

p

con passione
mf Νά! Στο δρό-μο μο- να- χές. (Ὁ. ποιος μὲ Νε. ράϊ-δα κοιμη-θῇ,
(Ὁ. ποιος τῇ Νε. ράϊ-δα ἐρω-τευθῇ)

riten. *mp* *mf*

mp *1^o Tempo 1^o* τίς κο. πέλ. λες πιά δέν τίς πο. θεῖ). Τρεις κο.πέλ. λες λυ- γε- ρές μου χα-μο-γε.

mp *riten.* *pp* *p*

Copyright for all Countries by Michail Gaklanos, Athens.

PRINTED IN GREECE.

Τρεις κοπέλες Λυγερές - Τραγούδι με συνοδεία πάνου - Μουσική: Μανώλη Καλομοίρη - Ποίηση: Κωστή Παλαμά.

Ο συνθέτης μελοποίησε στίχους πολλών Ελλήνων ποιητών όπως του Πάλλη, του Μαλακάση κ.ά. αλλά στο μεγαλύτερο μέρος στίχους του Παλαμά.

- Παρατηρήστε πώς χρησιμοποιεί σε όλο το τραγούδι το ρυθμικό σχήμα (α) του 2ου μέτρου.
- Παρατηρήστε, επίσης, πώς το τελευταίο τμήμα του σχήματος (α) μιμείται τη συνοδεία του πάνου.
- Προσέξτε την όξυνση που δημιουργεί το Ντο δίεση στο 3^ο μέτρο του τραγουδιού.
- Εντοπίστε τις αλλαγές ταχύτητας και ύφους στο όλο έργο.
- Το έργο δίνει μια φευγαλέα εικόνα των τριών κοριτσιών που περπατούν και απομακρύνονται, Λείτε πώς η συνοδεία του πάνου δίνει αυτή την αίσθηση του βηματισμού, αλλά και το πώς δημιουργείται μια μικρή "στάση" ή "αναμονή" στο τέλος κάθε μέτρου, επειδή η ρυθμική αγωγή του έργου είναι 5/4.

2. Tempo I^o

λά - νε, τρεῖς χα - ρές. Τρεῖς κο. πέλ. λες μο. να - χές

riten.

8^a -----

8^a -----

f con passione

8^a -----

8^a -----

loco

mf

f

3

3

f

ἀργότερα x' ἐλεύτερα.

σύρ - τε στήν εὐ. κούλα τοῦ Θε. οὐ. Στά. λα. στά. λα. μοῦ τό

roco dim.

segno

ppp

ppp

Αἰὼ

Presto.

πί - νεις τὸ μυαλό, πρα. σι. νο. μαλ. λοῦ!

f accel. molto

ff

8^a -----

124

Τρεῖς κοπέλες Λυγερές (συνέχεια προηγούμενης σελίδας)

ΨΗΛΑ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ

ΠΟΛΕΜΙΚΟ ΕΜΒΑΘΗΡΙΟ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΕΤΤΑ "Ο ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ"

Στίχοι και Μουσική
Ι. Θ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗΣ

Marziale.

Ψηλά στὸ μέτωπο περ.
στὶς μάχες ἀφοδᾷ ρι.

νοῦ. με τὸν καὶ ρό μος — με τὴ λαχ. τὰ ρυκτὶ τὸν πο. θυτὸν κρυφῶ, — τὸν πο. αἰ. ὦ. νι. ο. νᾶ
χνό. μαυτε λιον. τὰ ρια — ὁ. λοι πε. τοῦ με σὺν λε. δέν. τε στυροῦν. τοῖ — καὶ τραγουδῶν. τας σὺν τοῖ

διῶ. σου. με εχ. ὁρὸ μος — τὸ σκλαδὸ μεις νὰ λευ. δε. ρῶ σου. μὲ ἑλ. φῶ — στὰ λιον. τὰ. ρι. σια. μος κορ
χαῖ. α. πηλ. λι. κα ρια — ἡρί. στο. λι. σπρέ. νοι. σὺν νᾶ. πᾶ. με σέ. γιορ. τη. — Παι. διῶ. γυ. νοῖ. κες. πού. ὁ.

μὴ. τῷ. σου. δρᾶ. ζει — ὁ. λοι. γι. νᾶ. μα. στε — σὺν. τὰ. δε. ριᾶ — κιᾶ. πᾶ. κιν.
ψι. νοῦ. με. δῶ. πε. ρα — δέν. τ. σου. μὲ. κα. στε — ε. μεις. πο. τέ — μὴ. σκέ. ψι.

ὄ. νους. ἡ. κα. σ. διᾶ. μος. δέν. τας. μα. ζει — σὺν. πο. λε. μου. με. μεις. γιᾶ. πᾶν. ἑ. λευ. δε. σιᾶ. —
μὴ. νᾶ. ε. χου. μὲ. λοι. νῦ. χτα. με. ρα — πῶς. νᾶ. γυ. ρι. σου. με. καὶ. πᾶ. λι. νι. κη. ταί.

poco rit *a tempo*

Ψηλά στο Μέτωπο

Από την οπερέτα "Ο Βαπτιστικός" (1918) του Ιωάννη Θεόφραστου Σακελλαρίδη.

Έχει την τυπική μορφή τραγουδιού, δηλαδή Στροφή και Επωδό (Κουπλέ και Ρεφρέν αντίστοιχα). Η στροφή, η οποία περιγράφει τη δύσκολη πραγματικότητα του στρατιώτη στο μέτωπο είναι σε ελάσσονα κλίμακα (Ντο ελάσσονα), ενώ η επωδός, η οποία εκφράζει την ιδεολογική έξαρση και την ελπίδα για το σκληρό αυτό αγώνα των μαχομένων, μεταπηδάει σε μείζονα κλίμακα (Ντο μείζονα).

"Ο.λοι μας ζού. με 'κει με μίαν ἐλ. πί. δα — καὶ μέ. ναν πό. δο με. σα σὴν καρδιά —
 — Νά πο. λε. μή. σου. με γιὰ τὴν Πα. τρι. δα — στε. φα. νω. μέ. νοι με τῆς δό. φνης τὰ κλα.
 COPO
 δια. — "Ο.λοι μας ζού. με 'κει με μίαν ἐλ. πί. δα — καὶ μέ. ναν πό. δο με. σα σὴν καρ.
 δια. — Νό. λευ. θε. ρώ. σου με τὴ σκλά. δα μας Πα. τοί. — δα — στε. φα. νω. μέ. νοι με τῆς
 δό. φνης τὰ κλα. δια. — μέ. νοι με τῆς δό. φνης τὰ κλα. δια.
stent.

Ψηλά στο Μέτωπο (συνέχεια προηγούμενης σελίδας)

Ο ΑΪΤΟΣ

Τραγούδι : Μ. Μερλιέ, «Τραγούδια της Ρούμελης», σ. 4.

1. $\text{♩} \approx 106.$

ν'έ - - - να μω - ρέ ν'έ - - - να

ν'έ - νας αϊ - τός κα - δόν - - τα - - νε, λέει, κα - -

II.

δόν - τα - - - νε ν'έ - νας αϊ - τός κα - -

1. 2.

δόν - τα - - - νε Στά νύ - χια κοι - τα -

ζόν - τα - - νε, λέει κοι - τα - ζόν - τα - - - νε.

1. 2.

XLII.

Andante con moto.

p espressivo

con calore

rall.

a tempo

cantando

Rall.

Ο Αϊτός

Στην παρτιτούρα της σελ. 127 βλέπουμε στο πάνω πεντάγραμμο κάθε συστήματος το τραγούδι έτσι όπως καταγράφηκε από τη Μέλπω Μερλιέ. Το κάτω πεντάγραμμο αντιπροσωπεύει, σε αντιστοιχία με το τραγούδι, τη διανοημένη μελωδική γραμμή του λαϊκού κλαρίνου.

Στην παρτιτούρα της σελ. 128 βλέπουμε το έντεχνο κομμάτι του Γ. Κωσταντινίδη, από τα "44 παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς σκοπούς" για πιάνο, που είναι βασισμένο στον Αϊτό.

1. Μάθετε το τραγούδι και τραγουδήστε το.

2. Ακούστε τις άλλες δύο εκδοχές (κλαρίνο και πιανιστικό έργο) και σχολιάστε πώς έχουν παραλλαχτεί τα στοιχεία της βασικής μελωδίας.

ORESTEA SUITE (απόσπασμα)
Ιάννης Ξενάκης

ST. 1033

S. VA 00 ΔΟΝ Ο ΜΕ

A. VA 00 ΔΟΝ ΜΕ ΓΗΑ

T. VA 00 ΔΟΝ ΜΕ ΓΗΑ

B. VA 00 ΔΟΝ ΜΕ ΓΗΑ

DISQUES

S. GHA LE FI

A. LE FI LO TI MI

T. YP EF RO NI POM BA EV FA

B. LE NI KTOS PE

DISQUES

S. LO TI MI

A. NIKTOS PE DES A PE DES

T. MI TE PA NDA MI

B. DES A PE DES

DISQUES

S.A.T.B. EYEARS

8 0 - LO - - 9 LI - XA LI XA TE O - LO 8 LI O LO LI O LO - LI - XA TE TS 12 8

DISQUES

3+2+2+5

S.A.T.B. EYEARS

12 8 3 MO LPS

DISQUES

LES CHOEURS ET LES DISQUES (15 MINUTES METALLIQUES)
 REPRENDRE DEPUIS 8 A DES VITESSES ET A DES
 TONALITES DIFFERENTES JUSQU'A DE DEUX
 COPIES DE L'ORCHESTRE.

ΠΑΓΑ ΛΑΛΕΟΥΣΑ

1. Κως-Νύφη

Μιχάλη Αδάμη
1992

$\text{♩} = 80$

1 2 3 4 5 6

Trumpet 1

Trumpet 2

Horn in D

Trombone

Tuba

7 8 9 10 11 12

Trp1

Trp2

Hrn

Trb

TBa

13 14 15 16 17 18

Trp1

Trp2

Hrn

Trb

TBa

19 20 21 22 23 24

Trp1

Trp2

Hrn

Trb

TBa

25 26 27 28 29 30 31

Trp1

Trp2

Hrn

Trb

TBa

M. Adamis I. Kos-Nifi

- 2 -

TERRA DOVE

HARIS XANTHOUDAKIS

Flauto 1
2
Oboe
C.Ingl.
Clar Sib
Cl. Basso
Fagotto
C.Fag.
Corno Fa 1
2
Tromba Do 1
2
Tbni 1
2
Timp.
Perc. 1
2
Celesta
Arpa
Violini I
Violini II
Viole
Celli
Bassi

Terra Dove. Χ. Ξανθουδάκη

Το έργο αυτό είναι ένα από τα πρώτα (1988) στα οποία ο Χάρης Ξανθουδάκης (γενν. 1950), εφαρμόζει τεχνικές απόλυτης συμμετρικής κατασκευής (αναστροφές, αναδρομές, κτλ.) μέσα σε ένα νεορομαντικό υφολογικό περιβάλλον. Η πρόθεση για τη δημιουργία ενός "νεωτεριστικού ρετρό" υποδηλώνεται στον τίτλο: Terra Dove που σημαίνει περίπου, "γη απ' όπου...", και αποτελεί ανάγραμμα της φράσης Vade Retro ("πίνανε προς τα πίσω").

Ο ΚΟΝΡΟΥΑ ΚΑΙ ΟΙ ΚΟΠΙΕΣ ΤΟΥ

Χορευτικό Ι (απόσπασμα)

Περικλής Κούκος

Handwritten musical score for the dance piece "Ο ΚΟΝΡΟΥΑ ΚΑΙ ΟΙ ΚΟΠΙΕΣ ΤΟΥ" by Periklis Koukous. The score is for a dance piece and includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Trp.), Horn (Hr.), Piano (Pia.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The music is in 2/4 time and features various dynamics such as p, cresc., and sf. There are also performance instructions like "Sim.", "3 Patti", and "5 Tam-Tam". The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 12 and the second system starting at measure 13.

FL. *fp cresc.* *mf* *mf* *mf*

CL. *fp cresc.* *mf* *mf* *mf*

B. Clar. *fp cresc.* *mf* *mf* *mf*

B. Bass *fp cresc.* *mf* *mf* *mf*

Cor. *fp cresc.* *mf* *mf* *mf*

Tr. *fp cresc.* *mf* *mf* *mf*

Tr. *fp cresc.* *mf* *mf* *mf*

Perc. *fp cresc.* *mf* *mf* *mf*

Perc. *ST. Tom* *fp cresc.* *mf* *mf* *mf*

Piano *fp cresc.* *mf* *mf* *mf*

Vln. *fp cresc.* *mf* *mf* *mf*

Vla. *fp cresc.* *mf* *mf* *mf*

Vcl. *fp cresc.* *mf* *mf* *mf*

Cb. *fp cresc.* *mf* *mf* *mf*

Χορευτικό Ι από τη μονόπρακτη όπερα φαντασίας **Ο Κονρούά και οι Κόπες του** (1987-88) του Περικλή Κούκου σε λιμπρέτο της Αλέκας Μουρίκη, βασισμένο στο ομώνυμο διήγημα του Ρον Γκουλάρ. Ο Κονρούά είναι ένας δημιουργός (συνθέτης), ο οποίος έχει φτιάξει ένα δικό του φανταστικό κόσμο, μέσα στον οποίο ζει και εργάζεται. Όλα τα πρόσωπα που τον περιστοιχίζουν είναι ακριβή αντίγραφα - κόπες - του εαυτού του, που τον υπακούουν, τον θαυμάζουν και τον υπηρετούν. Ξαφνικά, όμως, ο έρωτας, που εισβάλλει στον κόσμο του με τη μορφή μιας άγνωστης όμορφης νέας γυναίκας, ανατρέπει την ισορροπία. Οι κόπες απορούν για την παρουσία της, εξαγριώνονται, γίνονται απειλητικές. Η κοπέλα φοβάται και ζητά από τον Κονρούά να τις καταστρέψει. Εκείνος την καθουχάζει και της εκφράζει τον έρωτά του. Η κοπέλα ανταποκρίνεται, ενώ οι κόπες ανησυχούν και, στο χορευτικό (Χορευτικό Ι) που ακολουθεί εκδηλώνουν τη ζήλια τους και προσπαθούν να μεταπείσουν το δημιουργό τους. Ο Κονρούά αντιδρά στην ανυπακοή τους, τις απειλεί με καταστροφή και τότε εκείνες επιτίθενται στην κοπέλα με σκοπό να την εξοντώσουν. Μετά από αυτό η κοπέλα αποχαιρετά και απομακρύνεται. Οι κόπες στρέφονται ανοιχτά πλέον εναντίον του Κονρούά και εκείνος αναγκάζεται να τις καταστρέψει, ενώ ταυτόχρονα αποφασίζει να δημιουργήσει καινούριες στη θέση τους, διαιωνίζοντας έτσι τον κόσμο του. Το έργο κλείνει με την είσοδο των νέων αντιγράφων, που εξυμνούν το δημιουργό τους.

Στο πρώτο χορευτικό, όπως αναφέρθηκε ήδη, εκφράζεται η ζήλια των αντιγράφων προς την κοπέλα. Τα αντίγραφα του Κονρούά ως ρόλοι ερμηνεύονται από το μπαλέτο. Έτσι δικαιολογείται και ο τίτλος του μέρους, αφού δε χρησιμοποιούνται καθόλου φωνές, αλλά και η έντονη προβολή του ρυθμικού στοιχείου, που χαρακτηρίζει ένα χορευτικό κομμάτι. Η μουσική του μέρους στηρίζεται στη συνεχή επανάληψη ενός μπάσου οστινάτο, το οποίο δραματουργικά εκφράζει το έντονο, επίμονο και καταδυναστευτικό συναίσθημα του φθόνου. Από την άποψη του ύφους, ακόμη και με μια πρώτη ακρόαση διαφαίνεται η μεγάλη επιρροή (μελωδικά, ρυθμικά και αρμονικά) από την jazz και rock μουσική του αιώνα μας. Στο σημείο αυτό ακριβώς θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι η χρήση jazz και rock στοιχείων θεωρείται από το συνθέτη απόλυτα θεμιτή, εφόσον δε γίνεται ως προσπάθεια απομίμησης αλλά δημιουργικής εκμετάλλευσης μιας πλούσιας μουσικής παράδοσης του δυτικού πολιτισμού. Εξάλλου, κάτι τέτοιο φαίνεται και από τις ενορχηστρωτικές τεχνικές που χρησιμοποιεί, όπως, για παράδειγμα η χρήση των κρουστών, που παραπέμπει άμεσα στα drums, ή ακόμη και η αναζήτηση ηχητικών περιοχών του φαγκότου, που μπορούν να δώσουν ένα ηχώχρωμα παρόμοιο με αυτό του ηλεκτρικού μπάσου!

ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΑ

Μπλουζ και χρυσή τομή

Το βασικό δωδεκάμετρο των μπλουζ χρησιμοποιεί, όπως είναι γνωστό, τρεις συγχορδίες:

την τονική (I), που σχηματίζεται στην πρώτη βαθμίδα της κλίμακας,

την υποδεσπόζουσα (IV), που σχηματίζεται στην τέταρτη βαθμίδα της κλίμακας,

τη δεσπόζουσα (V), που σχηματίζεται στην πέμπτη βαθμίδα της κλίμακας.

Τυπικά τις χρησιμοποιεί ως εξής:

ΜΕΤΡΟ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ΣΥΓΧΟΡΔΙΑ	I	I	I	I	IV	IV	I	I	V	V	I	I

Έτσι στην κλίμακα της Ντο μείζονος έχουμε:



Με το πέρασμα του χρόνου οι μουσικοί "χρωμάτισαν" αυτή τη βασική μορφή διαδοχής των συγχορδιών. Μπορεί να τροποποιούσαν ή να άλλαζαν κάποιες συγχορδίες, π.χ. στο μέτρο 10 να έβαζαν υποδεσπόζουσα (IV) ή στο μέτρο 12 τη δεσπόζουσα (V), οπότε να δημιουργούσαν "σύνδεση" (turnaround), που ζητά επιτακτικά την επιστροφή στο πρώτο μέτρο και την επανάληψη του δωδεκάμετρου.

Παρ' όλα αυτά, δεν άλλαξε η πρωταρχική λειτουργία του δωδεκάμετρου, όπου η μεγαλύτερη κορύφωση είναι εκεί που ετοιμάζεται να μπει η συγχορδία της δεσπόζουσας (V), δηλαδή στα μέτρα 8-9. Αυτό συμβαίνει περίπου στα δύο τρίτα (2/3) της διαδρομής του δωδεκάμετρου και είναι ένα "κρίσιμο σημείο", όπου ο ακροατής αναμένει αυτή την κορύφωση.

Αυτή η ακουστική εμπειρία μπορεί να σχετιστεί με τη **Χρυσή Τομή**.

Η Χρυσή Τομή είναι μία γεωμετρική αναλογία πολύ σημαντική για την οπτική αισθητική και εμφανίζεται στην αρχιτεκτονική, στη ζωγραφική κ.α.

Συνοπτικά μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει ένα ειδικό σημείο, έστω Γ, που χωρίζει σε δύο μέρη ένα ευθύγραμμο τμήμα, έστω (ΑΒ), έτσι ώστε η σχέση του μεγαλύτερου μέρους (ΑΓ) προς το όλο (ΑΒ) είναι ίδια με τη σχέση του μικρότερου μέρους (ΓΒ) προς το μεγαλύτερο μέρος (ΑΒ).

Έχουμε δηλαδή $\frac{(ΑΓ)}{(ΑΒ)} = \frac{(ΓΒ)}{(ΑΓ)} = 0,618$. Η Χρυσή Τομή αποτελεί επίτευγμα των Αρχαίων Ελλήνων, αλλά τη συναντάμε και στη φύση (π.χ. στο κουκουναίρι του έλατου και σε ορισμένους τύπους κοχυλίων). Μαθηματικά εκφράζεται από την ακολουθία Fibonacci (1,2,3,5,8,13 κτλ.) όπου κάθε νέος όρος παράγεται αθροίζοντας τους προηγούμενους δύο. Παίρνοντας τους λόγους διαδοχικών όρων, 1/2, 2/3, 3/5, 5/8, 8/13, κτλ., αυτοί όλο και πλησιάζουν το λόγο της Χρυσής Τομής, δηλαδή το 0,618, όσο οι όροι οδεύουν προς το άπειρο.

Αυτή η σχέση αναλογίας, μπορούμε να πούμε ότι αφορά και τη μουσική, αν δούμε το ευθύγραμμο τμήμα (ΑΒ) σαν μια περίοδο χρόνου που καθορίζεται από το μουσικό έργο.

Συχνά, περίπου μεταξύ του 0,6 ή 0,7 της διάρκειας αυτής της χρονικής περιόδου, έχουμε την πιο έντονη κορύφωση, (όπως στο δωδεκάμετρο των μπλουζ) ή δημιουργείται κάποιο ξάφνιασμα ή κάποια νέα τροπή πραγμάτων στη μουσική σύνθεση:



Το Κοντραμπάσο

Το Θεατρικό έργο "Το κοντραμπάσο" γράφτηκε από το Γερμανό συγγραφέα Πάτρικ Ζίσκντ και δημοσιεύτηκε στη Ζυρίχη το 1984. Είναι μονόπρακτος μονόλογος, όπου ένας κοντραμπασίστας κρατικής ορχήστρας εξομολογείται, εκθέτει απόψεις και διηγείται καταστάσεις και περιστατικά από τη ζωή του και τη σχέση του με τη μουσική και το κοντραμπάσο.

Παραθέτουμε ορισμένα χαρακτηριστικά αποσπάσματα*:

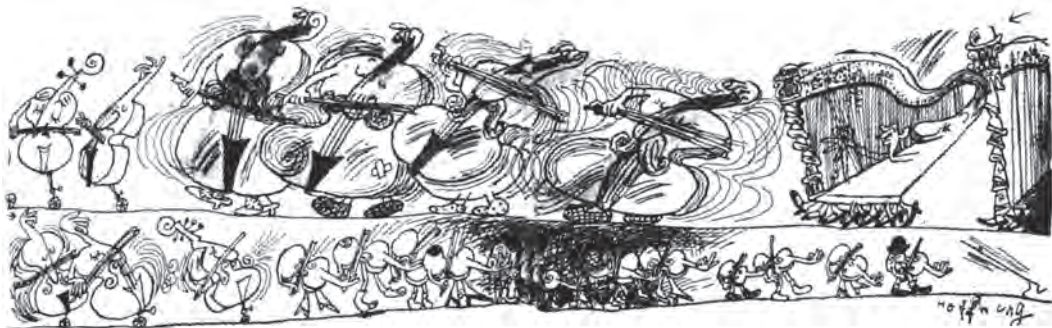
"...Αυτό που θέλω να πω είναι ότι τελικά το κοντραμπάσο αποτελεί το σπουδαιότερο απ' όλα τα όργανα της ορχήστρας, Παρόλο που δεν του φαίνεται. Είναι ωστόσο η βάση, το θεμέλιο, που πάνω του στηρίζεται ολόκληρη η υπόλοιπη ορχήστρα, συμπεριλαμβανομένου και του μαέστρου..."

"...Όλα τα έργα για ορχήστρα από το Α μέχρι το Ω, συμφωνίες, όπερες, κοντσέρτα, είναι άχρηστα χωρίς το κοντραμπάσο. Κι αν θέλετε, ρωτήστε ένα μουσικό απ' αυτούς που παίζουν σε ορχήστρα, πότε τα βρίσκει σκούρα! Για ρωτήστε τον! Όταν δεν μπορεί ν' ακούσει το κοντραμπάσο. Καταστροφή. Αυτό φαίνεται ακόμα πιο καλά σε μια ορχήστρα τζαζ. Όταν το μπάσο σταματάει, η ορχήστρα τινάζεται στον αέρα, μεταφορικά βέβαια. Την ίδια στιγμή κιόλας οι άλλοι μουσικοί δεν καταλαβαίνουν πια τι κάνουν."

"...Κανένας όμως δεν το παραδέχεται ανοιχτά, γιατί όλοι ο μουσικοί είναι από τη φύση τους λιγάκι ζηλιάρηδες. Πώς θα του φαινόταν του σολίστα μας, αν αναγκαζόταν να παραδεχτεί ότι χωρίς το κοντραμπάσο θα ερχόταν σε πολύ δύσκολη θέση;"

"...Το κοντραμπάσο είναι το βασικό όργανο μιας ορχήστρας, επειδή ακριβώς βρίσκεται τόσο χαμηλά: είναι το θεμέλιο. Με άλλα λόγια το κοντραμπάσο είναι το πιο χαμηλό έγχορδο. Μπορεί να φτάσει μέχρι τη χαμηλότερη μι."

"...Μετά από κάθε κοντσέρτο είμαι λούτσα στον ιδρώτα. Το πουκάμισό μου δε φοριέται δεύτερη φορά. Σε μια όπερα κάνω κατά μέσον όρο δύο κιλά ιδρώτα. Σε μια συμφωνική συναυλία, ένα κιλό τουλάχιστον. Μερικοί συνάδελφοί μου γυμνάζονται στους αλτήρες ή τρέχουν στο δάσος. Εγώ όχι. Αλλά κάποια μέρα θα τα τινάξω την ώρα που παίζω. Θα μου 'ρθει κόλπος και δεν πρόκειται να τη γλιτώσω. Το κοντραμπάσο θέλει δύναμη, θέλει μπράτσα. Στη μουσική, το ταλέντο και η κλίση είναι δευτερεύοντα πράγματα. Γι' αυτό το λόγο είναι αδύνατο να παίξει κοντραμπάσο ένα παιδί. Εγώ άρχισα στα δεκαεφτά. Τώρα είμαι τριάντα πέντε. Και δεν το διάλεξα το κοντραμπάσο. Έτυχε. Ξεκίνησα από φλογέρα, και πέρασα από το βιολί, το τρομπόνι, την τρομπέτα Ντιξιλαντ. Έχει περάσει πολύς καιρός από τότε, τώρα πια απορρίπτω τη τζαζ στο σύνολό της. Έτσι κι αλλιώς δε γνωρίζω κανέναν που να διάλεξε το κοντραμπάσο από αγάπη για το όργανο. Νομίζω, εξάλλου, ότι αυτό είναι εύκολο να το καταλάβει ο καθένας. Το κοντραμπάσο δεν είναι αυτό που λέμε εύκολο όργανο. Δεν μπορείς να το μεταφέρεις, πρέπει να το σύρεις, κι άμα πέσει, πάει. Στο αυτοκίνητο δεν μπαίνει, παρά μόνο αν βγάλει κανείς τελείως τη θέση του συνοδηγού. Και το αυτοκίνητο γεμίζει, δεν μπορείς να βάλεις τιποτ' άλλο μέσα. Στο σπίτι πάλι πάνει τόσο χώρο, που πρέπει συνέχεια να προσέχεις για να μην πέσεις επάνω του. Στέκεται εκεί... στη μέση, το βλέπετε, αλλά δεν είναι σαν το πιάνο. Το πιάνο είναι σωστό έπιπλο. Το κοντραμπάσο όχι. Όλο μέσα στα πόδια σου το



βρίσκεις... Είχα μια φορά ένα θείο, ήταν διαρκώς άρρωστος και συνέχεια γκρίνιαζε πως κανένας δεν τον φροντίζει. Έτσι είναι και το κοντραμπάσο, όταν έχεις καλεσμένους, τραβάει αμέσως την προσοχή τους. Όλοι μιλάνε γι' αυτό."

"...Αν υπάρχει ένα πράγμα που το κοντραμπάσο δεν μπορεί ν' αντέξει, αυτό είναι η βροχή, Σκεβρώνει και φουσκώνει το ξύλο του. Το ίδιο και το κρύο. Με το κρύο ξεκουρδίζεται. Κι ύστερα πρέπει να το αφήσεις τουλάχιστον δύο ώρες για να ξαναβρεί την ισορροπία του και τη σωστή θερμοκρασία. Παλιά, όταν δούλευα ακόμα στην ορχήστρα δωματίου, περιοδούσαμε τακτικά στην επαρχία· σχεδόν μέρα παρά μέρα πηγαίναμε από τον έναν πύργο στον άλλο, από τη μια εκκλησία στην άλλη, στα μουσικά Φεστιβάλ του χειμώνα - δεν μπορείτε να φανταστείτε πόσα γίνονται. Εγώ πάντως ήμουν αναγκασμένος να ξεκινάω ώρες ολόκληρες πριν από τους άλλους, μόνος μου με το Φολκσβάγκεν, και να περιμένω μέσα σε απαίσια πανδοχεία και εστιατόρια, για να ξαναβρεί το μπάσο μου τη σωστή θερμοκρασία. Ή πάλι κοντά στη σύμπα της εκκλησίας. Σαν άρρωστος γέρος. Ναι, τέτοια πράγματα σε δένουν με τα δεσμά της αγάπης. Μια φορά, το Δεκέμβριο του 74, έμεινα ναυμέσος στο Έταλ και στο Ομπεράν· είχε τρομερή χιονοθύελλα και δεν μπορούσα να συνεχίσω. Δύο ώρες περίμενα να έρθουν να με πάρουν. Και σας λέω ότι σκέπασα το μπάσο μου με το παλτό μου. Και το ζέστανα με το σώμα μου. Στο κοντσέρτο το όργανο ήταν εντάξει. Μέσα μου όμως φούντωνε, κόλας, η γρίπη."

"...Γιατί η μουσική είναι κάτι ανθρώπινο. Πέρα και πάνω απ' την πολιτική και την ιστορική επικαιρότητα. Και πανανθρώπινο, θα 'θελα να πω· ένα συστατικό στοιχείο της ανθρώπινης ψυχής και του ανθρώπινου πνεύματος. Και μουσική θα υπάρχει πάντα και παντού στην Ανατολή και στη Δύση, στη Νότια Αφρική, όπως και στη Σκανδιναβία, στη Βραζιλία και στο Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ. Διότι η μουσική έχει ακριβώς μεταφυσικό χαρακτήρα. Καταλαβαίνετε, μετα-φυσικό, δηλαδή πέρα ή πάνω απ' την καθαρά φυσική ύπαρξη, υπεράνω της εποχής, της ιστορίας και της πολιτικής, πέρα από τον πλούτο και τη φτώχεια, από τη ζωή και το θάνατο. Η μουσική είναι αιώνια. Ο Γκαίτε¹ λέει κάπου: "Η μουσική βρίσκεται τόσο ψηλά, ώστε η ανθρώπινη νόηση δεν μπορεί να την πλησιάσει· κι από μέσα της πηγάζει μια δύναμη την οποία κανείς δεν είναι σε θέση να ανηκρούσει". Εγώ συμφωνώ μαζί του απόλυτα."

"...Ξέρετε πόσα βγάζω εγώ το μήνα; Χίλια οχτακόσια καθαρά. Όταν συμμετέχω στο γύρισμα κάποιου δίσκου ή παίζω και πουθενά αλλού, τότε βγάζω και κάτι έξτρα. Αλλά κανονικά κερδίζω χίλια οχτακόσια καθαρά. Στη εποχή μας τόσα βγάζει ο οποιοσδήποτε υπάλληλος γραφείου. Ένας φοιτητής μπορεί να κερδίσει τόσα με δουλειές του ποδαριού. Κι αυτοί δεν έχουν μάθει τίποτα, δεν έχουν καμία εκπαίδευση. Ενώ εγώ πήγα τέσσερα χρόνια στη Μουσική Ακαδημία. Σπούδασα σύνθεση με τον καθηγητή Κράουτσιν και αρμονία με τον καθηγητή Ρίντερερ. Κάθε πρωί έχω τρεις ώρες πρόβα και κάθε βράδυ τέσσερις ώρες συναυλία, κι όταν είμαι ελεύθερος πρέπει να βρίσκομαι σε ετοιμότητα μπορεί κάτι να συμβεί και να με καλέσουν να αντικαταστήσω κάποιον. Τα βράδια ποτέ δεν έχω κοιμηθεί πριν από τις δώδεκα, άσε που θα 'πρεπε να βρίσκω και χρόνο, για να μελετώ, που να πάρει και να σηκώνει! Ευτυχώς που έχω ταλέντο και τ' αρπάζω με την πρώτη, γιατί αλλιώς, θα ήμουν αναγκασμένος να δουλεύω σκληρά δεκατέσσερις ώρες την ημέρα!.."

"...Εγώ θα 'πρεπε να κάνω μια χειρωνακτική δουλειά. Τέτοια είναι η πραγματική μου φύση. Δεν είμαι μουσικός. Σίγουρα δεν έχω μεγαλύτερο ταλέντο στη μουσική. Μπορώ να καταλάβω πότε μια χορδή είναι κουρδισμένη λάθος. Μπορώ να διακρίνω τον τόνο από το ημιτόνο. Αλλά δεν μπορώ να παίξω μια ολόκληρη μουσική φράση. Ούτε μια νότα δεν μπορώ να παίξω όμορφα... κι εκείνη² ανοίγει το στόμα της κι ό,τι βγαίνει είναι θεσπέσιο, όλα χωρίς εξαίρεση. Ακόμα κι όταν κάνει λάθη είναι θεσπέσια! Και δε φταίει το κοντραμπάσο. Όχι. Τι φαντάζεστε; Θ' άρχαζε ποτέ ο Φραντς Σούμπερτ την 8η Συμφωνία του μ' ένα όργανο που δεν μπορεί να παίξει όμορφα; Τι τον περάσατε το Σούμπερτ;



Εγώ δεν μπορώ να παίζω όμορφα. Δικό μου είναι το λάθος. Δεξιοτεχνία έχω. Μπορώ να παίζω ό,τι θέλετε. Η εκπαίδευσή μου ήταν εξαιρετική. Άμα θέλω, μπορώ να παίζω οποιαδήποτε σουίτα του Μποτεσίνι³, αυτός είναι ο Παγκανίνι⁴ του κοντραμπάσου. Δεν υπάρχουν πολλοί που να μπορούν να με συναγωνιστούν σ' αυτό. Η δεξιοτεχνία δεν είναι το πρόβλημά μου, γιατί αν μελετούσα εγώ.. αλλά δε μελετάω επειδή στην περίπτωση μου δεν έχει νόημα, εμένα μου λείπει η ουσία, εκεί βρίσκεται το κενό καταλαβαίνετε, μέσα μου, στη μουσικότητά μου. Και μπορώ να κρίνω, γιατί η επίγνωση δε μου λείπει, έχω αρκετή, ώστε να μπορώ να κρίνω τον εαυτό μου και να συναισθάνομαι τις ελλείψεις μου - και σ' αυτό το σημείο διαφέρω από τους άλλους, η σύγκριση νομίζω ότι είναι ευνοϊκή για μένα - ελέγχω τον εαυτό μου, ξέρω τι είμαι και τι δεν είμαι, δόξα το Θεό δεν τα 'χω χαμένα! Κι αν στα τριάντα πέντε μου δεν έχω άλλες προοπτικές παρά μόνο να περάσω την υπόλοιπη ζωή μου ως υπάλληλος της Κρατικής Ορχήστρας, τουλάχιστον το δέχομαι και δεν είμαι τόσο βλάκας σαν μερικούς να πιστεύω πως είμαι μια παραγνωρισμένη μεγαλοφυΐα! Μια μεγαλοφυΐα που εργάζεται σαν υπάλληλος, παρεξηγημένη, εξουδετερωμένη... μια μεγαλοφυΐα που παίζει κοντραμπάσο στην Κρατική Ορχήστρα..."

1. Γκαίτε, Ιωάννης Βόλφγκανγκ (1749-1832), Γερμανός ποιητής, λογοτέχνης και φιλόσοφος.
 2. "Εκείνη" - η Σάρα, μια τραγουδίστρια της όπερας, στην οποία αναφέρεται ο κοντραρασίστας και με την οποία είναι ερωτευμένος.
 3. Μποτεσίνι Τζιοβάνι (1821-1889). Ιταλός κοντραμπασίστας, διευθυντής ορχήστρας και συνθέτης.
 4. Παγκανίνι, Νικόλαος (1782-1840), Ιταλός βιολιστής και μουσικοσυνθέτης με απaráμιλλη δεξιοτεχνία.
- *Από "Το Κοντραμπάσο", Π. Ζίσκιντ, Μετ. Μ. Αγγελίδου, Εκδ. Ψυχογιός 1987.

Συζητήστε για τα πιο σημαντικά ζητήματα, κατά τη γνώμη σας, που θίγει ή αναφέρει ο κοντραμπασίστας για τη σχέση ανθρώπου-μουσικής.

Να επισημάνετε και τα εξής:

- 1.** Από τα λεγόμενα του κοντραμπασίστα, κρίνετε ότι αγαπάει τη μουσική και το όργανο που παίζει;
- 2.** Σχολιάστε τις τυχόν αντιφάσεις στη στάση του απέναντι στη μουσική.
- 3.** Πόσο και πώς επηρεάζει η μουσική τη ζωή του κοντραμπασίστα;
- 4.** Σχολιάστε τις απόψεις του, που φαίνονται στο απόσπασμα "Γιατί η μουσική είναι κάτι ανθρώπινο.."
- 5.** Με αφορμή το απόσπασμα "Εγώ θα 'πρεπε να κάνω μια χειρωνακτική δουλειά..", πώς αντιλαμβάνεστε την έννοια της "δεξιοτεχνίας" σε αντιδιαστολή με τη "μουσικότητα";

Η Ελλάδα πηγή έμπνευσης στο χώρο της μουσικής

ΞΕΝΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ

- ANDRIESEN J., Τρωαδίτισσες, Αρχ. Τραγ.
 ALTOLLA H., Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Μπαλέτο
 AURIC. G., Φαίδρα, Μπαλέτο
 BEETHOVEN L.V., Προμηθέας Δεσμώτης, Μουσ. Μπαλέτου
 BEETHOVEN L.V., Οι δημιουργίες του Προμηθέα
 BLOW J., Αφροδίτη και Άδωνις
 BENTON P., Ιφιγένεια εν Αυλίδι
 BERLIOZ E., Τρώες, Όπερα σε 5 πράξεις
 BEYDA JIRI, Αριάδνη στη Νάξο, Μελόδραμα.
 BLOCH A.E., Ιφιγένεια εν Αυλίδι.
 BRITTEN B., Απόλλων Μουσηγέτης.
 BRUCH M., Οδυσσέας.
 CACCINI JULIO, Ευριδίκη.
 CAPRI F., Τρωαδίτισσες
 CAGE JOHN, Άτλας.
 CAVALLI P.F., Ιάσων, όπερα.
 CAVALLI P.F., Αίγισθος, όπερα, 1643.
 CIPRA M., Λυσιστράτη, 1953.
 CESTI P.A., Αέρας της Αφροδίτης, όπερα.
 CESTI P.A., Το χρυσό μήλο.
 CHAMINADE C., Καλλιρόη (Κρήνη).
 CHERUBINI L., Μήδεια, όπερα.
 COWELL HENRY., Ατλαντίς,
 DEBUSSY C. Απόγευμα ενός Φαύνου.
 DRESS M. Τρωαδίτισσες.
 DRESS M. Ηλεκτρα.
 EASTWOOD TH. Λυσιστράτη.
 FALLAM., Ατλαντίς, Σκηνική Μουσική.
 FAURE G. Πηνελόπη.
 FAURE G. Προμηθέας.
 FRANC CEZAR, Οι Αιολίδες, Συμφωνικό ποίημα.
 GABOLD R. Ατλαντίς.
 CARDO R. Οιδίπους επί Κολωνώ.
 GIORDANO Uberto, Πανδώρα.
 GLASS LOUIS. Αρτεμη, Μπαλέτο.
 GLUCK C.W., Ορφέας και Ευριδίκη, Όπερα.
 GLUCK C.W., Πάρις και Ελένη, Όπερα.
 GLUCK C.W., Αλκίονης, Όπερα.
 GLUCK C.W., Ιφιγένεια εν Αυλίδι.
 GLUCK C.W., Ιφιγένεια εν Ταύροις.
 GLUCK C.W., Ιππόλυτος ή Φαίδρα.
 GLUCK C.W., Ηχώ και Νάρκισσος.
 GLUCK C.W., Αλέξανδρος στις Ινδίες.
 GOEHR A., Βάκχες.
 GOUNOD C., Πολύευκτος, Όπερα.
 GUILLARD N. F. Ιφιγένεια εν Ταύροις.
 GRÉTRY M., Ανδρομάχη, Όπερα.
 HAENDEL G.F., Ηρακλής, Μουσικό Αράμα.
 HAENDEL G.F., Άκας και Γαλάτεια.
 HAENDEL G.F., Απόλλων και Δάφνη, Καντάτα.
 HAHN R., Λυσιστράτη.
 HENZE H.W., Απόλλων και Υάκινθος.
 HENZE H.W., Μαραθώνιος Χορός.
 HOLEWA HANS, Απόλλων.
 HONEGGER A., Αμφίων, Μπαλέτο Μελόδραμα.
 HONEGGER A., Αντιγόνη, όπερα,
 HURST A., Άλκίονης, 1954-5 Γενεύη.
 KASZYCKIL., Μήδεια,
 KISIELEWSH ST., Ηλέκτρα.
 KIESEWETTER ST., Βάτραχοι.
 KOHNNOV JOHANN, Η σύγκρουση Δαβίδ και Γολιάθ, Σονάτα για πιάνο.
 LEEUWT., Ηλέκτρα.
 LISZT F., Προμηθέας, Συμφωνικό ποίημα αρ. 5.
 LISZT F., Ορφέας, Συμφωνικό ποίημα αρ. 5.
 LULLY J. B., Άλκίονης, όπερα.
 LULLY J. B., Αρμίδα.
 LULLY J. B., Κάδμος και Ερμιόνη.
 LULLY J. B., Περσέας.
 LULLY J. B., Θησέας.
 LULLY J. B., Αχιλλέας και Πολυξένη, όπερα.
 LULLY J. B., Άκας και Γαλάτεια, όπερα.
 LULLYJ. B., Φαέθων, όπερα.
 MACHAUT G., Θησέας, Μπαλάντα.

- MALIPIERO, G. F., Εκάβη,
 MALAPIERO G, F., Εκάβη.
 MASSENET J., Ηρωδίας, όπερα.
 MASSENET J., Οι Ερινύες, όπερα.
 MASSENET J., Θαΐς, όπερα.
 MASSENET J., Φαΐδρα, όπερα,
 MEHNIL E. H., Ariodant, όπερα,
 MILMAUD D., Αγαμέμνων, Σκηνική μουσική.
 MILMAUD D., Μήδεια, Σκηνική μουσική.
 MONTEVERIC., Ορφέας, όπερα.
 MOSS B., Ιππόλυτος,
 MOZART W, A., Απόλλων και Υάκινθος.
 MOZART W. A., Ιδομενέας Βασιλιάς της Κρήτης,
 K.V. 365, όπερα.
 MOZART W. A., Συμφωνία του Διός.
 MULLER L., Αρίων, για σόλο κόρνο και ορχήστρα
 MULE G., Κύκλωψ.
 MULE G., Ιφιγένεια εν Ταύροις.
 MUSCO A., Ιππόλυτος,
 MUSCO A., Ανδρομάχη,
 NIKOLAI BR. Εκάβη.
 NIKOLAI BR. Ηρακλής.
 OFFENBACH J., Η ωραία Ελένη, όπερα,
 ORFF C., Ο θρίαμβος της Αφροδίτης, Σκηνικό κοντσέρτο.
 PERI J., Ευριδίκη, Όπερα.
 PINTO M., Μήδεια.
 PIZZETTI, Οιδίπους επί Κολωνώ.
 PROSZYNSKI ST., Όρνιθες.
 PURCELL H., Οιδίπους.
 PURCELL H., Διδώ και Αινείας,
 RAMEAU J., Δίας και Ακταίος, καντάτα.
 RAMEAU J., Κάστωρ και Πολυδεύκης.
 RAMEAU J., Ιππόλυτος και Αρκία.
 RAVEL M., Δάφνης και Χλόη.
 RUSAGER KUNDAGE, Απόλλων, για ορχήστρα.
 SAIN - SAENS C., Σαμψών και Δαλιδά, ορ. 47.
 SAIN - SAENS C., Φαέθων. ορ. 47.
 SAFWAT S., Εκάβη.
 SCARLATI A., Ενδυμίων και Κύνθια, Καντάτα.
 SCHUBERT F., Ατλας, Τραγούδι και πιάνο.
 SCHUBERT F., Κρόνος.
 SCHUBERT F., Απόλλων.
 SCHWITZER ANTON, Άλκηστις, Όπερα.
 SIBELIUS J., Οι Ωκεανίδες, ΟΡ. 73 ορχ.
 SLONIMSKY S., Ίκαρος, Μπαλέτο σε 2 πράξεις.
 SLOTHOUWER J., Ειρήνη.
 STRAUSS R., Σαλώμη, Όπερα ΟΡ. 54.
 STRAUSS R., Αριάδνη στη Νάξο, όπερα.
 STRAVINSKY I., Απόλλων Μουσηγέτης, Μπαλέτο.
 STRAVINSKY I., Ορφέας, Μπαλέτο,
 STROE A., Οιδίπους επί Κολωνώ.
 SZELIQOWSKA ST., Λυσιστράτη.
 TANEEV S., Μήδεια
 TIPPETT, M., Βασιλιάς Πρίαμος.
 VAUGHAM-WILLIAMS R., Σφήκες, ορχήστρα.
 VELASQUEZ L., Μήδεια.
 VELASQUEZ L., Τρωαδίτισσες
 VUKDRAGOVIC M., Μήδεια.
 WELLESZ G.N., Άλκηστις, όπερα.
 WERLE J.L., Ιππόλυτος.
 WOLF H., Πενθεσίλεια, Συμφωνικό ποίημα.

ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΝΟΕΤΕΣ

Στον πίνακα που ακολουθεί αναφέρονται κατά σειρά:
 Συνθέτης, τίτλος έργου, συγγραφέας, χώρος εκτελέσεως, χρόνος.

- ΑΔΑΜΗΣ Μιχάλης, Επτά επί Θήβας, Αισχύλος, 1968.
 ΑΔΑΜΗΣ Μιχάλης, Προμηθέας Δεσμώτης, Αισχύλος, Επίδαυρος, 1978.
 ΑΔΑΜΗΣ Μιχάλης, Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Ευριπίδης.
 ΑΔΑΜΗΣ Μιχάλης, Ορέστεια, Αισχύλος.
 ΑΝΡΙΤΣΑΚΗΣ Παναγιώτης, Άλκηστις, Ευριπίδης, Αβέρωφ, 1981.
 ΑΝΤΩΝΙΟΥ Θεόδωρος, Επτά επί Θήβας, Αισχύλου, Επίδαυρος, 1976.
 ΑΝΤΩΝΙΟΥ Θεόδωρος, Μήδεια, Ευριπίδης,

- Α.Θ.Φιλίππων, 1976.
 ΑΝΤΩΝΙΟΥ Θεόδωρος, Φιλοκτήτης, Σοφοκλή, Επίδαυρος, 1977.
 ΑΝΤΩΝΙΟΥ Θεόδωρος, Ομήρου Οδύσσεια. ΑΝΤΩΝΙΟΥ Θεόδωρος, Κληταιμνήστρα, Ηχητικό Μπαλέτο, 1966.
 ΑΝΤΩΝΙΟΥ Θεόδωρος, Οιδίπους επί Κολωνώ, Σοφοκλή, Επίδαυρος, 1977.
 ΒΑΓΙΑ Αίγλη, Ηλέκτρα, Σοφοκλή, Ηρώδειο, 1976.
 ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ Μάριος, Πέρσες, Σοφοκλή, Εθνικό, 1947.
 ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ Μάριος, Αγαμέμνων, Αισχύλου, Εθν. Θ., 1932.
 ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ Μάριος, Μήδεια, Ευριπίδη, Εθν. Θέατρο.
 ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ Στέφανος, Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Ευριπίδη, Α.Θ.Φιλίππων, 1963.
 ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ Στέφανος, Τρωαδίτισσες, Ευριπίδη, Κ.Θ.Β.Ε.
 ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ Στέφανος, Ιππόλυτος, Επίδαυρος, Κ.Θ.Β.Ε., 1964.
 ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ Στέφανος, Ορέστεια, Αισχύλου, Επίδαυρος, 1972.
 ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ Στέφανος, Αγαμέμνων, Αισχύλου, Επίδαυρος, 1972.
 ΒΑΜΒΟΛΟΣ Κ., Ιππής, Αριστοφάνη.
 ΓΑΖΟΥΛΕΑΣ Στέφανος, Βάτραχοι, Αριστοφάνη, Ηρώδειο, 1977.
 ΓΑΖΟΥΛΕΑΣ Στέφανος, Πλούτος, Αριστοφάνη, 1978.
 ΓΑΖΟΥΛΕΑΣ Στέφανος, Εκκλησιάζουσες, Θ. Κήπου Θεσ/κης, 1969.
 ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ Γιώργος, Μήδεια, Ευριπίδη, Ηρώδειο, 1969.
 ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ Γιώργος, Βάκχες, Ευριπίδη, Θυμελικός, 1963.
 ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ Γιώργος, Βάτραχοι, Αριστοφάνη, 1956.
 ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ Γιώργος, Ορέστης, Ευριπίδη, 1964.
 ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ Γιώργος, Δήμητρα και Περσεφόνη.
 ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ Γιώργος, Τραχίνιες, Σοφοκλή, Ηρώδειο, 1961.
 ΓΚΡΕΚΟ Ιωσήφ και ΨΑΧΟΣ Κώστας, Πέρσες, Αισχύλου, Ηρώδειο.
 ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ Αντίοχος, Πέρσες, Αισχύλου, Εθ. Θέατρο, 1934.
 ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ Αντίοχος, Εκάβη, Ευριπίδη, Εθ. Θέατρο, 1934.
 ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ Αντίοχος, Ηλέκτρα, Σοφοκλή, Θ. Κοτοπούλη, 1939.
 ΖΟΥΓΑΝΕΛΗΣ Γιάννης, Ατρείδες, Κ. Μύρη, Λυκαβητός, Θ. Έρευνας, 1979,
 ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης, Φοίνισσες, Ευριπίδη, Εθ. Θέατρο, 1960,
 ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης, Αίας, Σοφοκλή, Αρ, Θέατρο Λαδώνης, 1962.
 ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης, Τρωάδες, Ευριπίδη, Ηρώδειο, 1965.
 ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης, Ικέτιδες, Αισχύλος, Επίδαυρος, 1977.
 ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης, Ιππής, Αριστοφάνης, Λυκαβητός, 1978.
 ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης, Λυσιστράτη, Αριστοφάνης, Λυκαβητός, 1966.
 ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης, Φοίνισσες, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1965.
 ΚΑΖΑΣΟΓΛΟΥ Γιώργος, Προμηθέας Λεσμώτης, Αισχύλος, Ηρώδειο, 1949.
 ΚΑΖΑΣΟΓΛΟΥ Γιώργος, Νεφέλες, Αριστοφάνης, Εθ. Θέατρο, 1951.
 ΚΑΖΑΣΟΓΛΟΥ Γιώργος, Ανδρομάχη, Ευριπίδη, Ηρώδειο, θυμελικός, 1958.
 ΚΑΖΑΣΟΓΛΟΥ Γιώργος, Εικόνες από την Αντιγόνη.
 ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ Θεόδωρος, Ίων, Ηρώδειο, Θυμελικός, 1962.
 ΚΟΚΚΙΝΟΣ Αθανάσιος, Προμηθέας Λεσμώτης, Αισχύλος, Ηρώδειο, Θυμελικός, 1966.
 ΚΟΥΜΕΝΤΑΚΗΣ Γεώργιος, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ευριπίδη, Εθνικό Θέατρο, Επίδαυρος, 1981.
 ΚΟΥΝΑΔΗΣ Αργύρης, Κλυταιμνήστρα, Α. Μάτσας, Εθ. Θ., 1956,
 ΚΟΥΝΑΔΗΣ Αργύρης, Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1957.

- ΚΟΥΝΑΛΗΣ Αργύρης, Αχαρνής, Αριστοφάνης, Επίδαυρος, 1961.
- ΚΟΥΝΑΛΗΣ Αργύρης, Ωραία Ελένη, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1962.
- ΚΟΥΝΑΛΗΣ Αργύρης, Ανδρομάχη, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1963.
- ΚΟΥΡΟΥΠΙΟΣ Γιώργος, Φοίνισσες, Ευριπίδη, 1964.
- ΚΟΥΡΟΥΠΙΟΣ Γιώργος, Λυσιστράτη, Αριστοφάνης, 1963.
- ΚΟΥΡΟΥΠΙΟΣ Γιώργος, Λυσιστράτη, Αριστοφάνη, 1983.
- ΚΟΥΡΟΥΠΙΟΣ Γιώργος, Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Ευριπίδη, Εθν. Θέατρο, 1963.
- ΚΟΥΡΟΥΠΙΟΣ Γιώργος, Συμπόσιο Πλάτωνος, Θ. Αθηνών, 1977.
- ΚΟΥΡΟΥΠΙΟΣ Γιώργος, Εκάβη, Ευριπίδη, Ηρώδειο Αδέςμευτο θέατρο, 1981.
- ΚΟΥΡΟΥΠΙΟΣ Γιώργος, Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Ευριπίδη, Εθν. θέατρο Επίδαυρος, 1983.
- ΚΟΥΡΟΥΠΙΟΣ Γιώργος, Ρήσος, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1981.
- ΚΟΥΡΟΥΠΙΟΣ Γιώργος, Ελένη, Ευριπίδη, ΚΘΒΕ Ηρώδειο, 1983.
- ΚΥΔΩΝΙΑΤΗΣ Κων/νος, Ηλέκτρα, Σοφοκλής, Παν/μιο Ντένβερ, 1965.
- ΚΥΔΩΝΙΑΤΗΣ Κων/νος, Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Ευριπίδη, Ηρώδειο Πειραικό θέατρο.
- ΛΑΒΔΑΣ Αντώνης, Προμηθέας Δεσμώτης, Αισχύλος, Α.Ο. Φιλίππων, 1962.
- ΛΕΒΙΔΗΣ Δημήτριος, Αρχαϊκός ύμνος από την Ιλιάδα.
- ΛΕΟΝΤΗΣ Χρίστος, Ηλεκτρα, Σοφοκλής, Ηρώδειο, 1972.
- ΛΕΟΝΤΗΣ Χρίστος, Αχαρνής, Αριστοφάνης, Ηρώδειο, 1976.
- ΛΕΟΝΤΗΣ Χρίστος, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ευριπίδη,
- ΛΕΟΝΤΗΣ Χρίστος, Ειρήνη, Αριστοφάνη, 1978.
- ΛΕΟΝΤΗΣ Χρίστος, Ηλεκτρα, Σφήκες, Αριστοφάνη, θέατρο Παν/μίου. Ελένη, Ευριπίδη, Λυκαβητός, 1966.
- ΛΕΟΝΤΗΣ Χρίστος, Βάκχες, Ευριπίδη, Επίδαυρος, Θ. Τέχνης, 1981.
- ΛΕΟΝΤΗΣ Χρίστος, Τρωαδίτισσες, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1979.
- ΛΑΥΡΑΓΚΑΣ Διονύσιος, Αιδώ, Όπερα.
- ΛΑΥΡΑΓΚΑΣ Διονύσιος, Περσεφόνη, Χορόδραμα.
- ΜΑΜΑΓΚΑΚΗΣ Νίκος, Σφήκες, Αριστοφάνη, Επίδαυρος, 1963.
- ΜΑΜΑΓΚΑΚΗΣ Νίκος, Πλούτος, Αριστοφάνη, Ηρώδειο, 1965.
- ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ Νικ, Η άφιξη του Οδυσσέως στο νησί των Φαιάκων.
- ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ Γιάννης, Λυσιστράτη, Αριστοφάνη, θίασος Αρχ. Δράματος, 1963.
- ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ Γιάννης, Ρήσος, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1981.
- ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ Γιάννης, Εκκλησιάζουσες, Αριστοφάνη, Λυκαβητός, 1965.
- ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ Γιάννης, Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Ευριπίδη, Λαϊκό θέατρο Κατράκη, 1960.
- ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ Γιάννης, Ειρήνη, Αριστοφάνη, Εθν. θέατρο, Επίδαυρος, 1964.
- ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ Δημήτριος, Ιππόλυτος, Ευριπίδη, Επίδαυρος Ε.Θ., 1954.
- ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ Δημήτριος, Ηλεκτρα, Σοφοκλή, Επίδαυρος Ε.Θ., 1978.
- ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ Δημήτριος, Χορός των Σατύρων,
- ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ Θάνος, Ορέστης, Ευριπίδη, Λαϊκό Πειραματικό, 1979,
- ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ Θάνος, Τρωαδίτισσες, Ευριπίδη, Λυκαβητός, 1977.
- ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ Θάνος, Ορέστης, Θεσμοφοριάζουσες, Αριστοφάνη, Λυκαβητός, 1978.
- ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ Θάνος, Ίων, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1979.
- ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Σόλων, Οδύσσεια.
- ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Σόλων, Ναυσικά.
- ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Σόλων, Οιδίπους, Σοφοκλή, θέατρο Φιλίππων, 1968.
- ΝΕΖΕΡΙΤΗΣ Ανδρέας, Ηρώ και Λεάνδρος.
- ΞΑΡΧΑΚΟΣ Σταύρος, Ιππής, Αριστοφάνη, Εθνικό θέατρο, 1976.

- ΞΑΡΧΑΚΟΣ Σταύρος, Ο χορός της Ηλέκτρας, Ο' Νήλ, Νέα Σκηνή, 1971.
- ΞΕΝΑΚΗΣ Ιάνης, Ικέτιδες, Αισχύλος, Επίδαυρος, 1964.
- ΞΕΝΑΚΗΣ Ιάνης, Ελένη, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1977.
- ΞΕΝΑΚΗΣ Ιάνης, Ατρείδες, Επίδαυρος.
- ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ Μενέλαος, Ορέστεια, Αισχύλου, Ηρώδειο, Ε.Θ., 1949.
- ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ Μενέλαος, Εκάβη, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1955.
- ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ Μενέλαος, Οιδίπους επί Κολωνώ, Σοφοκλή, Επίδαυρος, Ε.Θ., 1958.
- ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ Μενέλαος, Άλκηστις, Ευριπίδη, Εθν. Θέατρο, Ηρώδειο, 1963.
- ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ Μενέλαος, Ηλέκτρα, Σοφοκλή, Επίδαυρος Ε.Θ., 1961.
- ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ Μενέλαος, Ίων, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1964.
- ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ Μενέλαος, Σίβυλλα, Α. Σικελιανός, Εθν. θέατρο, 1962.
- ΠΑΞΙΝΟΥ Κατίνα, Οιδίπους, Σοφοκλή, Αρχ. θέατρο Δελφών, 1951.
- ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ Θ., Οιδίπους, Σοφοκλή, Ηρώδειο Παν/μιο Αθηνών, 1979.
- ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Βαγγέλης, Ηλέκτρα, Σοφοκλή, Θ.Ο.Κ, Επίδαυρος 1983.
- ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ Γιάννης, Αντιγόνη, Σοφοκλή, Εθν. θέατρο, 1956.
- ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ Γιάννης, Πυγμαλίων, Εθν. Θέατρο.
- ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ Γιάννης, Οιδίπους, Σοφοκλή, Θ. Φιλίππων, 1961.
- ΠΗΤΤΑΣ Χρ., Ηλέκτρα, Σοφοκλή, Θίασος Δεσμοί.
- ΠΛΑΤΩΝ Γεώργιος, Μινωϊκή τελετουργία, Μένανδρου, Θέατρο Διονύσια, Καλλιθέας, 1959.
- ΠΟΛΥΚΡΑΤΗΣ Θ., Ηλέκτρα, μελοποίηση χορικών.
- ΡΙΑΔΗΣ Αιμίλιος, Εκάβη, Ευριπίδη.
- ΡΩΤΑΣ Νικηφόρος, Λυσιστράτη, Αριστοφάνη, Θ.Β.Ε.Κ, Φιλίππων, 1965.
- ΡΩΤΑΣ Νικηφόρος, Τρωαδίτισσες, Ευριπίδη, Στοά, 1971.
- ΡΩΤΑΣ Νικηφόρος, Κύκλωψ, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1974.
- ΡΩΤΑΣ Νικηφόρος, Εκάβη, Ευριπίδη, Θ. Πελοπ/σου, 1981.
- ΡΩΤΑΣ Νικηφόρος, Κλυταιμνήστρα, Α. Μάτσα, 1956.
- ΡΩΤΑΣ Νικηφόρος, Ειρήνη, Αριστοφάνη, Επίδαυρος, 1964.
- ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ Γιώργος, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1958.
- ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ Γιώργος, Ηρακλής μαινόμενος, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1960.
- ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ Γιώργος, Η επιστροφή του Οδυσσέα.
- ΣΚΑΛΚΩΤΑΣ Νίκος, Δύσκολος, Μένανδρου, Επίδαυρος, 1960.
- ΣΚΑΛΚΩΤΑΣ Νίκος, Η επιστροφή του Οδυσσέα, Ομήρου, 1942.
- ΣΚΛΑΒΟΣ Γεώργιος, Νιόβη.
- ΣΚΟΥΛΟΥΔΗΣ Μανώλης, Κύκλωψ, Ευριπίδης, Εθνικό Θέατρο, 1934.
- ΤΕΝΙΔΗΣ Βασίλης, Αντιγόνη, Σοφοκλή, Επίδαυρος, 1974.
- ΤΕΝΙΔΗΣ Βασίλης, Μήδεια, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1976.
- ΤΕΝΙΔΗΣ Βασίλης, Λυσιστράτη, Αριστοφάνη, Επίδαυρος, 1976.
- ΤΕΝΙΔΗΣ Βασίλης, Οδύσσεια, Ομήρου, Αμφιθέατρο, 1976.
- ΤΕΝΙΔΗΣ Βασίλης, Εκκλησιάζουσες, Αριστοφάνη, ΚΘΒΕ., 1979.
- ΤΕΡΖΑΚΗΣ Δημήτρης, Ηλέκτρα, Σοφοκλή, Επίδαυρος, 1972.
- ΤΕΡΖΑΚΗΣ Δημήτρης, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1976.
- ΤΕΡΖΑΚΗΣ Δημήτρης, Ικέτιδες, Ευριπίδη.
- ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ Γιώργος, 300 της Πηνελόπης, Χαραλαμπίδη, Κάβα, 1971.
- ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ Γιώργος, Ιππής, Αριστοφάνη, Στοά, 1974.
- ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ Γιώργος, Αχαρνής, Αριστοφάνη, Παν/μιο Αθηνών, 1974.
- ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ Γιώργος, Πλούτος, Αριστοφάνη,

- νη, Παπαθανασίου, 1977.
- ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ Γιώργος, Λυσιστράτη, Αριστοφάνη, Κ.Θ.Β.Ε., 1979.
- ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ Γιώργος, Νεφέλες, Αριστοφάνη, Κ.Θ.Β.Ε., 1978.
- ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ Γιώργος, Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Ευριπίδη, Άρμα Θέσπιδος, 1981.
- ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ Γιώργος, Πλούτος, Αριστοφάνη, Κ.Θ.Β.Ε., 1981.
- ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ Γιώργος, Ίκαρος, Ημικρατικό Θέατρο Αιγαίου.
- ΧΑΛΑΡΗΣ Δημήτρης, Μύθος του Οιδίποδα, Σοφοκλή.
- ΧΑΛΑΡΗΣ Χριστόδουλος, Ψυχοστασία, Αισχύλου, Επίδαυρος, Αμφιθέατρο, 1979.
- ΧΑΛΑΡΗΣ Χριστόδουλος, Ο φίλος μου ο Αίσωπος, Ριάλτο, 1978.
- ΧΑΡΑΤΣΑΡΗΣ Κ., Πλούτος, Αριστοφάνη, Κ.Θ.Β.Ε., 1959.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΙΣ Μάνος, Ορέστεια, Αισχύλου, Κοτοπούλη, 1950.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΙΣ Μάνος, Μήδεια, Ευριπίδη, Επίδαυρος Ε.Θ., 1959.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΙΣ Μάνος, Εκκλησιάζουσες, Αριστοφάνη, Ηρώδειο Ε.Θ., 1956.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΙΣ Μάνος, Λυσιστράτη, Αριστοφάνη, Επίδαυρος Ε.Θ., 1957.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΙΣ Μάνος, Πλούτος, Αριστοφάνη, Θέατρο Τέχνης, 1957.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΙΣ Μάνος, Βάτραχοι, Αριστοφάνη, Επίδαυρος Ε.Θ., 1959.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΙΣ Μάνος, Κύκλωψ, Ευριπίδη, Επίδαυρος Ε.Θ., 1959.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΙΣ Μάνος, Όρνιθες, Αριστοφάνη, Θέατρο Τέχνης, Πάρκ, 1960.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΙΣ Μάνος, Βάκχες, Ευριπίδη, Επίδαυρος, 1962.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΙΣ Μάνος, Θερμοφοριάζουσες, Αριστοφάνη, Επίδαυρος, 1978.
- ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ Ανδρέας, Όμηρος, Λ. Ακρίτα, Ηρώδειο, 1974.
- ΧΡΗΣΤΟΥ Γιάννης, Προμηθέας, Αισχύλου, Επίδαυρος, 1963,
- ΧΡΗΣΤΟΥ Γιάννης, Αγαμέμνων, Αισχύλου, Επίδαυρος, 1965,
- ΧΡΗΣΤΟΥ Γιάννης, Πέρσες, Αισχύλου, Ηρώδειο, 1967.
- ΧΡΗΣΤΟΥ Γιάννης, Οιδίποδας, Σοφοκλή, Λονδίνο, 1971.
- ΧΡΗΣΤΟΥ Γιάννης, Βάτραχοι, Αριστοφάνη, Ηρώδειο, Θ.Τ,
- ΧΡΙΣΤΟΛΟΥΛΙΔΗΣ Μιχάλης, Ικέτιδες, Αισχύλου, Θ.Ο.Κ., 1978.
- ΧΡΙΣΤΟΛΟΥΛΙΔΗΣ Μιχάλης, Επτά επί Θήβας, Αισχύλου, Εθνικό Θέατρο, 1980.
- ΧΡΙΣΤΟΛΟΥΛΙΔΗΣ Μιχάλης, Ορέστεια, Αισχύλου, Θ. Τέχνης, 1980.
- ΧΡΙΣΤΟΛΟΥΛΙΔΗΣ Μιχάλης, Πλούτος, Αριστοφάνη, Θ. Τέχνης, Επίδαυρος, 1981.
- ΧΡΙΣΤΟΛΟΥΛΙΔΗΣ Μιχάλης, Τρωάδες, Ευριπίδη, Θ.Ο.Κ., 1982.
- ΧΡΙΣΤΟΛΟΥΛΙΔΗΣ Μιχάλης, Αίας, Σοφοκλή, Εθνικό Θέατρο, 1983.
- ΧΡΙΣΤΟΛΟΥΛΙΔΗΣ Μιχάλης, Προμηθέας, Αισχύλου, Θ. Τέχνης, 1983.
- ΨΑΧΟΣ Κώστας, Προμηθέας, Αισχύλου, Δελφοί, 1927.
- ΨΑΧΟΣ Κώστας, Φοίνισσες, Ευριπίδη, 1961.

Λίτσα Λεμπέση

Βαλς (Αγγ. waltz, Γαλλ. valse, Γερμ. walzer, Ιταλ. valzer)

Χορός σε τριμερή χρόνο, αργός ή γρήγορος με ένα χτύπημα (ισχυρό) σε κάθε μέτρο. Εμφανίστηκε στα τέλη του 18ου αιώνα στην Αυστρία και Γερμανία. Έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής στη Βιέννη και αργότερα σε όλη την Ευρώπη και την Αμερική.

Το 19ο αιώνα από το βαλς δημιουργείται μια χορευτική φόρμα, επεξεργασμένη για ορχήστρα από Βιεννέζους συνθέτες Γιόζεφ Λάνερ (1801-1843), Γιόχαν Στράους (1804-1849) και τα παιδιά του, Γιόχαν Στράους το νεότερο και Γιόζεφ Στράους, με το όνομα βαλς.

Το 19ο αιώνα επίσης έγραψαν προγραμματικά κομμάτια για πιάνο με τον τίτλο βαλς οι Σούμπερτ, Βέμπερ, Σοπέν και Μπραμς. Έχει χρησιμοποιηθεί ως μέρος συμφωνίας, από τον Μπερλιόζ στη "Φανταστική" και από τον Τσαϊκόφσκι στην "πέμπτη συμφωνία", καθώς επίσης και σε όπερες του 19ου και 20ου αιώνων.

Βαλς έχουν ακόμη γίνει τραγούδια και ορχηστρικά κομμάτια



- Χαρακτηριστικός ρυθμός βαλς.



Calypso. Η λαϊκή μουσική των Δυτικών Ινδιών (Τζαμάικα, Γρανάδα, Μπαρμπάντος, Αντίγκουα και Τρινιντάντ). Οι πηγές του βρίσκονται στο τραγούδι που δημιούργησαν οι μαύροι σκλάβοι που δούλευαν στις φυτείες. Επειδή απαγορευόταν η συζήτηση στους μαύρους εργάτες, αυτοί επικοινωνούσαν μεταξύ τους με μελωδίες, σε τοπική διάλεκτο.

Ο ρυθμός του calypso είναι 4/4. Τα όργανα που το συνοδεύουν είναι η καθάρα, το ταμ-ταμ (αφρικάνικο τύμπανο) και άλλα ρυθμικά όργανα.

Τα θέματα των τραγουδιών είναι γεγονότα από την καθημερινή ζωή, αθλητικά, πολιτικά κ.ά.

Η γλώσσα ιδιαίτερα εύθυμη και πικάντικη.

Τα χαρακτηριστικά αυτά διατήρησε η πιο σύγχρονη μουσική reggae, η οποία τα αφομοίωσε με εκείνα του rhythm n' blues.

Εμβατήριο (Αγγ. March, Γαλ. marche, Γερμ. marsch, Ιταλ. Marcia)

Μουσική για παρελάσεις ή λιτανείες, σε τετραμερή (4/4) χρόνο για τα κανονικά και τα αργά πένθιμα (marche funebre) εμβατήρια, σε διμερή (2/4) για τα θριαμβευτικά (marche triomphale) εμβατήρια, ή 6/8 για τα γρήγορα, και σε τριμερή (3/4) για τα αργά εμβατήρια θρησκευτικών πομπών (marche religiose). Το εμβατήριο, από άποψη μορφής, αποτελείται από μια βασική μελωδία, το κύριο μέρος (Α), η οποία εναλλάσσεται με ένα ή περισσότερα trio, μέρος μελωδικότερο του βασικού (Β), όπως ΑΒΑ, ΑΒΑΒΑ κτλ.

Εμβατήρια συναντούμε σε όπερες (Λουλί, Χέντελ, Μότσαρτ, Βάγκνερ), στην οργανική μουσική όπως στις σουίτες της εποχής Μπαρόκ, στη σονάτα (Μπετόβεν, σονάτες για πιάνο νούμερο 101) και στη συμφωνία (Μπετόβεν, τρίτη συμφωνία).

Πένθιμα εμβατήρια: Μπετόβεν στη σονάτα Νο 26 και στην τρίτη συμφωνία "Ηρωική". Σοπέν, στη σονάτα σε Σι ύφεση ελάσσονα, Βάγκνερ, στην όπερα "το Λυκόφως των Θεών".

Θριαμβευτικό εμβατήριο: Βέρνι, στην όπερα "Αΐντα".
Στρατιωτικά εμβατήρια του Σούμπερτ.
Γαμήλιο εμβατήριο του Μέντελσον κ.ά.

Hillbilly (Χίλμπιλι)

Αρχικά η λέξη δήλωνε τους κατοίκους των αγροτικών περιοχών των Ηνωμένων Πολιτειών. Αργότερα χρησιμοποιήθηκε και για τη μουσική τους. Τη μουσική εκείνη που αργότερα ονομάστηκε country (κάντρι=αγρός).

Καντρίλια (quadrille), Γαλλικός χορός, ο οποίος ήταν στη μόδα το 19ο αιώνα. Προέρχεται από τον αγγλικό αγροτικό χορό "country dance" των 16ου και 17ου αιώνων. Χορεύεται από δύο ή τέσσερα ζευγάρια. Ο χρόνος του είναι σε 3/8 και 2/4, τα οποία εναλλάσσονται. Αποτελείται από πέντε μέρη (Pantalon, 'Eté, Poule, Tremise, Pastourelle). Ο ζωηρός αυτός χορός, διαδόθηκε και στην Αμερική, όπου επηρέασε την αфроαμερικανική μουσική. Ακόμη διασκεύαστηκε, για να χρησιμοποιηθεί και στην κλασική μουσική.

Καντίνσκι, Βασίλι (Kandinsky Vassily, 1866-1944). Ζωγράφος. Αρχικά σπούδασε νομικά στη Μόσχα, όπου και γεννήθηκε. Σε ηλικία 30 ετών σπούδασε ζωγραφική στο Μόναχο. Στα πρώτα έργα του ακολουθεί τους Ρώσους συμβολιστές. Το 1910 ζωγραφίζει τα πρώτα αφηρημένα του έργα, ενώ το 1911 συμμετέχει στην ίδρυση του "Γαλάζιου Καβαλάρη", ομάδας εξπρεσιονιστών ζωγράφων. Το 1921 εντάχθηκε στο "Μπάουχαους", όπου και δίδαξε ως τη διάλυσή του από τους Ναζί το 1933. Η σχολή Μπάουχαους (Bauhaus) ιδρύθηκε το 1919 στη Βαϊμάρη και είχε ως στόχο να ενοποιήσει τις εικαστικές τέχνες (γλυπτική, ζωγραφική) με την αρχιτεκτονική, και να τις συνδέσει με κατασκευαστικές τεχνικές. Το 1912 κυκλοφορεί το βιβλίο του "Για το πνευματικό στην Τέχνη" και το 1926, το βιβλίο "Σημείο, Γραμμή, Επίπεδο" τα οποία συνέβαλαν ιδιαίτερα στην εξέλιξη της μοντέρνας τέχνης. Θεωρείται ένας από τους βασικότερους εκπρόσωπους της αφηρημένης τέχνης.

Κλάστερ (cluster)

Ομάδα φθόγων σε διάφων συνήχηση, που απέχουν μεταξύ τους διάστημα δεύτερης μικρής ή μεγάλης ή ακόμη μικρότερο διάστημα. Μπορεί να εκτελεστεί από σύνολο μονοφωνικών οργάνων ή από πληκτροφόρο, που στην περίπτωση αυτή παίζεται με διάφορους τρόπους, π.χ. με τη γροθιά, με την παλάμη κτλ.

Μαζούρκα (mazurka).

Πολωνικός λαϊκός χορός, σε τριμερή χρόνο (3/4, 3/8) με το δεύτερο ή τρίτο μέρος τονισμένο, και σε μέτρια (moderato) με γρήγορη (allegro) ρυθμική αγωγή.
Ο πιο χαρακτηριστικός ρυθμός της μαζούρκας είναι

Το 18ο αιώνα διαδόθηκε σε ολόκληρη της Ευρώπης. Το 19ο αιώνα προσαρμόστηκε από τον Πολωνό συνθέτη Σοπέν σε ένα ειδικό κομμάτι για πιάνο με το ίδιο όνομα. Αργότερα χρησιμοποιήθηκε και από άλλους συνθέτες όπως οι Τσαϊκόφσκι (Ρώσος συνθέτης, 1840-1893), Σιμανόφσκι (Πολωνός συνθέτης, 1882-1937), και Λέχαρ (Ουγγαρέζος συνθέτης οπερέτας, 1870-1948), ο οποίος έγραψε την οπερέτα "Die blaue mazurk".



Τον 20ο αιώνα επηρέασε την αφροαμερικανική μουσική, από την οποία όμως επισκιάστηκε ως ένα βαθμό.

Μονόχορδο



Μουσικό όργανο μέτρησης, που χρησιμοποίησε ο Πυθαγόρας. Τέ-
ντωσε μια χορδή πάνω σ'ένα χάρακα, τον κανόνα, ο οποίος ήταν
διατεταγμένος σε 12 μέρη και αριθμημένος. Χτυπάται πρώτα όλη
η χορδή, και τα 12 μέρη, και κατόπιν μικραίνει τη χορδή με τον
υπαγωγέα (ένα ξυλάκι που κρατάει τη χορδή και όταν μετακινηθεί
απομονώνει ένα μέρος της) κατά τα 2/3. Έτσι τη δεύτερη φορά
πχούν μόνο τα 2/3 της χορδής. Το 1/3 μένει νεκρό (δεν ηχεί). Τη
δεύτερη φορά, ο υπαγωγέας βρίσκεται στον αριθμό 8, ενώ την

πρώτη φορά στον αριθμό 12. Οι δύο φθόγγοι (τόνοι) δίνουν το σύμφωνο διάστημα του πεντά-
τονου. Ανάμεσα από τα δύο κτυπήματα, δηλαδή, δημιουργείται ένα μουσικό διάστημα στην
ακοή. Οι δύο αριθμοί 12 και 8 είναι ακραία σημεία του διαστήματος του πεντάτονου, οι όροι του
διαστήματος, και 12 και 9 τα ακραία σημεία του τετράτονου. Έτσι προκύπτουν οι αναλογικοί
αριθμοί 12:8 για το πεντάτονο και 12:9 για το τετράτονο, (οι αναλογικοί αυτοί αριθμοί μπορεί
να γραφούν και 3:2 και 4:3 αντίστοιχα), οι οποίοι ευρίσκονται μεταξύ του 12 και του 6, των
αναλογικών, δηλαδή, αριθμών της οκτάβας. Η οκτάβα προκύπτει από ένα τετράτονο και ένα
πεντάτονο.

Το μεταξύ του 12 & 6 μέρος, δηλαδή το μέσον, δίνει τις αναλογίες (σχέσεις) $11/2=3$: "ημιόλι-
ον" και $1\ 1/3=4:3$ "επίτριτον". Οι αναλογικοί αριθμοί οι οποίοι εκφράζουν την οκτάβα είναι 2:1
και αντιστοιχούν στους αριθμούς 12:6.

Μπαλάντα (αγγλ. Ballad, γαλλ, γερμ. Ballade)

Αρχικά η μπαλάντα ήταν χορευτική. Τη χόρευαν και την τραγουδούσαν συγχρόνως πολλοί μαζί.
Σύντομα όμως η λέξη έχασε τη σημασία της. Διαφορετική σημασία έχει η αγγλική λέξη Ballad
και διαφορετική η ίδια λέξη Ballade στα Γαλλικά και στα Γερμανικά.

Ballad 1. Ένα αφηγηματικό παραδοσιακό, συνήθως μεγάλο, τραγούδι ή ένα τραγούδι στα πρό-
τυπα του παραδοσιακού, από το 19ο αιώνα. Όσον αφορά τη δομή της ποίησης είναι σε "ελεύ-
θερη μορφή", δηλαδή χωρίς συγκεκριμένη στιχουργική τεχνική, οπότε ως κύριο γνώρισμα, έχει
το περιεχόμενο. Τα θέματα της μπαλάντας είναι συνήθως επικά, ιστορικά, αγάπης κ.ά.

Είναι, επίσης, και ένα συναισθηματικό, τρυφερό, συνήθως μικρό, τραγούδι σαλονιού της
ελαφρώς μουσικής, του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ου. Δεν υπάρχουν λεπτο-
μερείς πληροφορίες σχετικά με τη μελωδία της παλιάς αγγλικής μπαλάντας. Ωστόσο, από
έρευνες προκύπτει ότι η ίδια παραδοσιακή μελωδία συναντάται συχνά σε διαφορετικούς
στίχους. Οι συχνές διαδοχικές επαναλήψεις στο ποίημα, δίνουν ίσως το χαρακτήρα της κοινής
σύνθεσης, παραλλαγμένης από περιοχή σε περιοχή, στο στίχο και στη μελωδία. Δεν ξέρουμε
πώς ο λαός διαμόρφωσε προοδευτικά τη φόρμα της μπαλάντας. Από τις επιστημονικές μελέ-
τες που υπάρχουν γενικά για το παραδοσιακό τραγούδι αντλούμε τις πληροφορίες για την ποί-
ηση και τη μελωδία της μπαλάντας. Η μπαλάντα, όπως όλα τα λαϊκά τραγούδια, διαδιδόταν από
στόμα σε στόμα, με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν πολλές παραλλαγές, έτσι που κατέληγε σε
μια σειρά παραλλαγών πάνω σε ένα κοινό θέμα. Πιθανώς να μην τραγουδούσαν δύο τραγουδι-
στές με τον ίδιο ακριβώς τρόπο τα λόγια και τη μελωδία της ίδιας μπαλάντας. Από τη μελέτη
της φόρμας, γενικά, του λαϊκού τραγουδιού οι συνθέτες αντλούν στοιχεία για τη διαμόρφωση
της φόρμας της μπαλάντας. Εξάλλου μπαλάντες συναντάμε σε όλους τους λαούς και σε όλες
τις εποχές. Στις μπαλάντες της ελεύθερης μορφής, συγκαταλέγονται και τα παραδοσιακά

ελληνικά τραγούδια που χαρακτηρίζουμε ως “παραλογές”, όπως “Το γιοφύρι της Άρτας”, “Η Λιογέννητη” κ.ά.

Ballade. Ποιητική μορφή της μεσαιωνικής Γαλλίας. Είναι η μπαλάντα της “σταθερής μορφής”, δηλαδή ο ποιητής ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες της στιχουργικής. Έχει πάντα τρεις στροφές με τον ίδιο αριθμό στίχων (από 8 ως 12) και μια τέταρτη μικρότερη (από 4 ως 6 στίχους), η οποία λέγεται στάλιμο (επνοί). Ο τελευταίος στίχος κάθε στροφής είναι ο ίδιος και αποτελεί την επωδό (refrain).

1. Μονοφωνικό ή πολυφωνικό τραγούδι του 14ου αιώνα.

Στη μορφή αυτή κατατάσσονται α) το μονοφωνικό τραγούδι των τροβαδούρων και τρουβέρων & β) το πολυφωνικό τραγούδι.

Οι πολυφωνικές μπαλάντες εξαιρετικά δείγματα πολυφωνικής σύνθεσης, του Γκιγιώμ Ντε Μασώ (14ος αιώνας) και άλλων συνθετών από το 14ο-16ο αιώνα.

2. Οργανικό κομμάτι από το 19ο αιώνα. Την ίδια μορφή είχε ως πρότυπο ο Σοπέν, όταν ονόμαζε τέσσερα κομμάτια για πιάνο, εμπνευσμένα από επικά ποιήματα του Πολωνού ποιητή Μίτσκι-εβιτς (1798-1855), μπαλάντες. Μπαλάντες για πιάνο έγραψαν ακόμη οι Μπραμς, Λιστ, Γκριγκ κ.ά.

Φόρμες λαϊκού (παραδοσιακού) τραγουδιού

1. Προοδευτική φόρμα. Η μουσική ακολουθεί το ξετύλιγμα της ιστορίας, αλλάζοντας ανάλογα με το νόημα σε σχήμα ΑΒΓ'ΑΕ. (Κάθε γράμμα αντιστοιχεί σε καινούριο μουσικό υλικό)

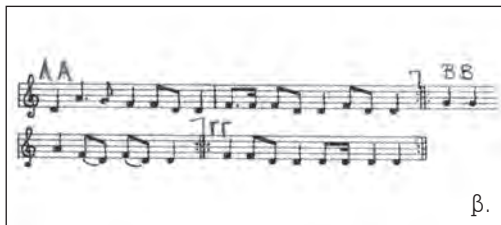


Προοδευτική φόρμα Shawnee Peyote, τραγούδι.

2. Στροφική φόρμα. Βασικό χαρακτηριστικό της είναι η επανάληψη. Διακρίνεται σε πολλούς τύπους. Τη συναντάμε συνήθως στη λαϊκή μουσική της Ευρώπης με σχήματα ΑΒΓ'Α, ΑΑΒΑ, ΑΑΒΑΒ, ΑΑΒΒΓΓ κ.ά.



α.



β.

α. Στροφική φόρμα (ΑΑΒΑΒ), Iroquis. Νέα Υόρκη, “Χορός του Αϊτού”.

β. Στροφική φόρμα (ΑΑΒΒΓΓ), Αραπάχο. “Χορός των φαντασμάτων”.

3. **Φόρμα λιτανικού τύπου.** Βασικό Χαρακτηριστικό της είναι ότι ένα πολύ μικρό μέρος της μελωδίας (μοτίβο), επαναλαμβάνεται συχνά. Περιλαμβάνει όμως και την απαντητική (σε έναν τραγουδιστή απαντά ή χορωδία, ορχήστρα ή κάποιος άλλος) ή την αντιφωνική, τεχνοτροπίες ή συνδυασμός όλων. Συναντάται στην Αφρική, κεντρική Ασία & Αμερική κυρίως, σε σχήματα Α1Α2ΑΑ3Α..., ΑΒΑΒΑΒ, ΑΑΑΑΒΒΒΒ κ.ά.



Λιτανικός τύπος, απαντητική τεχνοτροπία (ΑΑ1ΑΑ2Α...)

"Κουγού" Γαλλική Ισημερινή Αφρική.
Γυναικείο χορευτικό τραγούδι.



Λιτανικός τύπος. "Shona Karanga". Διάλογος ορχήστρας Σάνσα με αντρικές φωνές (σόλο και χορωδία).



Λιτανικός τύπος "Hallie Rock" Σπιρίτουαλ. Μπαχάμες.

Πόλκα (Polka). Χορός ζωηρός σε χρόνο διμερή (2/4), ο οποίος εμφανίστηκε στη Βοημία γύρω στο 1830. Από το 1835 διαδόθηκε στις άλλες αγροτικές περιοχές της Ευρώπης, καθώς επίσης και στην Αμερική, όπου έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής. Χορεύεται από ζευγάρια, και απειλνσε να εκθρονίσει το πολύ δημοφιλές βαλς. Χρησιμοποιήθηκε από συνθέτες όπως οι Σμέτανα (Βοημία, 1824- 1884), Ντβόρζακ (Βοημία, 1841-1904) και Στράους (Βιέννη, 1825- 1899). Τον 20ο αιώνα επηρέασε την αμερικανική λαϊκή μουσική.



Χαρακτηριστικός ρυθμός πόλκας.



Pop music. Η λέξη pop είναι συντομογραφία της αγγλικής popular, που σημαίνει λαϊκός, δημοφιλής. Ο όρος περιλαμβάνει το Rock 'n' Roll, το Rock, τη Reggae, την ελαφρά μουσική του 20ου αιώνα κτλ., τη δημοφιλή δηλαδή μουσική. Στις δεκαετίες του 1960 και 1970 ο όρος pop συχνά ταυτίζεται με τον όρο rock.

Rockabilly (Ροκαμπίλι)

Ο όρος προέρχεται από το Rock 'n' Roll και hillbilly και χαρακτηρίζει τη μουσική εκείνη της Αμερικής της δεκαετίας του 1950, που προέκυψε από την ανάμειξη των δύο αυτών ειδών και με την επίρρεια του rhythm and blues. Με το είδος αυτό της country ασχολήθηκε και ο Presley.

Soul (Σόουλ=ψυχή)

Το είδος της μουσικής που προέρχεται από τη συγχώνευση του blues με τα gospel (τύπου ερώτηση-απάντηση).

Στα μέσα της δεκαετίας του 1950 το rhythm 'n' blues "μεταμορφώνεται" από τους λευκούς σε rock 'n' roll. Πολλοί μαύροι μουσικοί αποφάσισαν να προσαρμόσουν τα τραγούδια τους σύμφωνα με τις επιθυμίες των λευκών, για να εξασφαλίσουν την επιτυχία, κάνοντας rock 'n' roll μουσική. Άλλοι όμως αρνήθηκαν να ακολουθήσουν την πορεία των συναδέλφων τους. Έτσι με κύριο εκπρόσωπο τον πανίστα και τραγουδιστή Ray Charles, δημιουργούν τη soul μουσική, που όμως αντί για την κιθάρα χρησιμοποιεί το πιάνο, ενώ διατηρεί το σύνολο των πνευστών (χάλκινα, σαξόφωνο).

Τη soul εκπροσώπησαν μεγάλα ονόματα, όπως η Aretha Franklin (της απενεμήθηκαν πολλά βραβεία Grammy), και το εμπορικότερο sweet soul (Γλυκό σόουλ), Diana Ross, και μέσα από τη Jazz ο Ornette Coleman κ.ά.

Βάσει του ν. 3966/2011 τα διδακτικά βιβλία του Δημοτικού, του Γυμνασίου, του Λυκείου, των ΕΠΑ.Λ. και των ΕΠΑ.Σ. τυπώνονται από το ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ και διανέμονται δωρεάν στα Δημόσια Σχολεία. Τα βιβλία μπορεί να διατίθενται προς πώληση, όταν φέρουν στη δεξιά κάτω γωνία του εμπροσθόφυλλου ένδειξη «ΔΙΑΤΙΘΕΤΑΙ ΜΕ ΤΙΜΗ ΠΩΛΗΣΗΣ». Κάθε αντίτυπο που διατίθεται προς πώληση και δεν φέρει την παραπάνω ένδειξη θεωρείται κλεψίτυπο και ο παραβάτης διώκεται σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 7 του νόμου 1129 της 15/21 Μαρτίου 1946 (ΦΕΚ 1946,108, Α').

Απαγορεύεται η αναπαραγωγή οποιουδήποτε τμήματος αυτού του βιβλίου, που καλύπτεται από δικαιώματα (copyright), ή η χρήση του σε οποιαδήποτε μορφή, χωρίς τη γραπτή άδεια του Υπουργείου Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων / ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ.

