ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ

Vive

Μουσική

Α' Ενιαίου Λυκείου

Βιβλίο καθηγητή-τεύχος πρώτο

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ
ΑΘΗΝΑ

Μουσική

ΟΜΑΔΑ ΣΥΓΓΡΑΦΗΣ:
Ανδρέας Ζεάκις-Γλυνιάς,
Ιωάννης Παπαχρόνης,
Ιωάννης Σίμος,
Αγνή Φραγκούλη

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΟΜΑΔΑΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ & ΕΙΣΗΓΗΤΩΝ:
Ανδρέας Ζεάκις-Γλυνιάς

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ Π.Ι.:
Γιώργος Σιγάλας

ΟΜΑΔΑ ΚΡΙΣΗΣ:
Περικλής Κούκος,
Ευστάθιος Ουλκέρογλου,
Αθανάσιος Παπαζαρής

ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:
Μπουσούνη Λία

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ-ΕΞΩΦΥΛΛΟ:
GRAPHIUM, Νατάσσα Κάμου-Βάσω Κούκου

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ

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

Μουσική

Α' Ενιαίου Λυκείου

Βιβλίο καθηγητή-τεύχος πρώτο



ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ
ΑΘΗΝΑ 1999

Με απόφαση της ελληνικής κυβερνήσεως τα διδακτικά βιβλία του Δημοτικού, του Γυμνασίου και του Λυκείου
τυπώνονται από τον Οργανισμό Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων και διανέμονται δωρεάν.



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ 9

2. ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ 22

3. ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ 45

4. Η ΟΠΕΡΑ ΣΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ ΑΙΩΝΑ 64

5. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΗΣ 69

6. ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 90

7. ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ 94

8. Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ ΑΙΩΝΑ 96

9. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ INTERNET 97

10. ΠΑΛΙΟΙ & ΝΕΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ 109

11. ΟΙ ΓΛΩΣΣΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ 130

12. ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΑ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ 131

13. ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ - ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ 155

14. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ΣΤΗ ΤΡΙΤΗ ΧΙΛΙΕΤΙΑ 158

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 170

I. Διαθεματικές προσεγγίσεις-Επιδράσεις της μουσικής στο μάθημα των Εικαστικών 170

II. Πρόταση - Πρόκληση ανάδειξης δεξιοτήτων 175

III. Επιμορφωτικό Σεμινάριο με θέμα: "Σύγχρονες μουσικοπαιδαγωγικές και διαθεματικές προσεγγίσεις στη μουσική εκπαίδευση" 199

Σημείωση: Οι τίτλοι των Κεφαλαίων διακοσμούνται με λεπτομέρειες από τον πίνακα του Καντίνσκι "Sky Blue", 1940.

Η συγκρότηση των κεφαλαίων κατά διδακτικές ενότητες έγινε με εισηγητικά κείμενα και εποπτικές οδηγίες από τους παρακάτω συντάκτες-συγγραφείς των σχετικών ενοτήτων. Σε πολλά κείμενα ακολουθήθηκε η διατύπωση των εισηγητών.

1. Αδάμης Μιχαήλ. Κεφάλαιο 10: Παλαιοί & Νέοι Δημιουργοί στον Ελλαδικό Χώρο: Επτανησιακή Σχολή Ελληνική Εθνική Σχολή, Σύγχρονη Ελληνική Μουσική και Πηγές.

2. Βλασσόπουλος Στέλιος. Κεφάλαιο 2: Εξπρεσιονισμός. Στόχοι, Συνοπτικό πλάνο παρουσίασης κεφαλαίου, Εισαγωγή, Ανάπτυξη, Βιβλιογραφία.

3. Γεωργάκη Αναστασία. Κεφάλαιο 9: Η μουσική στο Internet. Προεκτάσεις: Στα μονοπάτια της Μουσικής, Πληροφορικής, Μουσική δημιουργία και Πληροφορική, Μουσική έρευνα και Πληροφορική, Computer Music.

4. Δήμου Γαρυφαλλιά. Κεφάλαιο 1: Ιμπρεσιονισμός. Βοηθητικό υλικό: Το νέο κίνημα στις τέχνες, Ιμπρεσιονισμός στη ζωγραφική, ο μουσικός Ιμπρεσιονισμός, καινοτομίες στο χώρο της μουσικής, το έργο του Κλοντ Ντεμπισί, Πρελούντιο για το Απόγευμα ενός Φαύνου. Παραλληλισμοί. Βιβλιογραφία.

5. Ζεπάτου Βασιλική. Κεφάλαιο 1: Ιμπρεσιονισμός: Στόχοι, Εισαγωγή, Ανάπτυξη, Προεκτάσεις, Οδηγός ακρόασης. Κεφάλαιο 4 : Η όπερα στον 20ό αιώνα: Στόχοι, Εισαγωγή, Ανάπτυξη, Προεκτάσεις, Άλμπαν Μπεργκ, Βότσεκ (μετάφραση), Λιμπρέτο (μετάφραση). Κεφάλαιο 6: Η μουσική της Αμερικής: Στόχοι, Εισαγωγή, Ανάπτυξη. Κεφάλαιο 7: Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης Στόχοι, Προτεινόμενο Σχέδιο μαθήματος, Προεκτάσεις. Κεφάλαιο 9: Η μουσική στο Internet: Στόχος, Εισαγωγή. Κεφάλαιο 12: Τα Ελληνικά Μαθηματικά στη Μουσική: Στόχοι, Προτεινόμενο Σχέδιο μαθήματος.

6. Ζεπάτου Χρυσάνθη. Κεφάλαιο 6: Η μουσική της Αμερικής. Δισκογραφία (Επιλογή και μετάφραση).

7. Κατηρτζόγλου Σταύρος. Κεφάλαιο 9: Η μουσική στο Internet: Εισαγωγή, Ανάπτυξη, Προτεινόμενες εργασίες, Γλωσσάρι, Σημειώσεις.

8. Κοτσίρας Ηλίας. Παράρτημα: Φανταστικά μουσικά όργανα.

9. Κτιστάκη Ευφροσύνη. Κεφάλαιο 6: Μουσική και Κιν/φος. Προεκτάσεις, σελ. 91-93, Βιβλιογραφία.

10. Λυκούρας Γεώργιος. Κεφάλαιο 12: Τα Ελληνικά Μαθηματικά στη Μουσική: Βοηθήματα 2, 3 και 4.

11. Λυμπέρης Ιωάννης. Κεφάλαιο 3. Νεοκλασικισμός. Στόχοι, Ανάπτυξη και Προεκτάσεις, Βοηθητικό υλικό.

12. Μαυρόπουλος Σπύρος. Κεφάλαιο 10: Παλαιοί & Νέοι Δημιουργοί στον Ελλαδικό Χώρο: Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάτζαρος.

13. Ουλκέρογλου Στάθης. Κεφάλαιο 14: Η μουσική σκέψη στην 3η χιλιετία: Βοήθημα πάνω στο κείμενο του Γιάννη Ιωαννίδη και Βοήθημα πάνω στο κείμενο του Ανέστη Λογοθέτη.

14. Παπαπαναγιώτου Ξανθούλα. Κεφάλαιο 6: Η μουσική της Αμερικής: Ανάπτυξη, Προεκτάσεις, Εργασίες μαθητών, Αξιολόγηση, Προτεινόμενα βοηθήματα.

15. Πολυμενοπούλου Αικατερίνη. Κεφάλαιο 4: Η όπερα στον 20ό αιώνα. Λιμπρέτο, Βιβλιογραφία. Κεφάλαιο 6: Η μουσική της Αμερικής: Βιβλιογραφικές παραπομπές, Ελληνική βιβλιογραφία και "Τι είπαν". Κεφάλαιο 6. Μουσική και Κιν/φος: Στόχοι, Εισαγωγή, Ανάπτυξη, Προεκτάσεις. Κεφάλαιο 8. Η δισκογραφία στον 20ό αιώνα. Κεφάλαιο 10. Παλαιοί & Νέοι δημιουργοί στον Ελλαδικό χώρο: Στόχοι, Επτανησιακή σχολή, Ελληνική Εθνική Σχολή, Σύγχρονη Ελληνική Μουσική. Βιβλία-Δισκογραφία. Κεφάλαιο 11: Οι γλώσσες της μουσικής στην Ελληνική Δημιουργία.

16. Σιώψη Αναστασία. Κεφάλαιο 13: Φιλοσοφία - Αισθητική της Μουσικής.

17. Σπυρίδης Χαράλαμπος. Κεφάλαιο 12: Τα Ελληνικά Μαθηματικά στη Μουσική. Βοήθημα 1.

18. Τζάλλα Αναστασία. Κεφάλαιο 3: Νεοκλασικισμός. Επιλογή ιστορικών κειμένων.

19. Τσαφταρίδης Νικόλαος. Κεφάλαιο 2: Εξπρεσιονισμός. Δύο παιχνίδια μινιμαλιστικής μουσικής. Κεφάλαιο 5: Ένα παιχνίδι με το Blues.

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

- Αλκυών, Αθήναι, "Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής"
- Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας, Βενετία, "Φραγκίσμος Λενταρίτης"
- Yannis Mandakas -International singing week of Thessaloniki Aristotle University of Thessaloniki, Music Department, "Ελληνική χορωδιακή μουσική".
- Γκαούρδας Μ. Αθήνα "Οδηγός τσέπης για τη μουσική στο Internet".
- Δομή Α.Ε. Αθήναι "Εγκυκλοπαίδεια" και "Πινακοθήκη"
- Εκδοτική Αθηνών Α.Ε. Αθήναι, "Ιστορία του Ελληνικού Έθνους".
- Index, "Τζαζ & Μπλουζ", Αθήνα 1991.
- Κάλβος, Αθήναι, "Για τη μοντέρνα τέχνη".
- Melody, Έργα Ελλήνων συνθετών.
- Norton, "Twentienth-Century Harmony".
- Ορόσημο, "Λεύκωμα Ελλήνων καλλιτεχνών" (1800-1977).
- Recard "La Petite Encyclopedie de la musique", Paris 1997.
- Σακελλαρίου Π.Δ., "Συλλογή σχολικών ασμάτων Χωραφά", 1912.
- Thames & hudson, "History of art" -Fourth edition.
- Υποδομή, "Φουτουρισμός", "Ιστορία Μοντέρνας Ζωγραφικής".
- Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, "Για τις Ελληνικές Χορωδίες", Αθήναι 1981.
- Φαγκότο, Αθήναι "Η απόλαυση της μουσικής".
- W.M. c. Brown Company Publishers, "Techniques of Twentieth Century Composition", Third Edition, U.S. 1974.

ΑΝΤΙΠΡΟΛΟΓΟΣ



Το καλύτερο είναι εχθρός του καλού. Αυτό το βιβλίο θα μπορούσε να συγκροτηθεί με πολλές μεθόδους. Θα μπορούσε να περιέχει και άλλο υλικό και άλλα κεφάλαια, ίσως ιδωμένα με άλλο τρόπο, γραμμένα με άλλη έκφραση. Η έκδοσή του θα μπορούσε να γίνει σε άλλο χρόνο, με άλλη σελιδοποίηση, με άλλα παραδείγματα, με άλλη εικονογράφηση. Θα μπορούσε να συγγραφεί από άλλους συγγραφείς, που θα επέλεγαν για συνεργάτες άλλους συντάκτες κειμένων, να κριθεί από άλλη κριτική επιτροπή, να σελιδοποιηθεί από άλλους γραφίστες, να συζητηθεί στο Παιδαγωγικό Ινστιτούτο σε Τμήμα με άλλη σύνθεση. Επίσης, θα μπορούσε να τυπωθεί σε άλλο χαρτί, με άλλα μηχανήματα, σε άλλες διαστάσεις, με άλλο αριθμό σελίδων και με άλλες τεχνικές προδιαγραφές.

Αναφέρω όλα αυτά, γιατί το παρόν βιβλίο δεν θα έπρεπε να ονομάζεται βιβλίο του δασκάλου - καθηγητή της Μουσικής αλλά βιβλίο του "μουσικού", που "διδάσκει" σε έφηβους μαθητές και μαθήτριες για τις "Μουσικές του Κόσμου στο τέλος του εικοστού αιώνα".

Σήμερα η Μουσική μένει καταγραμμένη μέσα στη μνήμη ανεξίτηλα στον κόσμο των ηλεκτρονίων και μεταδίδεται έξω από τα σώματα των ανθρώπων και πολύ περισσότερο έξω από τα σώματα των μουσικών οργάνων, πάνω από γεωγραφικά και γλωσσικά σύνορα, σε χρόνο ασύλληπτης ταχύτητας μεταφοράς και επίδρασης, δυνατότητα που δεν υπήρχε σε άλλες εποχές.

Το Internet που μας κατακλύζει με μουσικά κύμματα, εγκαινίασε μια νέα εποχή. Ένα τέτοιο βιβλίο ίσως ανήκει ήδη στο παρελθόν, αν συγκριθεί με τις νέες θαυμαστές πολυθεματικές "ineractive" βιβλιοθήκες, όπου οι επιστήμονες και οι καλλιτέχνες επικοινωνούν με το κοινό, και όπου ο θαυμασμός γίνεται εφαλτήριο για το μυαλό και για το σώμα των νέων, ώστε να αναδειχτούν σε ερασιτέχνες (εραστές της Τέχνης) δημιουργούς.

Όμως ο πραγματικός δημιουργός είναι ένας δάσκαλος, ένας δάσκαλος καλλιτέχνης, ο οποίος με την Τέχνη του διαμορφώνει την ιστορία του "εκπολιτισμού" του ανθρώπινου είδους μέσα από το ενδιαφέρον που προσελκύει για την Τέχνη του.

Το έργο του δασκάλου-καθηγητή της Μουσικής επέχει θέση έργου καλλιτέχνη-δημιουργού του οποίου στην παρούσα περίπτωση αντικείμενο είναι να "διδάξει την εμπειρία του Μουσικού Φαινομένου του εικοστού αιώνα". Εάν η εμπειρία της διδαχής των μορφωμάτων της μουσικής του αιώνα που φεύγει έχει ως προϋπόθεση την αναπαραστατική παρουσίαση της τεχνικής με την οποία φτιάχτηκαν τα έργα της Τέχνης, παραμένει βασικό αντικείμενο διδαχής ο Ήχος.

Στον παρόντα "πρόλογο", για να μην επαναλαμβάνω άλλους, θα παραθέσω από τα προλεγόμενα του BERNARD BERENSON το κομμάτι που αφορά τις παραστατικές και όχι μόνον Τέχνες οι οποίες έχουν ως αντικείμενο: "να διδάξουν τον άνθρωπο πώς να στέκεται, πώς να κοιτάζει, πώς να χειρονομεί, πώς να συμπεριφέρεται. Όλα τούτα, επιδρούν έντονα στον ψυχισμό του και τείνουν να τον καταστήσουν την "πολιτισμένη" ύπαρξη που ελπίζουμε να γίνει κάποτε στο μέλλον. Αποτελεί υπόθεση αυτών των τεχνών να του διδάξουν όλα αυτά, καθώς και το είδος του κόσμου στον οποίο θα έπρεπε να ζεί. Μην κάνουμε το λάθος να εκλάβουμε ως ιστορία της τέχνης (Μουσικής) την ιστορία των τεχνικών μεθόδων ή των καλλιτεχνών. Ονειρεύομαι μια ιστορία της τέχνης (Μουσικής), όπου δεν θα αναφερόταν ποτέ το όνομα κανενός καλλιτέχνη. Θεωρώ όλα τα τεχνικά θέματα ως επικουρικά της αισθητικής εμπειρίας. Η ανθρώπινη ενέργεια -ή τουλάχιστον η δική μου- έχει όρια. Αλλά αν διέθετα πολύ περισσότερη, δε θα παρέλειπα να μάθω στην εντέλεια όλα εκείνα που θα συνεπικουρούσαν στην κατανόηση ενός έργου τέχνης (Μιας Μουσικής)".

Και επειδή, όπως είπαμε, το καλύτερο είναι εχθρός του καλού και ο μάχιμος μουσικός-δάσκαλος ο καλύτερος αγωγός μεταφοράς σε περιβάλλον "ήχου", για την ανάπτυξη της δημιουργικής "οικείωσης" με τους μαθητές, θεωρώ ότι ένα τέτοιο σενάριο διδασκαλίας θα καθιστούσε περιττό το μάθημα..... άρα περιττό και ένα τέτοιο βιβλίο.

Για την ομάδα των συγγραφέων
και για τη συγγραφική αντιγραφή
Α.Ζ.Γ.
09/09/99

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Α. ΣΤΟΧΟΙ ΤΟΥ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ

- Καλλιέργεια ψυχική, πνευματική και αισθητική του μαθητή
- Κατανόηση του ρόλου της μουσικής και η ενεργητική της επίδραση στην ψυχολογία του ατόμου
- Ικανότητα αποκωδικοποίησης του μουσικού μηνύματος
- Κατανόηση των μουσικών ρευμάτων, τεχνοτροπιών και τεχνικών του 20ού αιώνα
- Αφομοίωση των μουσικών ιδιωμάτων μέσω του ακούσματος αντιπροσωπευτικών παραδειγμάτων-έργων
- Ικανότητα αξιολόγησης, ανάλυσης και σύγκρισης του μουσικού έργου
- Συμμετοχή του μαθητή κατά το μεγαλύτερο δυνατό μέρος της διδακτικής διαδικασίας, τόσο στη θεωρία όσο και στην πράξη (π.χ. ανάλυση-ορχήστρα) ώστε να γίνει φίλος της μουσικής και της τέχνης γενικότερα.
- Κατάκτηση των μουσικών γνώσεων που θα καταστήσουν τον αυριανό πολίτη του 21ου αιώνα ικανό να εκφράζει με αυτοπεποίθηση τεκμηριωμένες προσωπικές απόψεις για τη μουσική και τα μέσα που αυτή χρησιμοποιεί.

ΓΕΝΙΚΕΣ ΟΔΗΓΙΕΣ

- Βασική προϋπόθεση είναι η ακρόαση
- Οι μαθητές πρέπει να εφαρμόζουν στην πράξη τις νέες γνώσεις που απόκτησαν κάθε φορά. Δεν είναι δυνατόν να διδάσκετε τέχνη σε παθητικούς δέκτες.
- Να κατακτήσουν με την εξερεύνηση τα νέα ηχητικά πεδία που προσέγγισαν.
- Είναι αναγκαία η σύγκριση με τη μουσική άλλων εποχών και άλλων λαών καθώς επίσης και με άλλες τέχνες.
- Στην αρχή κάθε ενότητας να γίνονται γνωστά περιληπτικά στους μαθητές τα αντικείμενά της με κατανοητές αναφορές ή συγκρίσεις με προηγούμενα.
- Η εμμονή σε ακούσματα που δεν έχει επιτευχθεί η εξοικείωση του μαθητή, μάλλον αρνητικά αποτελέσματα θα έχει. Δεν θα ήταν παράτολμο ή δεν αντιτίθεται στην παιδαγωγική να καθοριστεί από κοινού (καθηγητή και μαθητές) η σειρά εξετάσεων των ενοτήτων. Εκτός από την πρώτη, οι άλλες υπάρχει δυνατότητα να παρουσιαστούν με οποιαδήποτε σειρά.
- Ασκήσεις - εργασίας: να δοθεί η ευκαιρία στους μαθητές να προτείνουν αντίστοιχες με τη σχετική όμως ύλη.
- Τα τραγούδια καλό είναι να αποφασίζονται από κοινού επίσης.
- Αναλύσεις και παραδείγματα μπορεί να επιλέξει ο καθηγητής από το υλικό που τίθεται στη διάθεσή του.
- Είναι ιδιαίτερα χρήσιμο να εκμεταλευτεί διδάσκων και μαθητές κάποια επετειο-συναυλία κ.ά. για αφιερώματα-εκδηλώσεις, επισκέψεις, παρακολούθηση συναυλίας, εργασίες π.χ. συνέντευξη παράγοντα της μουσικής κ.ά.
- Η ύλη της Α' Λυκείου είναι συνέχεια της ύλης του Γυμνασίου. Χρήσιμη κρίνεται η περιληπτική αναφορά στο προ του 20ού αιώνα μουσικά ιδιώματα (χαρακτηριστικά, ιστορική περίοδος, αντιπροσωπευτικά έργα, αντιπρόσωποι).
- Μετά τη σχετική ενημέρωση των μαθητών για τα αντικείμενα που περιλαμβάνει κάθε ενότητα ακολουθεί η τοποθέτηση των επιμέρους αντικειμένων σε ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Στόχοι:

- Να γνωρίσουν οι μαθητές τον ιμπρεσιονισμό στη μουσική και να κατανοήσουν την εκφανσή του και σε άλλες τέχνες.
- Να ακούσουν έργα ιμπρεσιονιστικά και να αντιληφθούν τα χαρακτηριστικά στοιχεία αυτής της τεχνοτροπίας.
- Να παρακολουθήσουν και να κατανοήσουν την ανάλυση αντιπροσωπευτικών έργων.

Προτεινόμενο σχέδιο μαθήματος (1η διδακτική ώρα)

Εισαγωγή: Οι μαθητές παρατηρούν τους πίνακες του Μονέ και του Ρενουάρ στις σελίδες 9 και 11 του βιβλίου του μαθητή. Περιγράφουν (ακόμα και με λέξεις - κλειδιά) την αίσθηση που δίνουν οι πίνακες.

Ανάπτυξη:

- Ο καθηγητής παρουσιάζει το κίνημα του ιμπρεσιονισμού και προσδιορίζει τα χαρακτηριστικά του με μια σύντομη αναφορά στη ζωγραφική και τη λογοτεχνία, ώστε να συνδέσει αυτές τις τέχνες με τον ιμπρεσιονισμό στη μουσική. Η σύνδεση με τη λογοτεχνία μπορεί να γίνει με την ακρόαση της αρχής του "Πρελούντιου για το Απομεσήμερο ενός Φαύνου" του Ντεμπισί και την ανάγνωση της αρχής του ομώνυμου ποιήματος του Μαλαρμέ (βλέπε σελ. 15), το οποίο ενέπνευσε το συνθέτη.
- Γίνεται αναφορά στους κυριότερους εκπροσώπους του μουσικού ιμπρεσιονισμού, στα χαρακτηριστικά και στις καινοτομίες της τεχνοτροπίας, καθώς και στις επιδράσεις της εξωευρωπαϊκής μουσικής σ' αυτή. Τα χαρακτηριστικά, όπως ολοτονικές κλίμακες, παράλληλες συγχορδίες κ.ά. να δοθούν μέσα από ζωντανά ή ηχογραφημένα μουσικά παραδείγματα.
- Ακρόαση και ανάλυση του 1ου μέρους - Σύννεφα (Les nuages) του έργου "Νυχτερινά" του Ντεμπισί. Ο καθηγητής μπορεί να επισημάνει τα δύο χαρακτηριστικά θέματα πριν από την ακρόαση, παίζοντάς τα. Κατά την ανάλυση να δώσει έμφαση στις εμφανίσεις των θεμάτων και στη χρήση των ηχοχρωμάτων της ορχήστρας.

Προεκτάσεις

- Ακρόαση τμημάτων από το $2^{ο}$ μέρος - Γιορτές (Fetes) και το $3^{ο}$ μέρος - Σειρήνες (Sirens) των Νυχτερινών του Ντεμπισί και επισήμανση του διαφορετικού χαρακτήρα της μουσικής στα μέρη αυτά σε σχέση με το $1^{ο}$ μέρος - Σύννεφα. Πχ. έντονα ρυθμικά στοιχεία στις Γιορτές, χρήση δεκαεξαμελούς γυναικείας χορωδίας στις Σειρήνες.
- Ακρόαση και ανάλυση άλλου χαρακτηριστικού ιμπρεσιονιστικού έργου ή τμήματός του όπως:

"Πρελούντιο για το Απόγευμα ενός Φαύνου" - Ντεμπισί
"Η Θάλασσα" - Ντεμπισί
"Μπολερό" - Ραβέλ.

- Επισήμανση του περιγραφικού χαρακτήρα πολλών ιμπρεσιονιστικών έργων με ακρόαση σύντομων παραδειγμάτων. Π.χ. "Το νερό". Οι μαθητές ακούνε και σχολιάζουν πώς "απεικονίζεται" το υδάτινο στοιχείο σε διάφορα έργα του Ντεμπισί όπως "Η θάλασσα", "Αντικατοπτρισμός στο Νερό"

(Reflets Dans l' Eau), "Κήποι στη Βροχή" (Jardins Sous la Pluie), "Ο βυθισμένος Καθεδρικός" (La Cathedrale Engloutie) κ.ά., και στο "Παιχνίδια του Νερού" (Jeaux d' Eau) του Ραβέλ.
- Μουσικές δραστηριότητες με χρήση "ιμπρεσιονιστικών στοιχείων". Π.χ. πειραματισμοί με ολοτονική κλίμακα. Οι μαθητές αφού ακούσουν την κλίμακα, προσπαθούν να την τραγουδήσουν ή ακούνε κάποια γνωστή μελωδία (π.χ. Frère Jaques) "μεταγραμμένη" σε ολοτονική κλίμακα.

Οδηγός ακρόασης - Σύννεφα από τα τρία "Νυχτερινά" του Ντεμπισί
7 λεπτά, 3 δευτερόλεπτα

0:00	Α	α	Θέμα των σύννεφων: κλαρινέτα και φαγκότα
0:20			Μοτίβο από Αγγλικό κόρνο
0:27			Ελαφρύ ρούλο τύμπανο - σταμάτημα σχεδόν της μουσικής
0:45			Θέμα των σύννεφων: έγχορδα σε ψηλή περιοχή
0:58			Πέρασμα συγχορδιών σε κατιούσα κίνηση
1:12			Ανάπτυξη: έγχορδα
1:31			Μοτίβο του Αγγλικού κόρνου, με νέα ηχώ από το Γαλικό κόρνο
2:02			Πέρασμα συγχορδιών σε κατιούσα κίνηση
2:20		β	Τμήμα μεγαλύτερης έντασης: προστίθενται ξύλινα πνευστά
3:00			Σύντομο αποκορύφωμα
3:04			Μοτίβο του Αγγλικού κόρνου (με νέα ρυθμική συνοδεία) επαναλαμβάνεται μερικές φορές, μέχρι να σβήσει.
3:56		α'	Θέμα των σύννεφων με σόλο βιόλα σε αντιστικτική γραφή.
4:12			Πέρασμα συγχορδιών σε κατιούσα κίνηση
4:28	Β		Διστακτική είσοδος νέας μελωδίας και έπειτα επανάληψής της: φλάουτο και άρπα.
4:51			Η ίδια μελωδία στα έγχορδα και σε σόλο βιολί
5:06			Η ίδια μελωδία στο φλάουτο και στην άρπα
	(Α')		Μη πραγματική επιστροφή του Α, μόνο ορισμένων στοιχείων του
5:25			Μοτίβο του Αγγλικού κόρνου, με την ηχώ του
5:58			Διακριτικό τύμπανο με έγχορδα σε χαμηλή περιοχή (εμφανή μέχρι το τέλος του νυχτερινού)
			Ανακεφαλαίωση θεματικού υλικού:
6:23			Θέμα των σύννεφων: φαγκότα και έπειτα βιολοντσέλα
6:42			Μελωδία Β
6:47			Ηχώ του Γαλικού κόρνου στο μοτίβο του Αγγλικού κόρνου.

Βοηθητικό υλικό

1. Το νέο κίνημα στις τέχνες

Ο ιμπρεσιονισμός είναι κατ' εξοχήν γαλλικό κίνημα. Οι μεγαλύτεροι εκπρόσωποι της καινούριας τάσης έζησαν και έδρασαν στο Παρίσι. Ξεκίνησε στα τέλη του 19ου αιώνα (1874-1920) και πήρε το όνομά του από τον πίνακα "Impression, Soleil Levant" του Κλοντ Μονέ (1840-1926). Οι κριτικοί της εποχής δανείστηκαν το όνομα του πίνακα και το χρησιμοποίησαν, για να ονομάσουν αυτή τη σημα-

ντική νέα κίνηση της τέχνης. Ο ιμπρεσιονισμός χαρακτηρίζει τις νέες τάσεις *της ζωγραφικής*, την οποία εκπροσωπούν οι Μονέ, Ρενουάρ (1841-1919), Πισαρό (1830-1903), Ντεγκά (1834-1917) κ.ά. Παράλληλα στο χώρο *της λογοτεχνίας* υπάρχουν εκπρόσωποι, κυρίως Γάλοι όπως οι Μποντλέρ, Βερλέν και Μαλαρμέ, που προβάλλουν το φανταστικό στοιχείο σε αντιπαράθεση προς τον ορθολογικό νατουραλισμό της εποχής.

Στην ανθολογία *της μουσικής* οι ιμπρεσιονιστές συνθέτες, απαλλαγμένοι από το ρομαντικό πάθος, στηρίζονται κυρίως στη μαγεία του ήχου, την οποία χρησιμοποιούν ως ζωγραφικό στοιχείο για την απεικόνιση ενός μουσικού πίνακα. Ο μουσικός ιμπρεσιονισμός αντιπροσωπεύτηκε κυρίως από τους Κ.Ντεμπισί (1862-1918), Μ.Ραβέλ (1875-1937), Ε.Σατί (1866-1925), Ο.Ρεσπίγκι (1879-1936), Μ.Ντε Φάλια (1876-1946), Φ.Ντήλιους (1862-1934), Α.Σκριάμπιν (1872-1915), Κ.Σκοτ (1879-1970) κ.ά. ο καθένας από τους οποίους είχε ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.

1.1. Ιμπρεσιονισμός στη ζωγραφική

Το κίνημα του ιμπρεσιονισμού ξεκινά με τη ζωγραφική. Ο όρος "ιμπρεσιονισμός" αποτελούσε χλευαστικό τρόπο προσδιορισμού των ασαφών και φωτεινών πινάκων του Κλοντ Μονέ και της σχολής του[1]. Οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι παρατηρούν και ζωγραφίζουν τη φύση. Αποτυπώνουν στον καμβά τους τη στιγμιαία εντύπωση που δίνει το αντικείμενο της ζωγραφικής τους. Οι μικρές πινελιές στους πίνακες των καλλιτεχνών παίζουν με τις αποχρώσεις του φωτός και της σκιάς. Ο πραγματικός σκοπός του ιμπρεσιονισμού ήταν να καταφέρει μεγαλύτερο νατουραλισμό, αναλύοντας επακριβώς τα χρώματα και τους τόνους των χρωμάτων προσπαθώντας να αποδώσει το παίξιμο του φωτός στην επιφάνεια των αντικειμένων.

Η τρεμουλιαστή αίσθηση που δίνεται, όταν το χρώμα πέφτει με μικρές φωτεινές έγχρωμες πινελιές και η απουσία ακριβών περιγραμμάτων έκαναν αίσθηση στο κοινό. Οι κυρίαρχες μορφές της δεκαετίας 1870-1880, Μονέ και Πισαρό, συνέχισαν να παράγουν αριστουργήματα με περισσότερο ή λιγότερο ιμπρεσιονιστικό στιλ για πολλά χρόνια ακόμα. Οι Ντεγκά, Ρενουάρ και Σεζάν ζωγράφισαν με την ίδια τεχνοτροπία, αλλά πολύ γρήγορα αποχώρησαν από το κίνημα του ιμπρεσιονισμού.

1.2. Ο μουσικός ιμπρεσιονισμός

Ο όρος ιμπρεσιονισμός είναι δανεισμένος από τη ζωγραφική. Χρησιμοποιήθηκε, για να περιγράψει το έργο του Κλοντ Ντεμπισί[2], ο οποίος θεωρείται κύριος εκπρόσωπος του μουσικού ιμπρεσιονισμού. Ο ιμπρεσιονιστής συνθέτης απορρίπτει το αφηγηματικό ή δραματικό ύφος που χαρακτήριζε τους ρομαντικούς. Θεωρεί πεπερασμένες τις φόρμες μέσα από τις οποίες ακούγονται συχνές επαναλήψεις και ατελείωτες αναπτύξεις. Στηρίζεται κυρίως στον ήχο, τον οποίο χρησιμοποιεί ως ζωγραφικό περισσότερο στοιχείο (περιγραφικό) και όχι ως στοιχείο έκφρασης συναισθημάτων. Ο ακροατής των έργων του Ντεμπισί, νιώθει παρατηρητής που εντυπωσιάζεται από μία εικόνα. Στο ακουστικό αυτό αποτέλεσμα συντελεί ο συνθέτης, δημιουργώντας καινοτομίες στη μουσική, ιδιαίτερα σε: ρυθμούς, κλίμακες και ηχοχρώματα, τα οποία προσφέρουν "μουσικές οπτασίες", σε αντίθεση με τις έως τότε παραδοσιακές μορφές.

Στο νέο κίνημα, με πρωτοπόρο τον Ντεμπισί, όλοι οι συνθέτες προβάλλουν καινούρια στοιχεία όπως η αρμονία, ο ρυθμός κ.ά. Η επιρροή "εξωτερικών" μουσικών συστημάτων, κυρίως της Άπω Ανατολής[3], όπως οι πεντάφθογγες κλίμακες, καθώς και η χρήση των διάφωνων συγχορδιών είναι

χαρακτηριστικά της μουσικής των ιμπρεσιονιστών. Γενικότερα, οι συνθέτες απομακρύνουν τη μουσική από την αυστηρή και σαφή λογική του τονικού συστήματος της ρομαντικής εποχής και αναζητούν την ανανέωση της δυτικής μουσικής[4]. Αποτελούν δε τη νέα μουσική κίνηση στο γαλικό κλάδο του ρομαντισμού, απέναντι στην αυστρο-γερμανική μουσική.

1.2.1. Καινοτομίες στο χώρο της μουσικής

Η νέα κίνηση δημιουργείται από την ανάγκη των συνθετών να πειραματιστούν σε καινούριους τρόπους σύνθεσης. Με πρωτοπόρο το Ντεμπισί, οι ιμπρεσιονιστές δημιουργούν τη μουσική, η οποία με τα χαρακτηριστικά της ανοίγει το δρόμο για τη μουσική του 20ού αιώνα.
Ειδικότερα οι καινοτομίες των ιμπρεσιονιστών είναι οι εξής:

Ολοτονικές κλίμακες

Από τα χαρακτηριστικά στοιχεία τα οποία χρησιμοποιούν οι ιμπρεσιονιστές συνθέτες ξεχωρίζει η ολοτονική κλίμακα. Κατασκευάζεται αποκλειστικά από διαστήματα του τόνου (ντο-ρε-μι-φα#-σολ#-λα#-ντο). Έτσι, κάθε έλξη και κάθε ιεραρχία μεταξύ των φθόγγων της κλίμακας εξαφανίζεται μέσα στην απόλυτη συμμετρία. Η γοητεία της ρευστότητας των φθόγγων εντυπωσιάζει και ξαφνιάζει τον ακροατή.



Ντεμπισί "Πελλέας και Μελισσάνθη". Χαρακτηριστικό παράδειγμα ολοτονικής κλίμακας.

Συγχορδίες παράλληλες, διάφωνες και πεντάφθογγες

Οι ιμπρεσιονιστές συνθέτες δε σταματούν να γοητεύουν με τις μελωδίες τους. Οι καινούριες μελωδίες ακολουθούν για πρώτη φορά παράλληλη αρμονία. Το παράλληλο άκουσμα, απαγορευτικό στο κλασικό αρμονικό σύστημα της κλασικορομαντικής περιόδου, υπονομεύεται από τη νέα μουσική. Για πρώτη φορά όλες οι φωνές μαζί δημιουργούν παράλληλη κίνηση.
Η κλασική αρμονία χρησιμοποιούσε σύμφωνες συγχορδίες. Οι ιμπρεσιονιστές συνθέτες εκτός από τις σύμφωνες εκμεταλλεύτηκαν και τις διάφωνες συγχορδίες, τις οποίες χρησιμοποίησαν χωρίς να ακολουθηθεί η λύση τους. Έτσι, δημιούργησαν αλυσίδες από τέτοιες συγχορδίες σε παράλληλη κίνηση.

---

1. MAGHLIS Joseph. "Η απόλαυση της μουσικής" κεφ. Οι τάσεις στο μεταίχμιο του αιώνα.
2. Κ.Ντεμπισί, νεωτεριστής και επαναστάτης, ήταν ο συνθέτης που θεοποίησε την ελεύθερη έμπνευση χωρίς να δεσμεύεται από τους καθιερωμένους κανόνες και φόρμες. Θεοδωρίδης,Μ. "Ανθολογία κλασικής μουσικής".
3. Κατά τη διάρκεια της παγκόσμιας έκθεσης του 1889, στο Παρίσι, ακούστηκαν κινέζικες ορχήστρες, καθώς και το μαυριτανικό στοιχείο στους χορούς και στα τραγούδια της Ισπανίας. Οι επιδράσεις της εξωδυτικής μουσικής ήταν πολύ εμφανείς στο έργο των συνθετών του ιμπρεσιονισμού.
4. Από το 17ο αιώνα οι συνθέτες χρησιμοποιούν μόνο το μείζονα και ελάσσονα τρόπο. Για πρώτη φορά έλκονται από καινούρια ακούσματα, τα οποία επιδρούν στο έργο τους.



Ντεμπισί "Ο Βυθισμένος Καθεδρικός"

Χαρακτηριστικές της εποχής είναι και οι συγχορδίες ένατης ή πεντάφθογγες· συγχορδίες που στην κατασκευή τους το διάστημα της ένατης δημιουργείται μεταξύ των ακριανών φθόγγων. Γενικά, οι ιμπρεσιονιστές χρησιμοποιούν συγχορδίες ανεξάρτητες και πλούσιες στο ηχητικό τους αποτέλεσμα. Ο ίδιος ο Ντεμπισί χαρακτηριστικά αναφέρει "Δε βγαίνω από τη φούγκα, παρά μόνο επειδή την ξέρω".



Ντεμπισί "Πελλέας και Μελισσάνθη". Χρήση συγχορδιών ένατης.

Επιρροές στο ρυθμό

Οι καινοτομίες των ιμπρεσιονιστών συνθετών δε σταματούν στην αρμονία. Στο ρυθμό έχουμε εξωδυτικές επιρροές, όπως προαναφέρθηκε.

Χαρακτηριστικό είναι ότι στα έργα τους χρησιμοποιούν έναν ασαφή παλμό. Το ένα μέτρο διαδέχεται το άλλο, δίνοντας συχνά μία πολυρυθμικότητα, για τη δημιουργία ονειρικών εντυπώσεων.

Νέα ηχοχρώματα για την ενορχήστρωση

Η νέα κίνηση επηρεάζει και την ορχήστρα. Την κάνει πιο εύπλαστη και περισσότερο επιδέξια. Οι συνθέτες δημιουργούν ηχοσύνολα[5], τα οποία εναλλάσσονται μεταξύ τους και προσφέρουν πλούσιες ηχητικές αποχρώσεις. Το όμποε, το φλάουτο, το κλαρινέτο χρησιμοποιούνται με εκπληκτική επιδεξιότητα[6], μοιράζοντας νέα ηχοχρώματα μέσα στα έργα των συνθετών.

Ακαθόριστες μορφές σύνθεσης

Κατά το 19ο αιώνα ολοκληρώνονται οι προσπάθειες των συνθετών για την ανάπτυξη όλων σχεδόν των μουσικών μορφών της εποχής. Ο ιμπρεσιονισμός ως κίνημα προβάλλει καινοτομίες και στο χώρο της μορφολογίας. Μικρές μορφές γεμάτες λυρισμό και αυτοσχεδιαστικό ύφος έρχονται σε

5. Ηχοσύνολα: μικρά ηχητικά σύνολα μέσα από τα όργανα της ορχήστρας. Οι συνθέτες συνδυάζουν για την ενορχήστρωση των έργων τους τα όργανα της ορχήστρας με νέους τρόπους. Το αποτέλεσμα αυτής της προσπάθειας δημιουργεί καινούρια ηχηχρώματα. Η μουσική των ιμπρεσιονιστών στηρίζεται κυρίως στη μαγεία του ήχου.

6. Στις αλλαγές της ενορχήστρωσης σημαντικό ρόλο έπαιξε η τελειοποίηση των μηχανισμών των μουσικών οργάνων, η οποία συμπίπτει με το τέλος του 19ου και αρχή του 20ού αιώνα.

αντίθεση με τις κλασικές φόρμες της συμφωνίας και του κοντσέρτου. Η μία μελωδία διαδέχεται την άλλη, δημιουργώντας μια συνεχή ροή. "Η μουσική φεύγει συνεχώς από τη μία ιδέα στην άλλη χωρίς κάποια ξεκάθαρη κατεύθυνση, ενώ το κάθε μοτίβο διακόπτεται πριν καν ολοκληρωθεί, για να δώσει τη θέση του σ' ένα εντελώς νέο"[7].

Γενικά, ο ιμπρεσιονισμός είναι το νέο κίνημα στη μουσική, το οποίο αποδίδει με τη μεγαλύτερη λεπτότητα φευγαλέες "μουσικές οπτασίες". Βρίσκεται σε αντίθεση προς τη γλώσσα του ύστερου ρομαντισμού, αλλά οι καινοτομίες των συνθετών δίνουν συνέχεια και προέκταση στη μουσική του 19ου αιώνα.

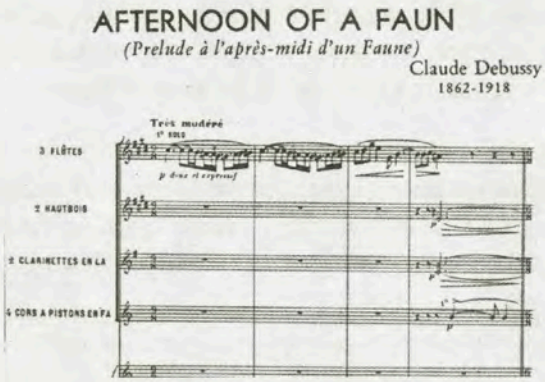
1.2.2. Το έργο του Κλοντ Ντεμπισί

Για τον Κλοντ Ντεμπισί, το σημαντικότερο ιμπρεσιονιστή συνθέτη, η τέχνη ήταν μια αισθησιακή εμπειρία. Από μαθητής ακόμα δείχνει τη μεγαλοφυία του. Με τις παράδοξες μουσικές ιδέες του, οι οποίες παραβιάζουν τους κανόνες της κλασικής αρμονίας, καταπλήσσει του καθηγητές του στο Ωδείο του Παρισιού[8]. Στα πρώτα έργα του ο Ντεμπισί δέχεται επιρροές από τη γαλλική μουσική, δηλαδή από το Σοπέν, αλλά και από το Βάγκνερ. Αργότερα όμως διαφοροποιείται από τις αρχές του ρομαντισμού και αναζητά νέους τρόπους έκφρασης. Ειδικότερα, στο έργο "Πρελούντιο στο Απόγευμα ενός Φαύνου" διακηρύσσει ως βασικό σκοπό της τέχνης την άμεση απόδοση των φευγαλέων εντυπώσεων και αισθημάτων. Το έργο αυτό ο Ντεμπισί το ολοκλήρωσε το 1894. Έχοντας ως βάση ένα βουκολικό ποίημα του Μαλαρμέ, ο συνθέτης με εκπληκτική δεξιοτεχνία εκφράζει τις ιδέες του.

Τα έργα του συνθέτη χωρίζονται στα πρώιμα έως το 1890 (Ariettes Oubliees, Arabesques), στη μεσαία φάση, 1890-1912, με άμεσα ιμπρεσιονιστικά αποτελέσματα, και σε αυτά της όψιμης περιόδου, με κλασικιστικές τάσεις[9].

Στα ορχηστρικά έργα του συνθέτη πρέπει να αναφέρουμε τα *"Νυχτερινά"* (Σύννεφα, Γιορτές, Σειρήνες) (1899) και τη *"Θάλασσα"* (1905).

Στα κομμάτια του για πιάνο συγκαταλέγονται τα έργα *"Αντανακλάσεις στο Νερό"*, *"Βυθισμένος Καθεδρικός"*, *"Εσπέρα στη Γρανάδα"*, *"Σελινόφως"*. Η όπερα *"Πελλέας* και *Μελισσάνθη"*, καθώς και το μπαλέτο *Παιχνίδια* περιλαμβάνονται στα δραματικά έργα του συνθέτη. Επίσης, ο Ντεμπισί έχει συνθέσει έργα μουσικής δωματίου, τραγούδια, χορωδιακή μουσική κ.ά.



7. ΑΜΑΡΑΝΤΙΔΗΣ,Αμ. "Μορφολογία της μουσικής". Κεφ.. Η μουσική του 20ού αιώνα. σελ.139.

"Πρελούντιο για το Απόγευμα ενός Φαύνου". *Συμφωνικό ποίημα του Κ.Ντεμπισί*

Στο ορχηστρικό αυτό μουσικό ποίημα ο Φαύνος, ένα μυθολογικό πλάσμα των δασών με μορφή ανθρώπου και με κέρατα και πόδια τράγου, είναι μια περιπαθής ύπαρξη. Αφυπνίζεται στο δάσος και προσπαθεί να αναθυμηθεί τις εμπειρίες του προηγούμενου απογεύματος. Αναρωτιέται αν τρεις αξιέραστες νύμφες τον είχαν επισκεφτεί ή αν αυτό που θυμάται ήταν όνειρο. Ανακαλύπτει ότι δεν ήταν όνειρο, αλλά μια πραγματικότητα που χάθηκε. Έτσι παραδίδεται πάλι στον ύπνο, επιδιώκοντας να συνεχίσει τη μαγεία του ονείρου του.

Το *πρελούντιο* ακολουθεί ελεύθερη τριμερή μορφή (Α-Β-Α). Το σχήμα Έκθεση-Αναχώρηση-Επιστροφή βασίζεται σ' ένα συνεχές θέμα.

Στο ξεκίνημα ο ήχος του φλάουτου στη χαμηλή, βελούδινη περιοχή παραπέμπει συνειρμικά σε βουκολικά ειδύλλια. Με κατιούσα χρωματική κλίμακα στον ήχο του αυλού του Πανός και με ρυθμό που ξεφεύγει από την κλασική ισορροπημένη διαίρεση εκφράζεται η νυσταλέα, νωθρή στάση του Φαύνου. Η μελωδία αποφεύγει την τονική δέσμευση σε συγκεκριμένη κλίμακα και περιπλανάται ανάμεσα στη ΜΙ και στη ΝΤΟ μείζονα.



Μαλαρμέ. "Prelude a l'apres midi d'un faune" (Πρελούντιο για το Απόγευμα ενός Φαύνου), ποίημα (αρχή) του Σ.Μαλαρμέ.

Ces nymphes, je les veux perpetuer.
Si clair,
Leur incarnat leger, qu'il voltiqe dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.
Amais-je un reve?
Mon doute, amas de nuit ancienne,s' acheve
En maint remeau subtil, qui, de meure les vrais
Bois memes, prouve, helas! que bien seul je m' offrais
Pour triomphe la faute ideale de roses
Reflechissons...ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un soyhait de tes sens fabuleux!

Με ανεξίτηλα χρώματα τη μνήμη
αυτών των νυμφών θα κρατήσω.
Οι φιγούρες τους εύθραστες,
φτερουγίζουν στον αέρα νωθρά, με τα βλέφαρα
βαριά απ'την αγκαλιά του Μορφέα.
Όνειρο ήταν αυτό που αγάπησα
Αμέτρητα μικρά, ευλύγιστα κλαδιά
παίρνουν τη θέση και βάζουνε τέλος
στην τόση πολλή δυστυχία μου
της νύχτας που πέρασε·
και είναι στ' αλήθεια ολόκληρο δάσος,
αλίμονο όμως, αφού είμαι μόνος,
της φαντασίας μου ήτανε θρίαμβος,
χίμαιρα ενός κόσμου όμορφου.
Αλλά ας συμπεράνουμε ας σκεφτούμε απλώς
ότι αυτές οι γυναίκες-ινδάλματα
αποκυήματα υπήρξαν της φαντασίας
και του πόθου της σάρκας σας!

Η μελωδία γλιστρά με ένα γκλισάντο της άρπας, η οποία ανοίγει σύντομο διάλογο με τα κόρνα. Η συνομιλία γίνεται με τη συνοδεία βόμβου μυριάδων εντόμων, από τα ξύλινα πνευστά, μέσα από διάφωνες συγχορδίες. Το πρώτο τμήμα του έργου τελειώνει μ' ένα νέο θέμα από σόλο όμποε, ρυθμικά ζωηρότερο, που κλιμακώνεται σε κρεσέντο, με την αγωγή en animant (ζωηρά εξελισσόμενο) και με κλίμακα ολόκληρων τόνων.

8. Όταν τον ρώτηταν οι καθηγητές του ποιούς κανόνες ακολουθεί στις λύσεις της αρμονίας του, ο Ντεμπισί απάντησε "κανέναν, μόνο το κέφι μου". Αργότερα, ο ίδιος δηλώνει: "Αγαπώ τη μουσική με πάθος. Γι' αυτό προσπαθώ να την αλλάξω από τις στείρες παραδόσεις που την πνίγουν. Είναι μία τέχνη ελεύθερη, που τραβά μπροστά με ορμή, μια τέχνη ανοικτών οριζόντων δίχως όρια, όπως τα στοιχεία της φύσης, ο άνεμος, ο ουρανός, η θάλασσα. Δε μπορεί ποτέ να φυλακιστεί και να γίνει τέχνη ακαδημαϊκή".

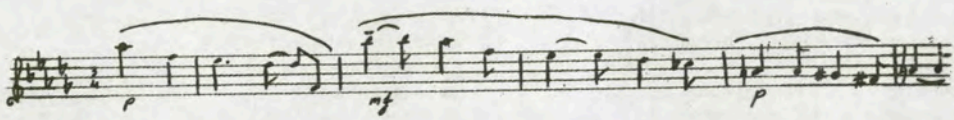
9. Ο κατάλογος των έργων του Ντεμπισί έχει γίνει από τον F.Lesure, Γενεύη 1977.



Η μελωδία επιστρέφει στο φλάουτο, για να επαναφέρει την ανάμνηση του ονείρου του Φαύνου. Στο δεύτερο τμήμα το θέμα είναι αντιθετικό. Οι ήχοι του κλαρινέτου με τη συνοδεία των βιολοντσέλων αλλάζουν την ατμόσφαιρα. Το μέρος ξεκινά με συγκοπτόμενους ρυθμούς. Η ορχήστρα με diminuendo παίζει εκφραστικές μελωδίες στη $PE^{\flat}$. Με την ένδειξη même movement et très soutenu (το ίδιο τέμπο και πολύ κρατημένο) το κλαρινέτο ηχεί με μια φλογερή μελωδία, εκφράζοντας την κορεσμένη επιθυμία.



Οι μελωδίες διαδέχονται η μία την άλλη. Οι ήχοι των οργάνων δημιουργούν πρωτόγνωρα ακούσματα για την εποχή. Ο Ντεμπισί συχνά υποδιαιρεί τα έγχορδα και η πλοκή γίνεται πυκνή, αλλά η δυναμική παραμένει χαμηλή, γιατί ο ήχος των οργάνων μειώνεται με τα sordini.
Στην κατάληξη του έργου η πρώτη μελωδία επανέρχεται διαφοροποιημένη. Συγχορδίες "μπλουζ" ηχούν βουβά από τα κόρνα και από τα πρώτα βιολιά. Η μελωδία σιγά σιγά διαλύεται σε σιωπή, με pianissimo από τα φλάουτα και τα έγχορδα (pizzicato).

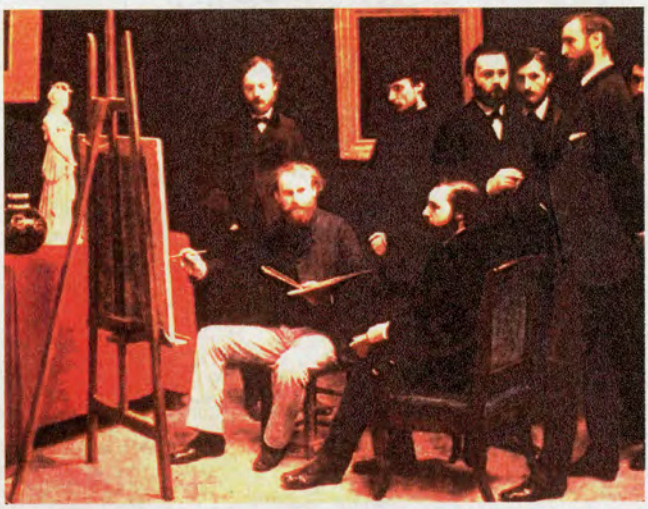


Το πρελούντιο αναδημιουργεί την ατμόσφαιρα του ποιήματος και αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα των έργων του ιμπρεσιονισμού. Ο Ντεμπισί με την ενορχήστρωσή του [10] παράγει πλούτο ηχοχρωμάτων, ενώ αποφεύγει το βροντώδη ήχο.

10. "Πρελούντιο στο Απόγευμα ενός Φαύνου". Η ορχήστρα αποτελείται από έγχορδα, δύο άρπες, φλάουτο, όμποε, αγγλικό κόρνο, κλαρινέτα, γαλικά κόρνα και αρχαία κύμβαλα.

2. Ιμπρεσιονισμός: Παραλληλισμοί.

Το μάθημα μέσα στην τάξη βασίζεται στην εικόνα και στον ήχο. Λαμβάνοντας υπ' όψιν το γεγονός ότι οι μαθητές δεν έχουν πάντα μουσικές γνώσεις, σας προτείνουμε να κρατήσετε τις εικόνες αυτές, καθώς και άλλες, και να δώσετε μουσικά παραδείγματα για την κατανόηση του μαθήματος. Αν έχετε τη δυνατότητα χρήσης μηχανήματος προβολής διαφανειών, χρησιμοποιήστε το.

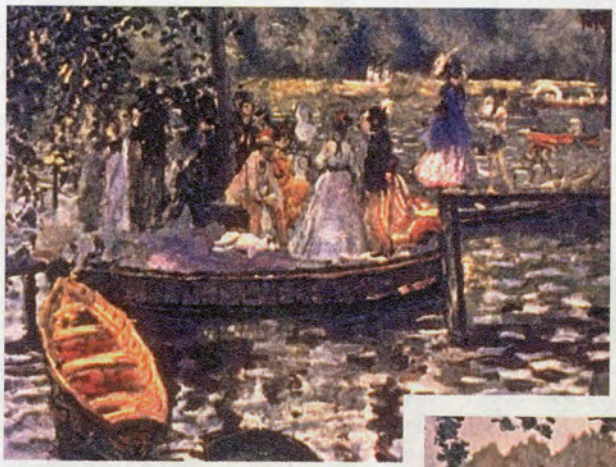


Οι ιμπρεσιονιστές ήταν μια ομάδα ζωγράφων που αμφισβητήθηκε στη δεκαετία 1860-1870. Συγκεντρώνονταν μεταξύ τους και με άλλους καλλιτέχνες της εποχής τους, για να συζητήσουν τις ιδέες και το έργο τους. Έζησαν και εργάστηκαν στο Παρίσι, ανταλλάσσοντας ιδέες και τεχνικές.

Ταξίδεψαν στη γαλική επαρχία, όπου κάποιοι εργάστηκαν συχνά μαζί, ζωγραφίζοντας το ίδιο αντικείμενο. Παράδειγμα ο Μονέ και ο Ρενουάρ στους πίνακες "La Grenoillere".
Οι ιμπρεσιονιστές δεν ακολουθούσαν τον παραδοσιακό τρόπο ζωγραφικής. Δεν απεικόνιζαν προσεκτικά σχεδιασμένα, καθαρά περιγραμμένα αντικείμενα. Προσπαθούσαν να πιάσουν την αμεσότητα και τη στιγμιαία φάση, καθώς και τη ζωή γύρω τους. Η διάθεση και η ατμόσφαιρα των έργων τους βασίζεται στο παιχνίδισμα του φωτός και του χρώματος, που είναι το κυρίαρχο σημείο στη ζωγραφική των ιμπρεσιονιστών.



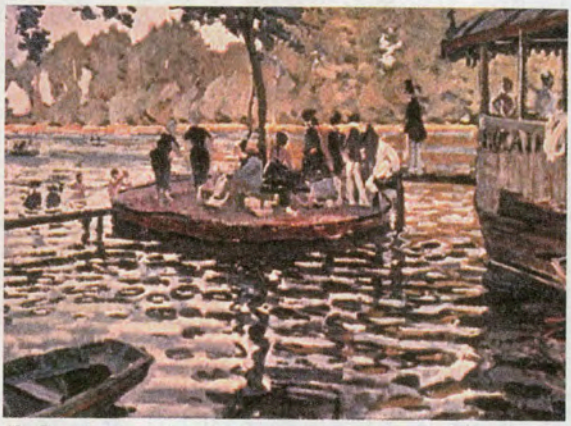
Ο Κλοντ Μονέ για την επανάστασή του ενάντια στις παραδοσιακές θεωρίες, ιδέες και φόρμες είπε: "Πάντοτε με τρομοκρατούσαν οι θεωρίες. Έχω τη μοναδική ανταμοιβή να έχω ζωγραφίσει απευθείας τη φύση, προσπαθώντας να μεταφέρω τις εντυπώσεις μου από ένα στιγμιαίο συμβάν". Κατά τη διάρκεια μεγάλου μέρους της ζωής του ο Μονέ έζησε κοντά στο νερό -στη θάλασσα και στο



"La Grenoillere". Ρενουάρ

Σηκουάνα- και το παρατήρησε προσεκτικά. Κατάφερε να αποδώσει στους πίνακές του τη γυαλάδα του αντανακλώμενου φωτός, την κίνηση και τη ρευστότητα του υγρού στοιχείου.

Οι θαλασσογραφίες του Μονέ, καθώς και η σύνθεση του Ντεμπισί "La mer" (η Θάλασσα) δείχνουν την αγάπη και των δύο καλλιτεχνών για το υδάτινο στοιχείο, το οποίο είναι και βασικό χαρακτηριστικό της ιμπρεσιονιστικής τέχνης. Ο Ντεμπισί στο συμφωνικό αυτό έργο του μετέφερε την εντύπωση των κυμάτων, του αφρού της θάλασσας και της φωτεινότητας του ουρανού.



"La Grenoillere". Μονέ

Τα καλοκαίρια του Ντεμπισί στη γαλική Ριβιέρα, του άφησαν ανεξίτηλες μνήμες: "Ίσως δε γνωρίζετε ότι προοριζόμουν για ναύτης και μόνο κατά τύχη οδηγήθηκα μακριά απ' αυτή τη ζωή. Ακόμα και τώρα όμως έχω μεγάλο πάθος γι αυτήν" λέει ο ίδιος. Στο έργο του "Αντικατοπτρισμοί στο Νερό" εξερεύνησε τους υψηλούς και χαμηλούς ήχους του πιάνου, εκφράζοντας την κίνηση του νερού και του φωτός με αρπισμούς και με μικρές μελωδίες.



"Αντικατοπτρισμοί στο Νερό" Κ.Ντεμπισί

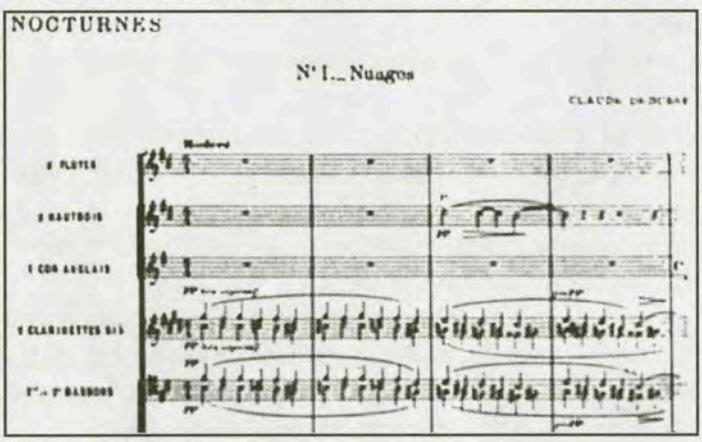
Το 1889, στη διεθνή έκθεση του Παρισιού, παρουσιάστηκαν μουσικοί από την Άπω Ανατολή. Ο Ντεμπισί άκουσε τη μουσική τους και ενθουσιάστηκε από τις αποχρώσεις, τις μελωδίες και από το ρυθμό της ορχήστρας *γκαμελάν*. Στα έργα του συνθέτη ακούγονται αυτές οι εξωδυτικές επιδράσεις.



Ορχήστρα της Άπω Ανατολής, από την έκθεση του Παρισιού.

Ο Ντεμπισί δεν έγραψε στο στιλ της ανατολικής μουσικής. Το έργο του προέρχεται από τη δυτική μουσική παράδοση, αλλά η σχέση του με την εξωδυτική μουσική άνοιξε νέους δρόμους έκφρασης (νέες τεχνικές) στις δικές του συνθέσεις. Ακουστικό παράδειγμα το έργο του "La mer".

Η άποψη του Ντεμπισί για τον ήχο ήταν επίσης διαφορετική απ' αυτήν των "προγόνων" του. Ταξινομούσε τους γνώριμους ήχους μαζί με νέους και συχνά χρησιμοποιούσε διαφορετικές συγχορδίες, καθαρά για το αισθητικό αποτέλεσμα και όχι απαραίτητα για να εκφράσει μουσικές ιδέες πάνω σε παραδοσιακούς δρόμους. Προγενέστεροι συνθέτες θεωρούσαν τη συγχορδία ως ένα δυναμικό στοιχείο της μουσικής. Μια συγκεκριμένη ακολουθία συγχορδιών συχνά προσδιόριζε τις συγχορδίες που θα ακολουθούσαν. Ο συνθέτης έσπασε την παράδοση χρησιμοποιώντας μερικές φορές συγχορδίες μόνο για την ηχητική αξία τους (δυνατός ήχος), έξω από ένα δομημένο περιεχόμενο. Ακουστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του "La Cathedrale Engloutie" (ο Βυθισμένος Καθεδρικός). Η καινοτομία που έκανε ο Ντεμπισί στις παραδοσιακές φόρμες είναι "εμφανής" στο έργο του "Nuages" (Τα Σύννεφα). Το έργο ξεκινά με τα φαγκότα και τα κλαρινέτα, τα οποία παίζουν μια μελωδία που βασίζεται σε μία νότα (whole-note scale). Η χρησιμοποίηση από το Ντεμπισί αυτής της κλίμακας παρήγαγε μία μελωδία χωρίς σαφή κατεύθυνση και εμφανή προορισμό. Οι ρυθμικές φράσεις στα "Σύννεφα" επισκιάζονται από την απουσία μετρικών τονισμών και σε άλλα μέρη από συνεχή παλμικότητα. Ο συνθέτης για το έργο αυτό έλεγε: "Τα σύννεφα αποδίδουν την αμετάβλητη πλευρά του ουρανού και την αργή, σεμνή κίνηση των σύννεφων, που εξαφανίζονται σιγά σιγά μακριά σε γκρίζους τόνους, ελαφρά αναμειγμένους με το άσπρο".



"Τα Σύννεφα" Κ.Ντεμπισί

Ο ιμπρεσιονισμός στη μουσική βρήκε την πλήρη έκφρασή του στο έργο του Ντεμπισί, ο οποίος

συνεχίζει να επιδρά στους συνθέτες του 19ου αιώνα. Οι καινοτομίες του, στις φόρμες, στο ρυθμό και ειδικότερα στη χροιά, έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στην εξέλιξη πολλών ιδιωμάτων στη μοντέρνα μουσική. Ο Ντεμπισί αξιοποίησε τον ήχο με έναν τρόπο που κανένας προηγούμενος συνθέτης δεν είχε κάνει. Οι προηγούμενοι συνθέτες μεταχειρίστηκαν τον ήχο ως όχημα για συγκεκριμένες μουσικές ιδέες αλλά και για το Ντεμπισί μόνο ο ήχος ήταν σημαντικός.



Jeux d'eau, Μορίς Ραβέλ

Μεγάλος ιμπρεσιονιστής συνθέτης είναι και ο Ραβέλ. Ήταν υπεύθυνος για πολλές εξελίξεις στην τεχνική του πιάνου. Ο ίδιος έλεγε ότι το κομμάτι του για πιάνο "Jeux d'eau" είναι το πιο δεξιοτεχνικό και χαρακτηριστικό κομμάτι της εξέλιξης της δουλειάς του. Το έργο αυτό το έχει εμνευστεί από τον ήχο του νερού· από τους μουσικούς ήχους που προκαλούνται από τα συντριβάνια, από τους καταρράκτες και από τα ρυάκια. Όπως οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι απέδωσαν την αντανάκλαση, τη λαμπρότητα του φωτός, έτσι και ο Ραβέλ επαναδημιούργησε τον ήχο του κινούμενου νερού με τα αρπίσματα και με τους υψηλούς ήχους του πιάνου.

Όπως ο Ντεμπισί, έτσι και ο Ραβέλ ενθουσιάστηκε από τα μελωδικά σχήματα και από τη γλυκύτητα της εξωδυτικής μουσικής. Χρησιμοποίησε μερικές φορές την πεντατονική κλίμακα, δίνοντας στα κομμάτια του ένα στιλ οριεντάλ.

Ο Ραβέλ, ως συνθέτης, πλούτισε και διεύρυνε τον ιμπρεσιονισμό, με τη δυνατή φαντασία και με τη λεπτότητά του.

Όπως οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι ασχολούνται λιγότερο με το αντικείμενο και περισσότερο με την παλέτα των χρωμάτων και με το φως, έτσι και οι συνθέτες ενδιαφέρονται για τα διαφορετικά είδη και όχι για συγκεκριμένες μελωδίες ή ρυθμούς.

Οι συνθέτες του 20ού αιώνα αναγνώρισαν το χρέος τους προς τους ιμπρεσιονιστές, των οποίων η σχέση με τους ήχους στιγμάτισε την αρχή της μοντέρνας μουσικής.

Ιγκόρ Στραβίνσκι (1882-1971)



Οι καινοτομίες του Ντεμπισί στην αρμονία, στη μελωδία, στο ρυθμό και στη χροιά, είχαν πολλαπλά αποτελέσματα, που φτάνουν μέχρι τους συνθέτες της ηλεκτρονικής μουσικής.

Ο Ιγκόρ Στραβίνσκι (1882-1971). ο οποίος επηρεάστηκε από το Ντεμπισί, συνόψισε σε μία φράση τη γνώμη του για τη σπουδαιότητα του συνθέτη, λέγοντας το 1959: "Οι μουσικοί της γενιάς μου και εγώ προσωπικά χρωστάμε τα πάντα στο Ντεμπισί".

Ιμπρεσιονιστές

Ζωγράφοι	Μουσικοί	Ποιητές	Γλύπτες
Μονέ Κ.	Ντεμπισί Κ.	Μαλαρμέ Σ.	Ροντέν Α.
Ρενουάρ Μ.	Ραβέλ Μ..	Βερλέν Π.	
Πισαρό Κ.	Σατί Ε.	Μποντλέρ Κ.	
Ντεγκά Ε.	Σκριάμπιν Α.		
Σεζάν Π.	Ντήλιους Φ.		
	Ντε Φάλια Μ.		
	Ρεσπίγκι Ο.		
	Σκοτ Κ.		

Βιβλιογραφία

Αθανασιάδη, Δ. "Μουσική μορφολογία"

Αμαραντίδης, Α. "Μορφολογία της μουσικής", εκδόσεις Κ.Παπαγρηγορίου-Χ.Νάκας

Βιλερμόζ, Ε. "Ιστορία της μουσικής", εκδόσεις Υποδομή ΕΠΕ

Θεοδωρίδη, Μ. "Ανθολογία κλασικής μουσικής", εκδόσεις Μ.Θεοδωρίδης

Ιωαννίδης, Ι. "Μουσική", εκδόσεις Νόμος

Machlis, J. "Η απόλαυση της μουσική", εκδόσεις Fagotto

Michels, U. "Άτλας της μουσικής", εκδόσεις D.T.V. & Barenreiter

Nef, K. "Ιστορία της μουσικής", εκδόσεις Ν.Βότση

Tansey, R. & Croix, H. "Art through the ages", εκδόσεις Harcourt Brace Jovanovich, INC

Walther I. "Impressionist Art -1860-1920" Taschen.



ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.

Στόχοι:

- Να κατανοήσουν οι μαθητές ότι τα κινήματα τέχνης δεν ξεπηδούν τυχαία αλλά προκύπτουν μέσα από την αλληλοεπίδραση ποικίλων παραγόντων.
- Να γνωρίσουν τα κυριότερα χαρακτηριστικά της ατονικής, της δωδεκαφθογγικής, της σειραϊκής, της ηλεκτρονικής, της συγκεκριμένης, της αλεατορικής και της μινιμαλιστικής μουσικής.

Συνοπτικό πλάνο παρουσίασης κεφαλαίου

Ο καθηγητής θα μπορούσε να ακολουθήσει το εξής πλάνο:

- Παρουσίαση κοινωνικοπολιτικών φαινομένων
- Παρουσίαση τομών στη φυσική
- Παρουσίαση ψυχολογικών θεωριών
- Απορίες, εντυπώσεις, συζήτηση (πχ. κατά πόσο όλα τα παραπάνω επηρεάζουν την οραττή μας πραγματικότητα έτσι όπως τη βιώνουμε)
- Ακουστικά παραδείγματα για να κατανοήσουν οι μαθητές τη μετάβαση από την κλασική στην εξπρεσιονιστική μελωδία και τη σταδιακή ρήξη με την τονικότητα
- Παρουσίαση κύριων τάσεων-ρευμάτων στη σύγχρονη μουσική με ακουστικά παραδείγματα και σε σχετική αντιστοιχία με άλλες τέχνες (οπτικό υλικό).

Εισαγωγή

"Κάθε έργο τέχνης είναι το παιδί της εποχής του και σε πολλές περιπτώσεις, η μητέρα της αισθαντικότητάς μας..."

Β.Καντίνσκι: "Για το πνευματικό στη τέχνη"

Ο καθηγητής ζητά από τους μαθητές να σχολιάσουν τα λόγια του Καντίνσκι και τους ρωτάει ποιά ρεύματα και ποιές τεχνοτροπίες της τέχνης του 20ού αιώνα γνωρίζουν.

Ανάπτυξη

Γενικά ο καθηγητής μπορεί να κινηθεί γύρω από τα παρακάτω κεντρικά σημεία:

Α. Το κίνημα του μοντερνισμού στη μουσική προέκυψε κυρίως από μια εσωτερική ανάγκη αντίδρασης-ρήξης με το κοινωνικοπολιτικό status quo, όπως αυτό είχε κληρονομηθεί από το 19° αιώνα. Εκβιομηχανοποίηση ➤ μετατροπή των αγροτικών κοινωνιών σε αστικές ➤ εμφάνιση μεγαλοαστικής τάξης ➤ συσσώρευση εργατικού δυναμικού από την επαρχία στις μεγάλες βιομηχανικές πόλεις ➤ άθλιες συνθήκες διαβίωσης ➤ δημιουργία εντάσεων, που κορυφώνονται στο ξέσπασμα του Α' παγκόσμιου πολέμου.

Β. Η ανάγκη συνολικού "μετατονισμού" της μουσικής αλλά και της τέχνης, γενικότερα, βοηθήθηκε από εξελίξεις στην επιστήμη (φυσική, ψυχολογία κ.ά.) που άλλαξαν εντελώς τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος του αιώνα μας βιώνει την πραγματικότητά του. π.χ.

1. Φυσική: Η σιγουριά που προσέφερε έως τότε το κλασικό Νευτώνιο μοντέλο του κόσμου εξανεμίστηκε μπρος στις δύο επαναστατικότερες θεωρίες του αιώνα μας: *Τη θεωρία των κβάντων* και *τη θεωρία της σχετικότητας.*
Η *κβαντική φυσική* μας έδειξε ότι αυτό που αποκαλούμε "ύλη" ή στοιχειώδες σωματίδιο είναι περισσότερο μια "εν δυνάμει" δονητική ρυτίδωση στον ανεκδήλωτο ωκεανό ενέργειας του σύμπαντος παρά το απτό και προβλέψιμο υλικό που θα θέλαμε ίσως να είναι.
Η *θεωρία της σχετικότητας* από την άλλη κατάργησε τον κλασικό δυϊσμό ύλης-ενέργειας βγάζοντας τη μια μέσα από την άλλη στο γνωστό πλέον τύπο $E=mc^2$, και αποκάλυψε την υποκειμενικότητα του χρόνου και τα παράδοξα που αυτό συνεπάγεται για τον κόσμο μας.

2. Ψυχολογία: Οι ψυχοαναλυτικές θεωρίες του Φρόιντ και κυριότερα οι εργασίες του Γιουνγκ έδειξαν έναν πιο ώριμο δρόμο πλησιάσματος και κατανόησης του εσωτερικότερου ανθρώπινου δυναμικού, που δε συμβαδίζει απαραίτητα με τις ιδέες του διαφωτισμού περί πίστης στη λογική και στον κοινό νου (διαδικασίες ενεργοποίησης της φαντασίας - όνειρα - αρχετυπικοί συμβολισμοί - υποσυνείδητο - υπερσυνείδητο κτλ.).

Γ. Το κίνημα του μοντερνισμού συναντάται επίσης και στη ζωγραφική, στην αρχιτεκτονική, στη γλυπτική και στη λογοτεχνία εμφανίζοντας μια σχετική αναλογία τάσεων-ρευμάτων σε όλες αυτές τις τέχνες.
Παρακάτω δίνονται κάποια παραδείγματα αναλογιών:

Συμβολισμός			
Λογοτεχνία	***Φιλοσοφία***	***Ζωγραφική***	***Μουσική***
Σ.Μαλαρμέ (S.Mallarme) Π.Βαλερί (P.Valery)	Φ.Νίτσε (F.Nietzsche)	Γ.Κλιμτ (G.Klimt)	Ρ.Βάγκνερ (R.Wagner)
Α.Ρεμπό (A.Rimbau) Ρ.Μ.Ρίλκε (R.M.Rilke)		Β.Βαν Γκογκ (V.Van Gogh)	
Χ.Ίψεν (H.Ibsen) κ.ά.			

Λογοτεχνία	***Ψυχολογία***
Τ.Τζόις (T.Joyce): "Οδυσσέας"	Αποδόμηση του συνειδητού
Β. Γουλφ (V.Woolf): "Η κυρία Ντάλοουεϊ"	Υποσυνείδητο-ασυνείδητο-αυτόματη γραφή

Εξπρεσιονισμός	
Ζωγραφική	***Μουσική***
Απεικόνιση υποκειμενικών αισθήσεων. Αποδόμηση μορφής-διάλυση	Αποδόμηση: διάλυση της τονικότητας-μετασχηματισμός της μελωδίας
Φ.Μαρκ (F.Mark), Π.Κλέε (P.Klee), Β.Καντίνσκι (V.Kandinsky)	Α.Σένμπεργκ (A.Schoenberg) Α.Βέμπερν (A.Webern) Α. Μπεργκ (Berg)
Γλυπτική	***Λογοτεχνία***
Α.Ροντέν (A.Rodin)	Φ.Κάφκα (F.Kafka) Α.Στρίντμπεργκ (A.Strindberg) Ε.Ο'Νιλ (E.O'Neil) Ε.Τζολέρ (E.Joller)

Φοβισμός:	
Ζωγραφική	***Μουσική***
Τραχύτητα στη μορφή- επιρροές από στοιχεία της παράδοσης - διάσπαση των δομικών στοιχείων η οποία προαναγγέλει τον κυβισμό. Πχ. Π.Πικάσο (P.Picasso), "Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν"	Ι.Στραβίνσκι (I.Stravinsky), "Ιεροτελεστία της Άνοιξης" και "Πετρούσκα": Αποδομημένα παραδοσιακά μοτίβα που χρησιμοποιούνται σχεδόν αφαιρετικά. Τραχύτητα ύφους.

Κυβισμός	
Ζωγραφική	***Μουσική***
"Κομμάτιασμα" της μορφής-οργάνωση των δομικών στοιχείων του έργου με τεχνικές όπως η υπερτοποθέτηση-εικονοποίηση από πολλές γωνίες ταυτόχρονα-ρογ προαναγγέλει την αφηρημένη τέχνη. Τζ.Μπρακ (G.Braque), Π.Πικάσο (P.Picasso), Φ.Πικαμπιά (F.Picabia), Μ.Ντισάν (M.Duchamp)	Στην εκτενή οργάνωση του δομικού υλικού υπάρχουν αναλογίες με τον καθολικό σειραϊσμό. Ο.Μεσιάν (O.Messian), Π.Μπουλέζ (P.Boulez)
Αρχιτεκτονική	***Γλυπτική***
Φ.Λ.Ράιτ (F.L.Wright): - Larkin Co. Administration Bldg. Buffalo, N.Y. - Unity Temple, Oak Park Illinois - Charles Ennic House, L.A. Ca - Σχέδια για βιτρό παράθυρα	Π.Πικάσο, Ι.Λίπκατζ (I.Lipchitz) Α.Αρχιπένκο (A.Archipenko)

Φουτουρισμός	
Ζωγραφική - Γλυπτική	***Μουσική***
Αποθέωση της μηχανής και της κίνησης Τζ. Μπάλα (G.Balla), Ου.Μποτσιόνι (U.Boccioni), Κ.Καρά (C.Carra), Λ.Ρουσόλο (L.Russolo) Τζ.Σεβερίνι (G.Severini)	Μεταλλικές χροιές - ρυθμική δριμύτητα - επηρέασε ακόμα και την "Industrial" (βιομηχανική) μουσική της δεκαετίας του 1980 → Nine inch nails KMFDM Α.Χόνεγκερ (A.Honegger): "Pacific 231", Ε.Βαρέζε (E.Varese): "Ιονισμός"
	Αρχιτεκτονική
	Richard Rogers: Lloyd's Building Λονδίνο Richard Rogers & Renzo Piano: Κέντρο Πομπιντού, Παρίσι

Σουρεαλισμός	
Ζωγραφική	***Λογοτεχνία***
Επιρροές από τις ψυχολογικές θεωρίες του Φρόιντ - υποσυνείδητο - φαντασία - όνειρα. Σ.Νταλί (S.Dali), Ζ.Μιρό (Z.Miro), Ρ.Μαγκρίτ (R.Magritte), Τζ.Ντε Κίρικο (G.De Chirico)	Π.Ελιάρ (P.Eluard), Λ.Αραγκόν (L.Aragon), Α.Μπρετόν (A.Breton), Α.Εμπειρίκος, Ν.Εγγονόπουλος
	Αρχιτεκτονική
	Υπάρχει κάποια αντιστοιχία με τις μορφές του Α.Γκάουντι (A.Gaudi) στην Casa Mila και την Εκκλησία της Αγίας Οικογένειας (Church of the Sagrada Familia) στη Βαρκελώνη

Αφηρημένη τέχνη	
Ζωγραφική	***Γλυπτική***
Μη απεικονιστική - προάγει τον αυθορμητισμό στη διαδικασία - εναγκαλίζεται διάφορα ρεύματα *Σουπρεματισμός:* Κ.Μάλεβιτς (K.Malevich) *Abstraction:* Π.Μόντριαν (P.Modrian) *Αφηρημένος εξπρεσιονισμός:* Τ.Πόλοκ (J.Pollock) *Color field painting:* Μ.Ρόθκα (M.Rothka) *Op.Art.:* Β.Βασαρέλι (V.Vasarely) Ρ.Ανούζκιεβιτς (R.Anuszkiewicz)	Κ.Μπρανκούσι (C.Brancusi) *Constructivism:* Ν.Γκάμπο (N.Gabo) *Minimalism:* Ντ.Τζαντ (D.Judd), Κ.Αντρέ (C.Andre), Σολ Λε Ουίτ (Sol Le Witt)

Κολάζ	
Ζωγραφική	***Μουσική***
Παραθετική μορφή τέχνης, που δανείζεται υλικό από ένα ευρύ φάσμα προϋπάρχοντος υλικού, για να το ολοκληρώσει σε ένα ευρύτερο σύνολο, δίνοντάς του καινούριο νόημα.	Συγγενής μορφή προς τη ζωγραφική με χρήση μεικτού υλικού (διάφορα σύνολα, μαγνητοταινίες, χρήση ηλεκτρονικών μέσων και αναφορές σε προϋπάρχουσα μουσική μαζί με προσθήκη καινούριας). Εκπρόσωποι στο σχετικό πίνακα.

Μουσική

Η έλλειψη ορατής μορφής στη ζωγραφική παραπέμπει στο ευρύτερο πεδίο αυτού που καλείται *ατονική μουσική.*

Ο χαρακτήρας αυθορμητισμού μουσικά έχει να κάνει με την έννοια του ακαθόριστου (Indeterminacy) και με την εισαγωγή διάφορων βαθμών τυχαιότητας-αλεατορισμού στη διαδικασία της σύνθεσης και της εκτέλεσης.

Οι ελεύθεροι-προσωπικοί τρόποι οργάνωσης του ηχητικού υλικού που παρατηρούνται σε πολλούς

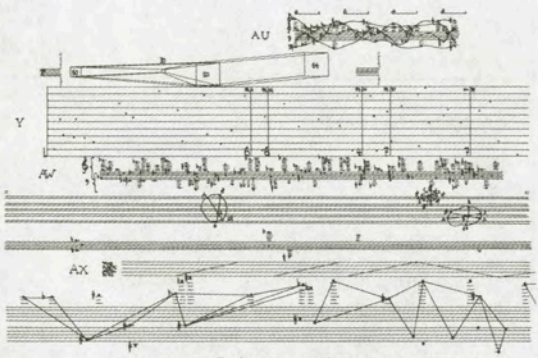
συνθέτες στα τελευταία πενήντα χρόνια, εμφανίζουν επίσης αναλογίες με την αφηρημένη τέχνη. Ορισμένα παραδείγματα:

α: Ατονική μουσική

Α.Μπεργκ: *Πέντε ορχηστρικά τραγούδια, ορ.4*
Τρία ορχηστρικά κομμάτια, ορ.6
Α.Μπεργκ: *Όπερα Βότσεκ ορ.7*
Α.Βέμπερν: *Έξι ορχηστρικά κομμάτια ορ. 6*
Ορχηστρικά κομμάτια, ορ. 10
Ορχηστρικά κομμάτια, ορ. 11

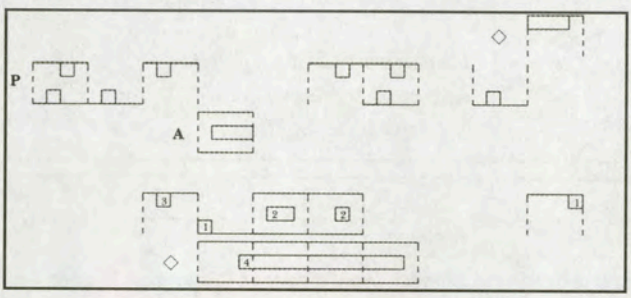
β: Αλεατορισμός

Τ.Κέιτζ (J.Cage): *Music of Changes,*
4'. 33" και
Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα
(Concerto fof piano and orchestra)

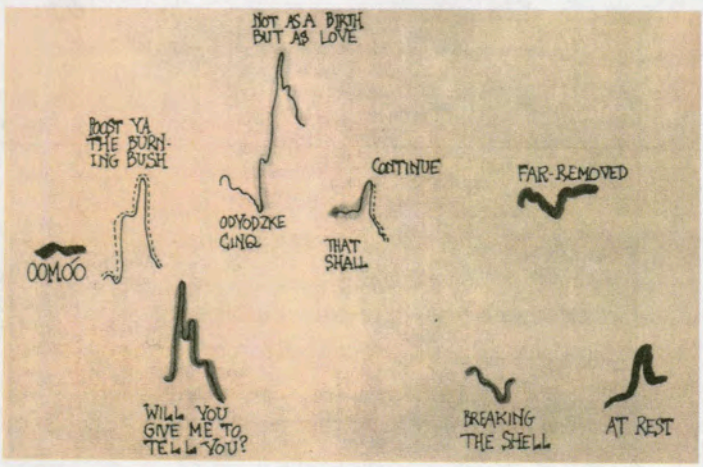


Απόσπασμα από το μέρος του πιάνου από το "Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα" του Κέιτζ.

Μ. Φέλντμαν (M.Feldman): "Projection 4"



Η αρχή του "Projection 4", του Φέλντμαν



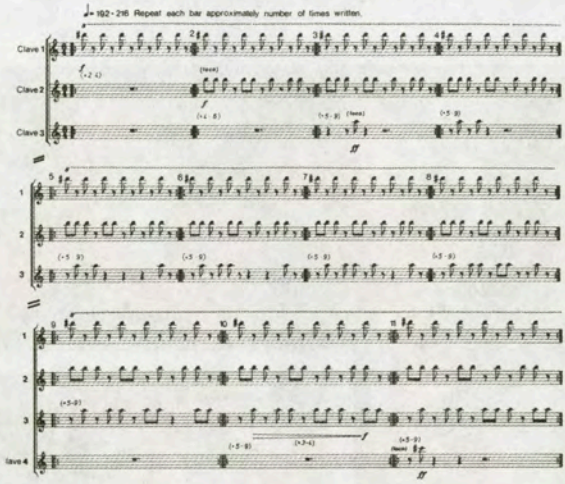
Σελίδα από την παρτιτούρα του έργου "Άρια" του Κέιτζ

Χ.Κάουελ (H.Cowell): *Mosaic Quartet*
Π.Μπουλέζ (P.Boulez): *Pli Selon Pli, Eclat Eclat/Multiples, Rituel in Memoriam Madenna, Structures II*
Κ. Στοκχάουζεν (C.Stockhausen): *From the Seven Days, Piano Pieces V-XI, Zyclus*
Γ.Λουτοσλάβσκι (W.Lutoslawski): *Jeux Venitiens*
Κ.Πεντερέτσκι (K.Penderecki): *"Θρηνωδία για τα Θύματα της Χιροσίμα"*

γ. Ελεύθεροι τρόποι οργάνωσης του υλικού

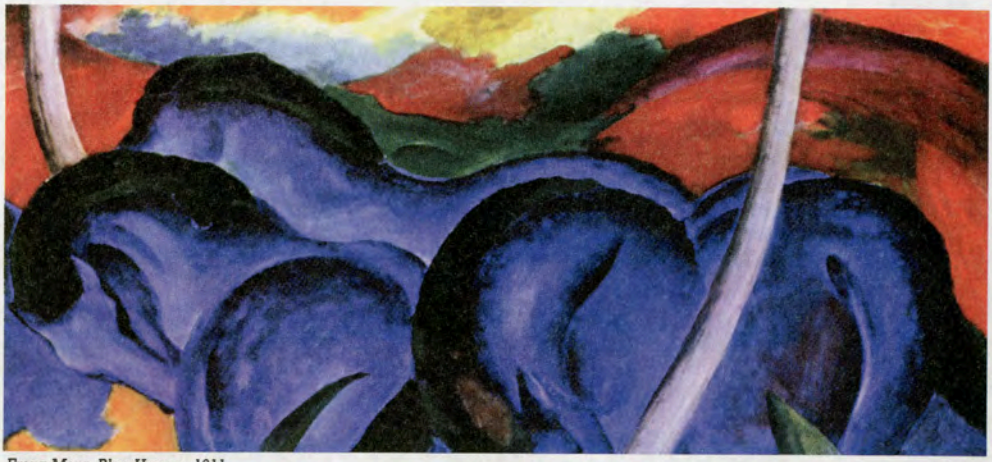
Σε έργα των Ε.Κάρτερ (E.Carter) Χ.Κάουελ (H.Cowell), Χ.Παρτς (H.Partch), Γκ.Λίγκετι (G.Ligeti), Κ.Πεντερέσκι (K.Penderecki), Χ. Χενζ (H.W.Henze) κ.ά.

δ. Μινιμαλισμός στη μουσική: Επηρεασμένος από τη φιλοσοφική σκέψη της ανατολής, επιζητεί την απλότητα της έκφρασης με το ελάχιστο δυνατό υλικό. Χρησιμοποιεί τη μοτιβική επαναληπτικότητα, τη μεγάλης κλίμακας διάρκεια και την ηχοχρωματική και τονική διαύγεια και σταθερότητα, για να επιφέρει μια συνειδησιακή κατάσταση σχεδόν εξωχρονική, όχι πολύ διαφορετική από αυτές κατά το διαλογισμό.
Εκπρόσωποι: Φ.Γκλας (P.Glass), Τζ.Άνταμς (J.Adams), Τ.Ράιλι (T.Riley), Σ.Ράιχ (S.Reich)
Εμφανίζει αναλογίες με τη γλυπτική, καθώς και με τα ατέρμονα οπτικά πεδία της Op. Art.



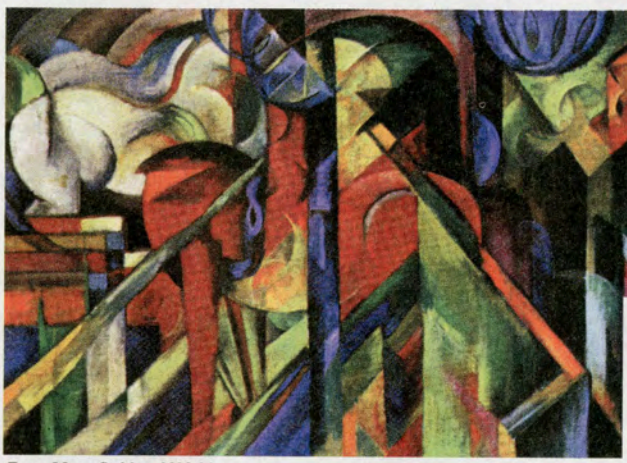
Η αρχή του έργου "Music for Pieces of Wood" (Μουσική για τεμάχια ξύλου) του Σ.Ράιχ

Εξπρεσιονισμός



Franz Marc. Blue Horses, 1911

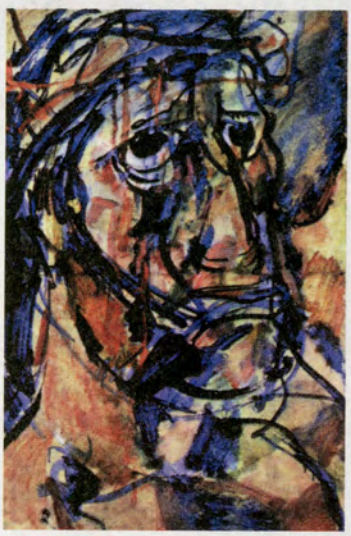
Εδώ φαίνεται καθαρά η *αποδόμηση της μορφής* που πετυχαίνει η ζωγραφική των αρχών του αιώνα μας. Ακούστε *παραδείγματα μετάβασης από την τονικότητα στην ατονικότητα* καθώς και *παραδείγματα σταδιακού μετασχηματισμού της μελωδίας.*



Franz Marc. Stables, 1913-14

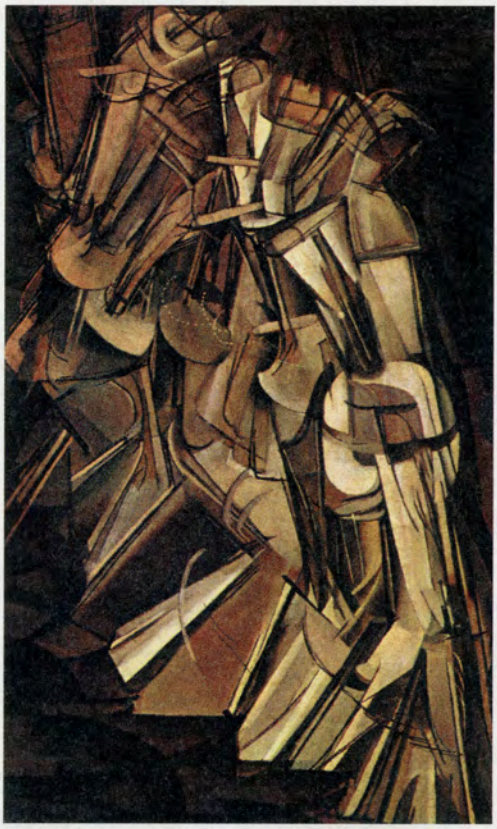
Φοβισμός

Προσέξτε την *τραχύτητα* του σχεδίου και ακούστε:
Igor Stravinsky, The Rite of Spring.



Georges Rouault. Head of Christ, 1905

Κυβισμός-Φουτουρισμός

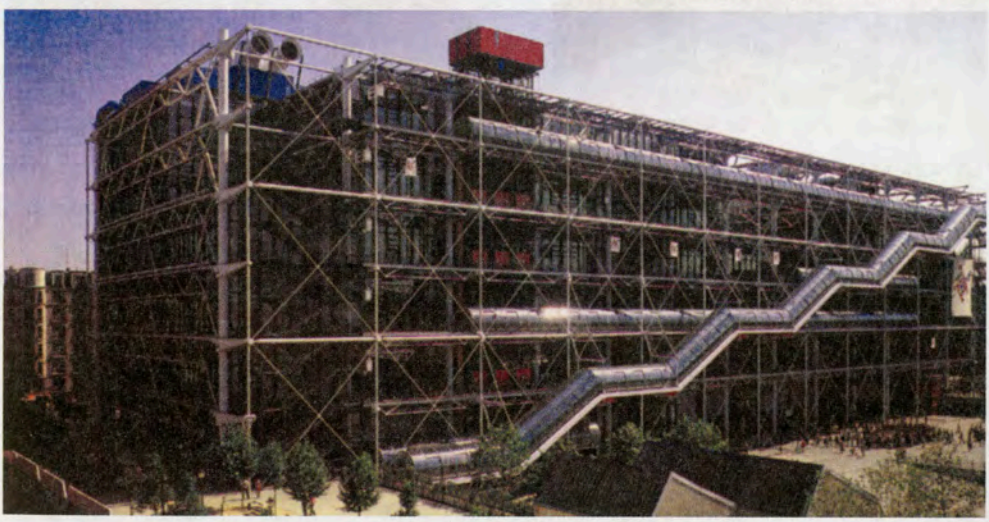


Αριστερά:
Ο Duchamp χρησιμοποιώντας με ευρηματικότητα κυβιστικές τεχνικές (κομμάτιασμα της μορφής-υπερτοποθέτηση διαδοχικών καρέ κίνησης το ένα πάνω στο άλλο) σκοντάφτει πάνω στο φουτουρισμό. Καταφέρνει να φέρει σε εκδήλωση τα δομικά μέρη του σώματος (σπονδυλική στήλη-αρθρώσεις-άκρα) με τέτοια ένταση ώστε το γυμνό μεταμορφώνεται σε ένα καλό κουρδισμένο μηχάνημα.

Κάτω:
Παρατηρείστε την εφαρμογή μιας ανάλογης ιδέας, εκφρασμένη στην αρχιτεκτονική.

Marcel DuChamp. Nude Descending a Staircase, No 2, 1912

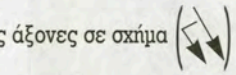
Renzo Piano and Richard Rogers, Pompidou, Paris1971-77



Φουτουρισμός

"Ο βρυχθμός του αυτοκινήτου είναι πιο όμορφος από τη φτερωτή νίκη". Φουτουριστικό Απόφθεγμα.

Και τα δύο γλυπτά ασχολούνται με τον αλληλοσυσχετισμό μορφής-δύναμης (κινητική ενέργεια) ή αλλιώς ύλης-ενέργειας, και ειδικότερα με τη διαμορφωτική επίδραση της δύναμης πάνω στην ύλη-μορφή.

Και τα δύο δομούνται πάνω στους ίδιους κεντρικούς άξονες σε σχήμα 

Αριστερά: Εδώ η μορφή είναι σαφώς ορατή. Παρόλα αυτά είναι φανερή η επίδραση της κινητικής ενέργειας πάνω της.
Δεξιά: Εδώ έχουμε άλλο ένα παράδειγμα αποδόμησης της μορφής. Η μορφή είναι εντελώς εξασθενημένη και μιλάμε πλέον για απεικόνιση ρευμάτων κινητικής ενέργειας.

Ιταλική Αναγέννηση



Niccolo Dell'Arca. The Lamentation, 1485--90



Umberto Boccioni. Unique Forms of Continuity in Space, 1913.

Παρατηρώντας το γλυπτό η φουτουριστική έκφραση "μηχανή & κίνηση" γίνεται εμφανής και κατανοητή.

Μουσικά παραδείγματα που παραπέμπουν σε αναλογίες με το κίνημα

- Arthur Honegger: Pacific 231
- Edgard Varese: Ionisation
  Ameriques
  Poeme Electronique (Ambient πρόγονος των ημερών μας)

Δεκαετία '80

- Art of Noise: Opus 4
  Instruments of Darkness

Οπτικά παραδείγματα

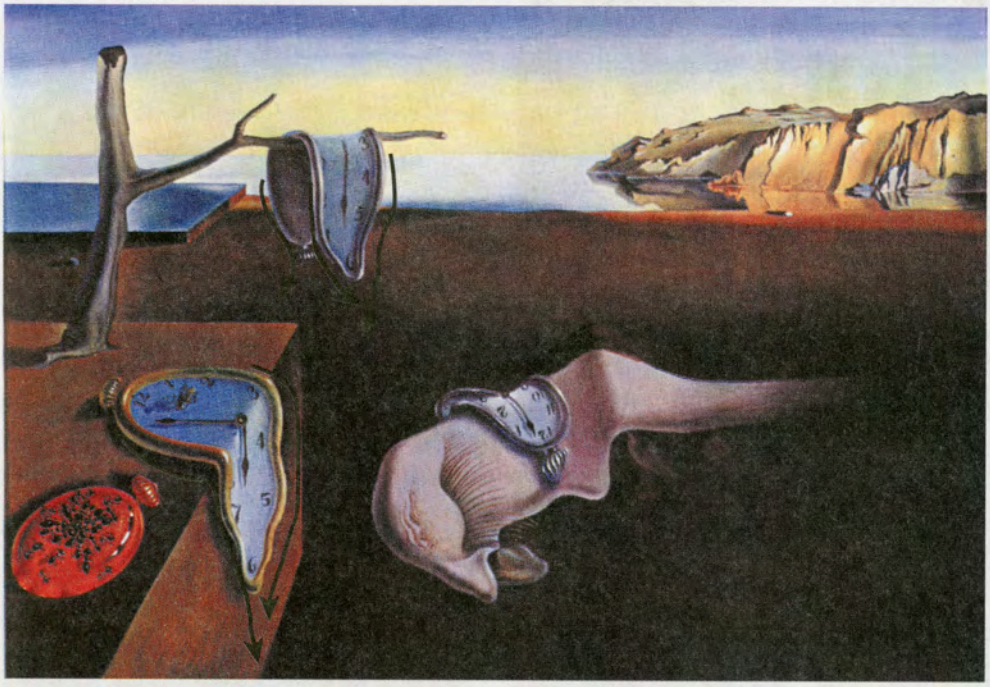
Κάντε συγκρίσεις με:

- Νίκη της Σαμοθράκης
- Δρομέας: Κώστας Βαρώτσος

Σουρεαλισμός

... σαν αρχίσει το όνειρο λιώνει ο κόσμος.

Salvador Dali. The Persistence of Memory, 1931.

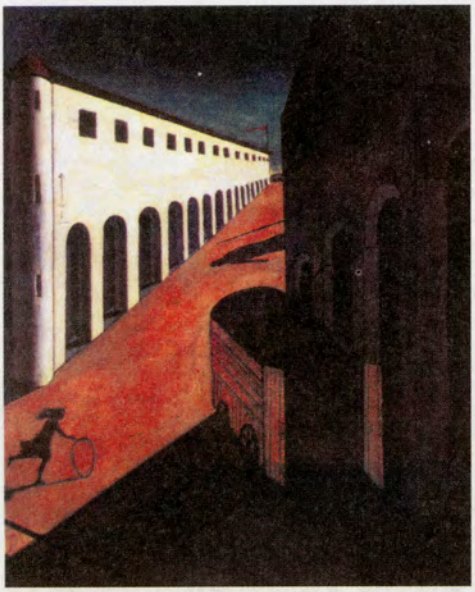




Προσέξτε τη σχηματική αναλογία ανάμεσα στη ζωγραφική του Dali και την αρχιτεκτονική του Gaudi.
Είναι λες και η πραγματικότητα τα χαλαρώνει-λιώνει ώστε κάτω από αυτή να ξεπηδήσει μια άλλη πλευρά της ύπαρξής μας.

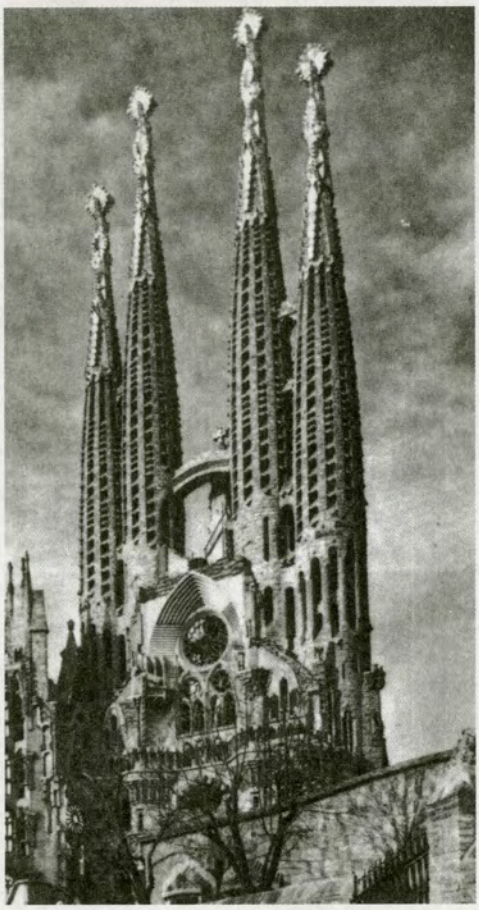
Antony Gaudi. Street elevation and typical floor plan, Casa Milà Apartment House, Barcelona 1905-7

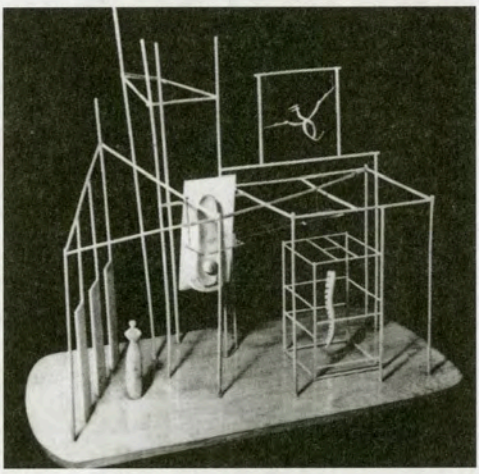
Σουρεαλισμός



Προσέξτε πώς η εξωπραγματική αίσθηση που ακτινοβολεί ο πίνακας του De Chirico παρουσιάζεται αυτούσια και στο γλυπτό του Giacometti.

Giorgio De Chirico. Mystery and Melancholy of a Street, 1914





Alberto Giacometti. The Palace at 4 a-m. 1932-33.

Antoni Gaudi. Church of the Sacrada. Familia

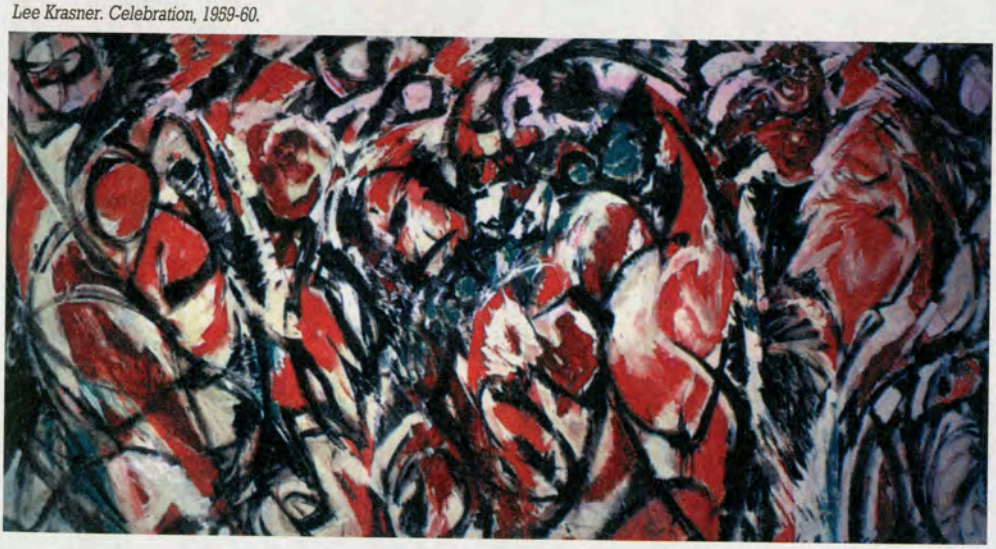
Αφηρημένος εξπρεσιονισμός - Action painting



Jackson Pollock. Autumnal Rhythm: Number 30, 1950.

Στον *πίνακα κάτω* η έννοια της απεικόνισης είναι ακόμα παρούσα, έστω και εντελώς αποδυναμωμένη.
Στον *πίνακα πάνω* όμως μιλάμε πλέον για μη απεικονιστική τέχνη.
Και στους δύο η ιδέα του *αυθορμητισμού* στη δημιουργία είναι εμφανής παραπέμποντας μουσικά σε έργα με *αλεατορική διάθεση*.
Για *μουσικά παραδείγματα* βλέπε στον αντίστοιχο πίνακα.

Lee Krasner. Celebration, 1959-60.



Οπτικοποίηση του ήχου



Αριστερά:
Προσέξτε την ανάπτυξη-επέκταση του κεντρικού πυρήνα και σκεφτείτε τις διαδικασίες ανάπτυξης μιας fuga με κεντρικό άξονα το θέμα της, αφού όλο το μετέπειτα υλικό (αντίθεμα-χτίσιμο επεισοδίων-Stretti κτλ.) πηγάζει από αυτό.

Κάτω:
Μια προβολή της ίδιας ιδέας στον τρισδιάστατο χώρο αυτή τη φορά. Ο άξονας συμμετρίας παραπέμπει σε ανάλογες αντιστικτικές.

Abstraction

Frantisec Kupka.
Disks of Newton (Study for Fugue in Two Colors. 1912

Color - Field Painting

Al Held. Mantegna's Edge. 1983.



ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΦΟΥΓΚΑΣ ΓΙΑ ΑΚΡΟΑΣΗ

1. P.Hindemith: Ludus Tonalis
(Πρελούντια & φούγκες σε πανδιατονική αντίστιξη)
2. B.Bartok: Concerto for Orchestra (V:Finale)
Music for Strings Percussion and Celesta.
String Quarte N.5
3. W.Lutoslawski: Concerto for orchestra
(III: Choral)
4. A.Schoenberg: Orchestral Variations Op.31
5. A.Berg: Wozzeck (2η Πράξη, 2η σκηνή)
6. A.Webern: String Quartet Op.28

Αναλογίες σε πολλαπλά επίπεδα

Θεματολογία: Και τα δύο ασχολούνται με την τραγωδία και την καταστροφή. Ο Kiefer με την οδύνη του Β' Παγκόσμιου πολέμου ενώ ο Friedrich με την τραγωδία ενός ναυαγίου.
Συνθετική δόμηση: Και τα δύο αναπτύσσονται μέσα από ένα βασικό πυραμιδωτό άξονα με κατεύθυνση προς το κέντρο.
Ειδικά προς τη μουσική: Θεματολογικά ο Kiefer εμφανίζει αναλογίες με:

- C.Penderecki: Threnody for the victims of Hiroshima.

Εξπρεσιονισμός (Νέο)

Anselm Kiefer. To the Unknown Painter, 1983.

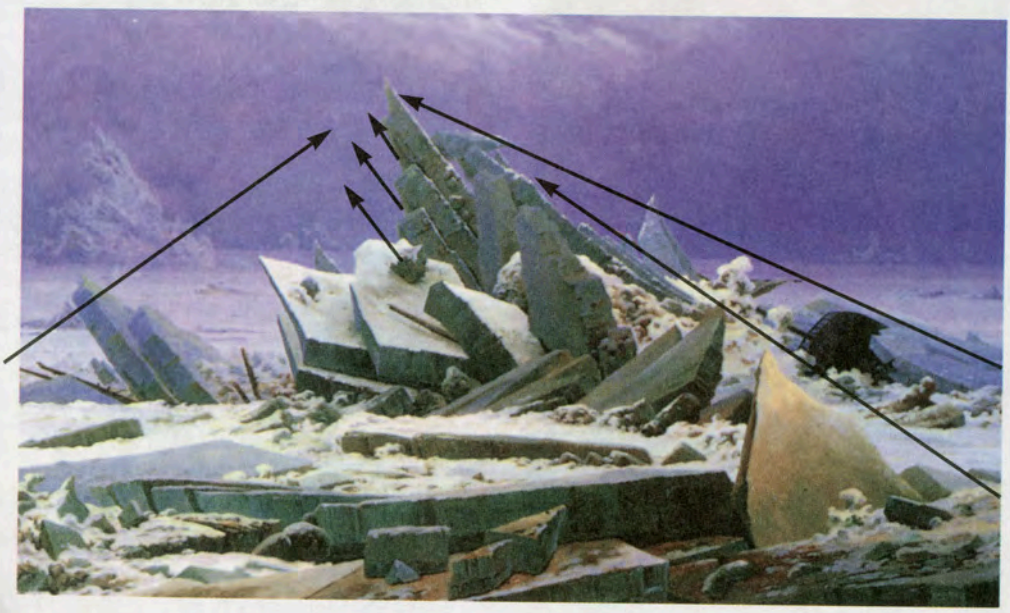


- A.Honegger: Symphony No3 (Για τη φρίκη του πολέμου)

Ως συνθετική διαδικασία ο Kiefer χρησιμοποιεί πολλαπλές επιστρώσεις υλικού για να φτάσει στο επιθυμητό αποτέλεσμα και ο Penderecki κατασκευάζει στρωματώσεις ηχητικών όγκων-μαζών.
Εδώ λοιπόν βρίσκεται άλλη μια αναλογία με το έργο του Kiefer.

Ρομαντισμός

Caspar David Friedrich. The Polar Sea, 1824



Μινιμαλισμός - Op Art

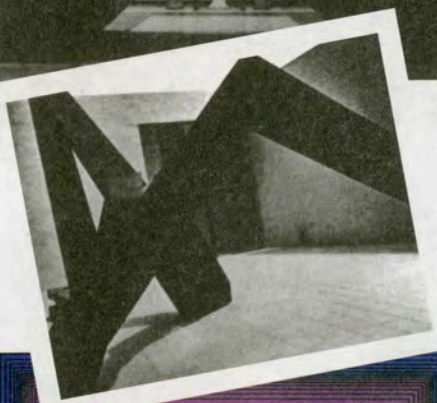
Γλυπτική: Primary Sculpture (πρωτογενής γλυπτική): Η αποθέωση της απλότητας στη μορφή συγγενεύει με τη μοτιβική και οργανωτική απλότητα του μινιμαλισμού στη μουσική.

Ζωγραφική: Op Art: Τα επαναλαμβανόμενα οπτικά πεδία που μοιάζουν να εκτείνονται στο άπειρο ανακαλούν τη μοτιβική επαναληπτικότητα και το στοιχείο του μη χρόνου που συχνά συναντάται στο μουσικό μινιμαλισμό.

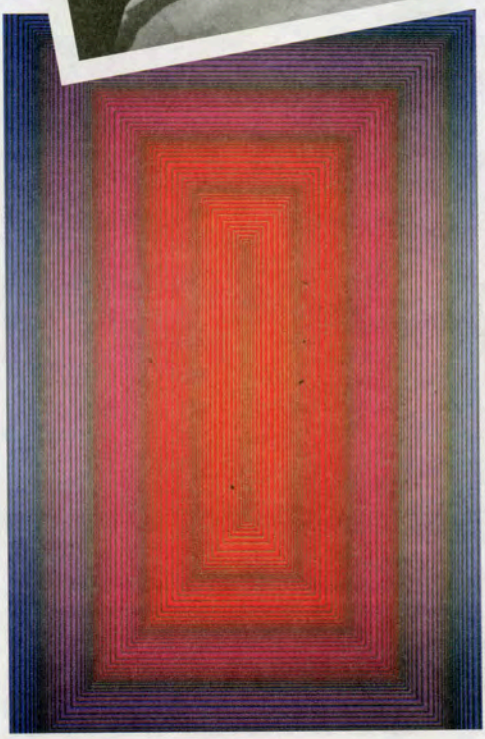
Υπάρχουν επίσης αναλογίες με τους "ηχητικούς χώρους" που πλάθει η ambient μουσική των ημερών μας: δες πίνακα.



Roland Bladen. The X , 1967.

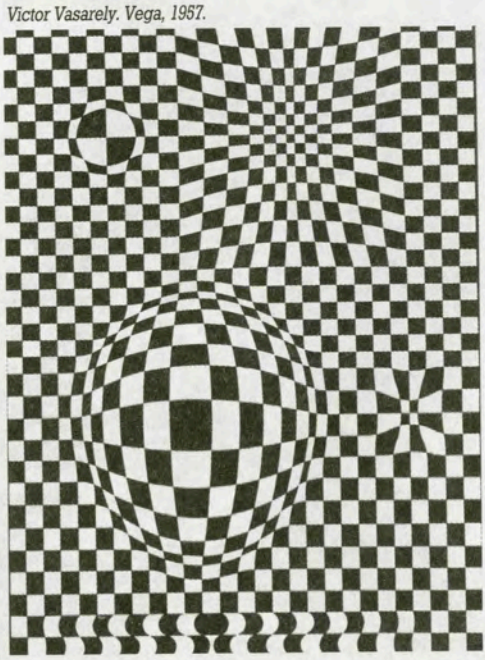


Mathias Goeritz. Steel Structure, 1952-53.

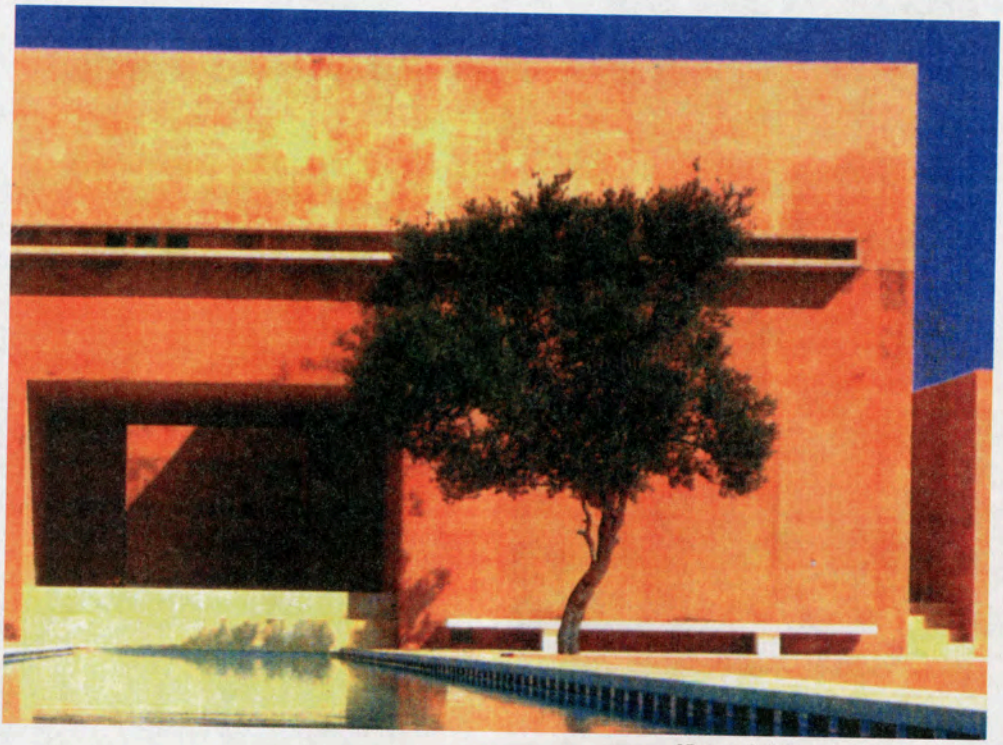


Richard Anuszkiewicz. Entrance to Green, 1970

Victor Vasarely. Vega, 1957.

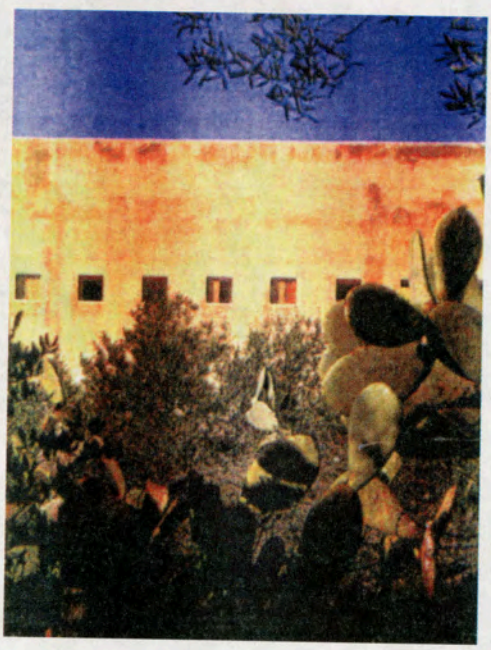


"The Less is more"
Mies van der Rohe - Αρχιτέκτονας



J.Pawson & C.Silvestrin: Neuendorf House.

Αρχιτεκτονική: Τάση συγγενής προς τη γλυπτική.
Εκπρόσωποι: T.Ando, A.Preduck, J.Pawson,
A.Campo Baeza, D.Judo, R.Legorreta, L. Barragan.



Μουσικά Παραδείγματα

1. Philip Glass: Violin Concerto
2. Philip Glass: Koyaanisqatsi
3. Steve Reich: Music for Mallet Instruments Voices & Organ
4. John Adams: Nixon in China
5. Terry Riley: In C.

Κολάζ



Rober Rauschenberg. Blue Urchin, 1974.

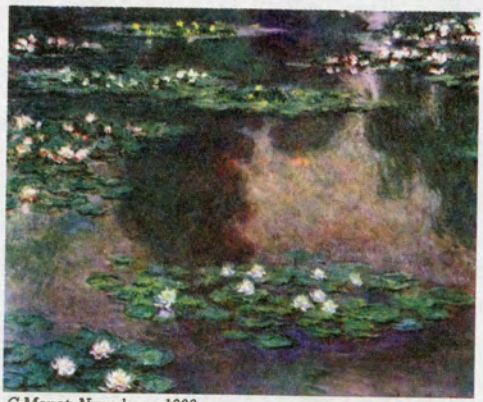


Rober Rauschenberg. Estate, 1963.

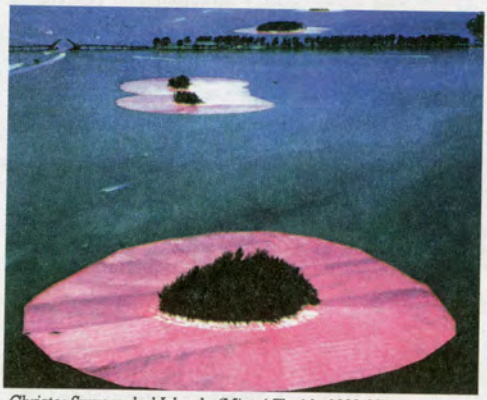
Μουσικά Παραδείγματα

1. Bernard Alois Zimmermann: Die Soldaten (όπερα για ορχήστρα - σύνολο κρουστών - ορχήστρα τζαζ - Αφήγηση, τραγουδιστές και μαγνητοταινία).
2. Bernard Alois Zimmermann: Requiem for a Young Poet (για αφηγητές-σοπράνο & βαρύτονο - τρείς χορωδίες - ηλεκτρονικούς ήχους - ορχήστρα - τζαζ σύνολο και όργανο).
3. Eric Saltzman: The Nude Paper Sermon (Tropes για ηθοποιό - χορωδία - αναγεννησιακό σύνολο και ηλεκτρονικούς ήχους).

Land Art - Sculpture

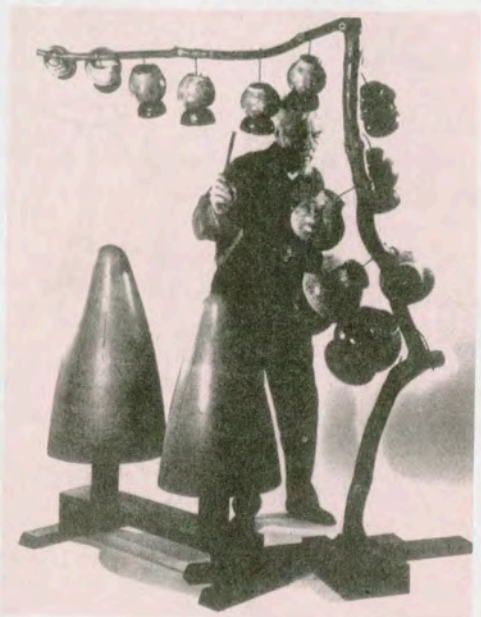


C.Monet: Nympheas, 1906



Christo: Surrounded Islands (Miami Florida 1980-83)

Παρατηρείστε πώς μια ανάλογη ιδέα μπορεί πολύ όμορφα να εφαρμοστεί σε δύο διαφορετικές τέχνες.
Αριστερά:
στην *Ιμπρεσσιονιστική ζωγραφική* του Monet, το χρωματιστό φως εξαϋλώνει το χώρο για να αποκαλύψει ένα πανέμορφο ομιχλώδες φαντασιακό τοπίο.
Δεξιά:
παρόλο που η *περιβαλλοντική γλυπτική* χρησιμοποιεί τον απτό τρισδιάστατο φυσικό χώρο, προσέξτε με πόση επιτυχία ο Christo τον μετατρέπει-μεταστοιχειώνει σε μια λεπτότερη ηχοχρωματική παλέττα (οκτάβα) που αρμονικά συντονίζεται με το τοπίο του Monet.
Για να μιλήσουμε και με όρους φυσικής είναι λες και η φαντασία του καλλιτέχνη τροφοδοτεί το φυσικό χώρο με τόση ενέργεια έτσι ώστε να μπορεί αυτός να μεταπηδήσει σε μια "υψηλότερης τάσης" ενεργειακή στοιβάδα, δηλαδή να "ντυθεί" μια περισσότερο εικαστική-φαντασιακή εικόνα.
Έτσι ο καθημερινός φυσικός χώρος έρχεται κοντύτερα στον αισθαντικό-ζωγραφικό.



Harry Partch with two of his remarkable musical instruments: gourd tree and cone gongs. Courtesy of BMI Archives.

Μουσικά παραδείγματα

Η "οργανική" ποιότητα των προηγούμενων εικαστικών παραδειγμάτων θα μπορούσε να ταιριάζει με την ηχοχρωματική ποικιλία και τη μοναδικότητα της μουσικής του Harry Partch.

- And on the Seventh day Petals Fell on Petaluna.
- Delusion of the Fury.

Πρώτα-πρώτα, ο καλλιτέχνης δεν αποδίδει στη φυσική μορφή τόσο μεγάλη σημασία όση αποδίδουν πολλοί ρεαλιστές κριτικοί, επειδή γι' αυτόν οι τελικές μορφές δεν είναι το πραγματικό υλικό της διαδικασίας της φυσικής δημιουργίας. Δίνει μεγαλύτερη αξία στις διαμορφωτικές δυνάμεις παρά στις ίδιες τελικές μορφές.



Όσο βαθύτερα κοιτάζει, τόσο ευκολότερα μπορεί να επεκτείνει τη ματιά του από το παρόν στο παρελθόν, τόσο βαθύτερα εντυπωσιάζεται από τη μια, την ουσιώδη εικόνα της ίδιας της δημιουργίας, ως Γένεσης, κι όχι τόσο από το είδωλο της φύσης, το έτοιμο προϊόν.



Έπειτα, φτερουγίζοντας προς το άπειρο, σκέφτεται: είναι πολύ πιθανό πως, σ' άλλα αστέρια, η δημιουργία παρήγαγε ολότελα διαφορετικό αποτέλεσμα.

Και μήπως άραγε δεν είναι αλήθεια ότι ακόμα και το μικρό βήμα που κάνουμε ρίχνοντας μια φευγαλέα ματιά στο μικροσκόπιο μας αποκαλύπτει εικόνες που θα τις θεωρούσαμε φαντασικές και εξωφρενικές αν τις βλέπαμε κάπου αλλού τυχαία και μας έλειπε η ικανότητα να τις καταλάβουμε;



Ξιπασμένος είναι ο καλλιτέχνης που δεν ακολουθεί το δρόμο του ως το τέλος. Αλλά εκλεκτοί είναι οι καλλιτέχνες εκείνοι που διεισδύουν στην περιοχή της κρυφής θέσης όπου η αρχέγονη δύναμη τρέφει ολόκληρη την εξέλιξη.



Εκεί που η ενεργειακή πηγή όλων των εποχών κι όλων των τόπων - είτε την ονομάσουμε εγκέφαλο είτε καρδιά της δημιουργίας - ενεργοποιεί κάθε λειτουργία· ποιος καλλιτέχνης δε θάθελε να εμφιλοχωρήσει εκεί:

Στη μήτρα της φύσης, στην πηγή της δημιουργίας, όπου είναι φυλαγμένο το μυστικό κλειδί για τα πάντα.

Αλλά δεν μπορούν όλοι. Ο καθένας πρέπει να πορευθεί προς τα εκεί που τον οδηγεί ο παλμός της καρδιάς του.



Ό,τι αναβλύζει απ' αυτή την πηγή, όπως κι αν ονομαστεί, όνειρο, ιδέα ή φαντασίωση, πρέπει να το πάρουμε στα σοβαρά μόνον αν ενώνεται με τα κατάλληλα δημιουργικά μέσα για να διαμορφώσει ένα έργο τέχνης.



Τότε αυτά τα παράξενα γίνονται πραγματικότητες - πραγματικότητες της τέχνης, που βοηθάνε τη ζωή να υψωθεί πάνω απ' τη μετριότητά της.

Γιατί όχι μόνο προσθέτουν, ως ένα βαθμό, περισσότερο πνεύμα στο ορατό, αλλά επίσης φέρνουν μυστικά οράματα στον χώρο του ορατού.

Paul Klee: "Για τη μοντέρνα Τέχνη"

ε. Η μετάβαση από την κλασική στην εξπρεσιονιστική μελωδία. Η σταδιακή ρήξη με την τονικότητα.

Μετασχηματισμός της μελωδίας	*Τονικότητα και ατονικότητα*
I: Κλασική μελωδία, Μότσαρτ: *Συμφωνία No.4, 1ο μέρος* II: Ρομαντική μελωδία - Συναίσθημα, Μπραμς: *Συμφωνία No.3, 3ο μέρος* III: Ατέρμονη μελωδία, Βάγκνερ: *Πρελούντιο στο Λόενγκριν* IV: Εισαγωγή διαφωνιών στη μελωδία, Μάλερ: *Συμφωνία No.7, 3ο μέρος* V: Ιμπρεσιονιστική μελωδία - Ομιχλώδης, σχεδόν ακαθόριστη, Ντεμπισί: *Πρελούντια για πιάνο* VI: Αφαίρεση στη μελωδία, Στραβίνσκι: *Πουλί της Φωτιάς* VII: Εξπρεσιονιστική μελωδία, Σένμπεργκ: *5 Ορχηστρικά κομμάτια.*	I: Ξεκάθαρο τονικό κέντρο - Σταθερότητα. Μπαρόκ. Βιβάλντι: *Κοντσέρτο RV 212a* II: Μετατροπική τάση μέσα ένα γενικότερο τονικό πεδίο. Ρομαντισμός. Σαβένκα: *Ρομαντζέρο* III: Συνεχής μετατονισμός του τονικού κέντρου - Αστάθεια. Ρομαντισμός. Βάγκνερ: *Πρελούντιο στο Τριστάνος και Ιζόλδη* IV: Απουσία τονικού κέντρου, Σένμπεργκ: *Παραλλαγές για ορχήστρα*, Μπεργκ: *Κονσέρτο για βιολί*

Μπορούν να αξιοποιηθούν τα αποσπάσματα έργων που βρίσκονται στο τμήμα "Μουσικά Παραδείγματα" στο βιβλίο του μαθητή. Οι μαθητές αφού κατανοήσουν τη μελωδική "σειρά", μπορούν να δουν τη χρήση τους στις παρτιτούρες των δωδεκαφθογγικών έργων που παρατίθενται, και στη συνέχεια να ακούσουν τα αντίστοιχα παραδείγματα.

Προεκτάσεις

Εάν υπάρχει παραπάνω χρόνος, θα μπορούσε να διατεθεί ως εξής:

A

Παιχνίδι	
Στο μαθητή δίνεται	**Αυτός προσπαθεί να φανταστεί· συσχετίζει**
Μουσικό απόσπασμα Ή οποιοσδήποτε άλλος συνδυασμός	Χρώμα Γεωμετρικά σχήματα Λέξεις που το περιγράφουν Ψυχική διάθεση Μυρωδιά/Γεύση Φανταστικό τοπίο Πίνακα Γλυπτό ή Αρχιτεκτόνημα

B. Εργασία μαθητών

Οι μαθητές μπορούν να βρούνε ποια είδη της Popular μουσικής που ακούνε έχουν επηρεαστεί

από την Avant-Garde.
Οι παρουσιάσεις μπορού να συνοδευτούν από ηχητικό υλικό, βίντεο κτλ.
Παρακάτω δίνονται κάποιες παραπομπές σε ρεύματα και καλλιτέχνες, που θα μπορούσαν να χρησιμεύσουν ως αρχικό υλικό.

Jazz	Τρίτο κύμα/ρεύμα	Modern Jazz Quartet G. Schuller
	Free Jazz:	Sun Ra, O.Coleman, J.Coltrane
Rock Jazz-Rock		Frank Zappa John Zorn
Progressive Rock		Pink Floyd-E.L.P.- Gong-Can Patrick Moraz
Pop/performance Art		Laurie Anderson
Ηλεκτρονική & Παρεμφερή ιδιώματα	Ambient	B. Eno-Aphex Twins- R.Fripp Orb..
	Trip-Hop	Portishead Massive Attack
	Ηλεκτρονική...	Future Sound of London, Λένα Πλάτωνος
	... με στοιχεία Drum & Bass-Techno Trance κλπ	Στέρεο Νόβα
	... με στοιχεία Rock	Επόμενη κίνηση

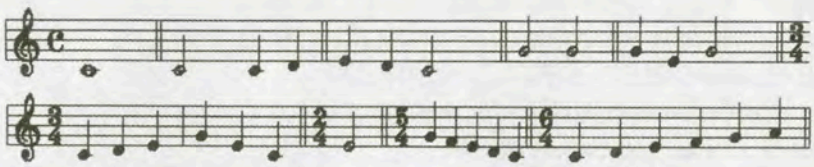
Γ. Εφόσον το επιθυμεί η τάξη και ο δάσκαλος κρίνει ότι αυτό θα αποβεί γόνιμο, μετά την ολοκλήρωση του κεφαλαίου μπορούν να τεθούν φιλοσοφικά ερωτήματα, που άπτονται των προαναφερθέντων (π.χ. το καίριο ζήτημα της αποξένωσης της μουσικής πρωτοπορίας του αιώνα από την πλειονότητα του κόσμου - ο ρόλος του καλλιτέχνη κτλ.). Επίσης, θα μπορούσαν οι μαθητές να παρουσιάσουν γραπτά ή προφορικά τις γενικές εντυπώσεις που αποκόμισαν να αναφέρουν σε ποιο σημείο νομίζουν ότι ωφελήθηκαν, αν ωφελήθηκαν τι τους κέρδισε περισσότερο - τι τους απώθησε περισσότερο κτλ.

Δ. Δύο παιχνίδια μινιμαλιστικής μουσικής

Οι προτάσεις που ακολουθούν έχουν δημιουργηθεί με βάση δύο κομμάτια μινιμαλιστικής μουσικής. Πρόκειται για το κομμάτι in C του Terry Riley και το Music for Pieces of Wood του Steve Reich.

Για το in C

Ο συνθέτης έγραψε το κομμάτι το 1964 παραθέτοντας 53 μοτίβα, όλα στην τονικότητα του Ντο. Δεν υπάρχουν οδηγίες για την ταχύτητα, τις δυναμικές, τα όργανα, τον αριθμό των εκτελεστών ή τη διάρκεια του έργου. Ο ίδιος ο Riley μάλιστα είχε πει ότι έγραψε αυτό το έργο για να μπορούν να παίζουν όλοι οι φίλοι του ανεξάρτητα άν ήξεραν ή όχι μουσική.
Πριν ακούσουμε το κομμάτι γράφουμε με τη βοήθεια των μαθητών μερικά απλά μοτίβα ενός μέτρου. Χρησιμοποιούμε απλά, σύνθετα ή μεικτά μέτρα με πολύ απλά ρυθμικά σχήματα.



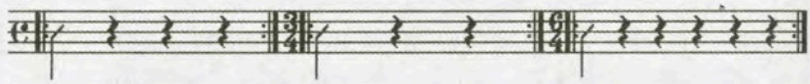
Ο κάθε μαθητής ή κάθε ομάδα μαθητών μπορεί να εκτελεί το κάθε μοτίβο όσες φορές θέλει, να σταματά όποτε θέλει, να εκτελεί κάποιο άλλο μοτίβο, να παίζει με τις δυναμικές και με την ταχύτητα. Μπορούν να χρησιμοποιηθούν όργανα, φωνές ή και συνδυασμός των δύο. Μπορούν επίσης να γράφουν δικά τους μοτίβα ανάλογα με τις δυνατότητες που έχουν, αν δηλ. ξέρουν ή όχι μουσική. Χρησιμοποιήστε, αν είναι δυνατόν, ένα μαγνητόφωνο, για να ακούσουν οι μαθητές τις εκτελέσεις τους.
Στη συνέχεια ακούμε το κομμάτι του Riley εάν είναι δυνατόν σε διάφορες εκτελέσεις.

Για το Music for Pieces of Wood

Ο Σ.Ράιχ έγραψε το συγκεκριμένο κομμάτι το 1973. Σε αυτό χρησιμοποιεί 5 ζεύγη clave (ξυλάκια) δημιουργώντας μουσική με όσο το δυνατόν απλούστερα όργανα. Τα ρυθμικά του σχήματα βασίζονται σε μέτρα 3/4, 4/4, 6/4.
Μπορούμε να αρχίσουμε χτυπώντας με παλαμάκια μέτρα των 3/4, 4/4 και 6/4, στην αρχή όλοι μαζί και στη συνέχεια κατά ομάδες. Αρχικά χτυπάμε μόνο το ισχυρό από κάθε μέτρο δηλ. το ένα παλαμάκια το δύο και τρία παύσεις, το ένα παλαμάκια το δύο, τρία και τέσσερα παύσεις, το ένα παλαμάκια το δύο, τρία, τέσσερα, πέντε και έξι παύσεις (α).
Όταν οι μαθητές σταθεροποιήσουν αυτά τα σχήματα, προχωράμε και σε πιό σύνθετα. Δύο πράγματα θα πρέπει να έχουμε κατά νου: πρώτον ότι σταθεροποιούνται πιο γρήγορα και σίγουρα αν μετράνε (στην αρχή δυνατά και στη συνέχεια χαμηλόφωνα), και δεύτερον ότι τα πιο σύνθετα σχήματα πρέπει να γίνονται από μισά, τέταρτα, όγδοα και τις αντίστοιχες παύσεις, ώστε να είναι όσο το δυνατόν ακριβέστερες οι εκτελέσεις (β).
Μαγνητοφωνούμε τις εκτελέσεις και τις ακούμε.

Στη συνέχεια ακούμε το κομμάτι όπως το έχει γράψει ο συνθέτης.

α)



β)



Βιβλιογραφία

1. Αμαραντίδης Αμάραντος: Μορφολογία της μουσικής: Εκδόσεις Παπαγρηγορίου-Νάκας.
2. Ulrich Michels: Άτλας της μουσικής: Εκδόσεις Φ. Νάκας.
3. Robert P. Morgan: Twentieth - Century Music: Norton Ed.
4. Robert P. Morgan: Twentieth - An Anthology: Norton Ed.
5. Walter Piston & Mark Devoto: Harmony 3rd Edition: Gollancz.
6. Vincent Persichetti: Twentieth - Century Harmony: Norton Ed.
7. W.Kerman: Listen Brief Edition: Worth Publicers I nc.
8. David Cope: New music composition: Schirmer Books.
9. Marshall W. Stearns Τζαζ: Εκδόσεις Γνώση.
10. H.W.Janson: History of art - Fourth edition: Thames & Hudson.
11. H.H.Arnason: A History of modern art - Third edition: Thames & Hudson.
12. James Steele: Architecture today: Phaidon Books.
13. Bruce Books Preiffer: Frank Lloyd Wright: Taschen.
14. Edgar Tafel: Years with Frank Lloyd Wright - Apprentice to Genious: Dover.
15. Χέρμπερτ Ρηντ: Ιστορία της μοντέρνας ζωγραφικής: Υποδομή.
16. Rose Lee Goldberg: Performance art: Thames & Hudson.
17. Wassily Kandinsky: Concerning the Spriritual in art: Dover.
18. Paul Klee: Για τη μοντέρνα τέχνη: Εκδόσεις Κάλβος.
19. Werner Heisenberg: Physics & Philosophy: Penguin Books.
20. A.Einstein-L.Infeld: Η εξέλιξη των ιδεών στη φυσική: Εκδόσεις Δωδώνη.
21. Renge Weber: Συνεντεύξεις με το David Bohn (στο Revision Journal).
22. David Toop: Ο ωκεανός του ήχου: Εκδόσεις Οξύ.
23. Δημήτρης Αθανασιάδης: Τέχνη και τεχνική της πολυφωνίας - Φούγκα: έκδοση Μακεδονικού Ωδείου.

CD - ROM

1. Encarta 98 Encyclopedia: Microsoft Corporation
2. Music Central: Encyclopedia: Microsoft Corporation
3. Ο Κόσμος της σοφίας: Jostein Gaaddner: Macmillian Interactive Publishing.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ





Ζ. Κοκτό, σκίτσο του Πικάσο, 1917

"Ας τελειώνουμε με τα σύννεφα, τα κύματα, τα ενυδρεία, τις νεράιδες και τη νυχτερινή καταχνιά. Χρειαζόμαστε μια μουσική, που να πατάει στη γη, μια μουσική καθημερική" - "μια απελευθερωμένη από το ατομικό αντικειμενική τέχνη, που να επιτρέπει διαύγεια συνείδησης στον ακροατή" - "ολοκληρωμένη, καθαρή, χωρίς υπερβολικά στολίδια" (Ζ. Κοκτό - Cocteau 1918).

Στόχοι: Να κατανοήσουν οι μαθητές ότι:

- Ο νεοκλασικισμός δίνει έμφαση σε: αντικειμενικότητα, καθαρότητα ύφους, ανάλαφρη ενορχήστρωση. Κάνει δηλαδή χρήση "κλασικών" στοιχείων (νέο-κλασικό) ή και Μπαρόκ (νέο-μπαρόκ) ή καμιά φορά και πιο παλιών.
- Δεν πρόκειται για αναπαραγωγή-αναβίωση του 18ου αιώνα αλλά για χρήση των μορφών του. Οι δανεισμένες αυτές μορφές σύνθεσης κατασκευάζονται με μοντέρνα αρμονία, ρυθμό, μελωδία και συνδυασμούς ηχοχρωμάτων.
- Το "δανεισμένο" κλασικό στοιχείο θα δημιουργήσει αντίθεση, τόσο στο ρομαντισμό του 19ου αιώνα όσο και στον ιμπρεσιονισμό και στον εξπρεσιονισμό του 20ού αιώνα.
- Κάθε συνθέτης παρουσιάζεται με διαφορετική άποψη γι' αυτό το ρεύμα. Όμως καλύτερα θα ήταν να γίνει κατανοητό μέσω ακροάσεων, μεγάλου αριθμού μουσικών παραδειγμάτων κατά τη διάρκεια του μαθήματος. Επίσης, έμμεσα, να φανεί η συνύπαρξη διάφορων στιλ στις αρχές του αιώνα. Να προβληθούν οι συνθέτες Ι.Στραβίνσκι (I.Stravinsky) και Π.Χίντεμιτ (P.Hindemith) κυρίως ως πρωτοπόροι και κατόπιν οι Μ.Μπάρτοκ (B.Bartok) και Σ.Προκόφιεφ (S.Prokofiev). Να παροτρυνθούν οι μαθητές να αναζητήσουν πληροφορίες (ύστερα από υποδείξεις) τόσο στα σχολικά βιβλία όσο και στα εξωσχολικά, και να συμμετάσχουν με διάφορους τρόπους στην προετοιμασία και παρουσίαση του μαθήματος.

Ανάπτυξη και προεκτάσεις (2 διδακτικές ώρες)

1. Ανάλυση-ερμηνεία του όρου: (α) Χρονολογική τοποθέτηση με τη χρήση σχεδιαγράμματος, στο οποίο θα εντοπίζονται τα όρια του νεοκλασικισμού (1920-1950), καθώς και άλλων ρευμάτων στις αρχές του 20ού αιώνα. (Βλέπε βοηθητικό υλικό 1). (β) Πιθανοί συσχετισμοί. (γ) Σύνδεση των στόχων 1,2 και 3.

2. Η εποχή. (Ιστορικό πλαίσιο): Συγκέντρωση και καταγραφή (από μαθητές ίσως) γεγονότων που συνέβησαν αυτή την περίοδο και επηρέασαν και διαμόρφωσαν το κοινωνικό-πολιτιστικό "οικοδόμημα". Ίσως από το 1914, που ξεσπά ο Α' Παγκόσμιος πόλεμος έως το 1920, που ιδρύεται η "κοινωνία των εθνών" ή ακόμα και έως τη λήξη του Β' Παγκόσμιου πολέμου.

Εάν υπάρχει η δυνατότητα χρόνου, θα μπορούσε να εμβαθύνει κανείς σε γενεσιουργά αίτια του νεοκλασικισμού ή ακόμα και να τον συσχετίσει με σημαντικά προβλήματα της εποχής, όπως το οικονομικό, το οποίο πλήττοντας πολλές περιοχές της Ευρώπης στα χρόνια του Μεσοπολέμου, γέννησε μια αδυναμία χρηματοδότησης και συντήρησης μεγάλων ορχηστρών. Πιθανή συνέπεια η (αναγκαστική) στροφή και προτίμηση των συνθετών σε πιο μικρά, προσιτά σύνολα (όπως αυτά της

μουσικής δωματίου) και κατ' επέκταση η χρήση μπαρόκ και κλασικών μορφών όπως φούγκα, κοντσέρτο γκρόσο, σουίτα, συμφωνία κτλ.

3. Ακροάσεις σύντομων αποσπασμάτων από μουσικά έργα νεοκλασικών συνθετών, οι οποίες δε θα είναι απαραίτητα τοποθετημένες σε μια ορισμένη φάση του μαθήματος, αλλά θα αποτελούν παρεμβολές (ανάσες!) ανάμεσα σε αφηγήσεις, πληροφορίες και σε διάφορα στοιχεία του μαθήματος· (βλέπε βοηθητικό υλικό 5).

4. Ακροάσεις δύο ή τριών μεγάλων αποσπασμάτων από χαρακτηριστικά ως προς το ύφος έργα, με σκοπό την ουσιαστικότερη προσέγγισή του. Απαραίτητη είναι η βοήθεια σχεδιαγραμμάτων· (βλέπε βοηθητικό υλικό 2). Προτείνονται αποσπάσματα (επιλεγμένα) από έργα των: Ι.Στραβίνσκι (Πουλτσινέλα, Ιεροτελεστία της Άνοιξης). Π.Χίντεμιτ (Συμφωνική Μεταμόρφωση Θεμάτων του Κ.Μ.Βον Βέμπερ), Σ.Προκόφιεφ (Κλασική Συμφωνία).

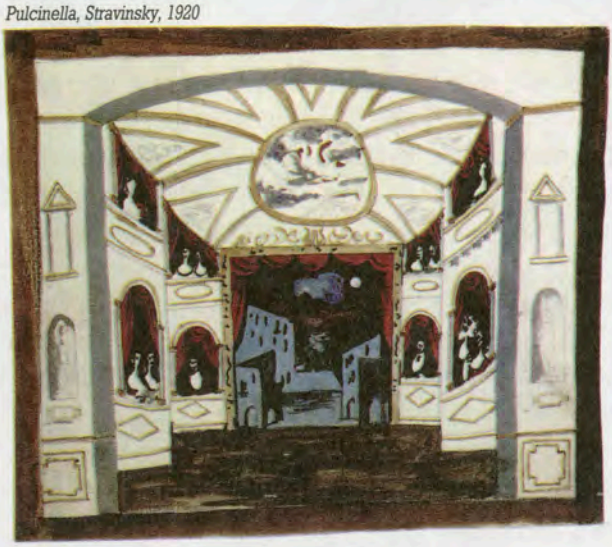
5. Παράλληλα, μπορεί να συνδυαστεί και αφήγηση ιστορικών στοιχείων και γεγονότων που αφορούν τα συγκεκριμένα έργα (πώς γράφτηκαν, επιρροές, πρεμιέρες κ.ά.). Κατά τη διάρκεια της ακρόασης να επικεντρώνεται η προσοχή των μαθητών σε χρήσιμα και χαρακτηριστικά στοιχεία του έργου όπως ο ρυθμός, η δυναμική και τα ηχοχρώματα.

6. Βιογραφικά: Η ζωή και το έργο κάποιων συνθετών και η συμβολή τους στο νεοκλασικισμό. Εκτός από τα στοιχεία που παραθέτει το βιβλίο του μαθητή, θα μπορούσε να δοθεί και οποιαδήποτε άλλη πληροφορία (από τον καθηγητή ή από τους μαθητές), που να αυξήσει και να τονώσει το ενδιαφέρον ή να κάνει κάποιες διευκρινίσεις. Όχι όμως πολλές και ασήμαντες λεπτομέρειες, οι οποίες μόνο χάσιμο χρόνου, κούραση και αποπροσανατολισμό θα επιφέρουν. Τα βιογραφικά στοιχεία μπορεί να διαβάζονται και πριν αλλά και μετά τις ακροάσεις· (βλέπε βοηθητικό υλικό 3).

7. Συσχέτιση με άλλες Τέχνες: Εάν υπάρχει χρόνος, να αναφερθούν (διεξοδικά) στοιχεία που αφορούν άλλες Τέχνες και ρεύματα της εποχής (πχ. κυβισμός, ντανταϊσμός κ.ά.) - κι αυτό πάλι μπορεί να έχει προετοιμαστεί είτε από μαθητές είτε από τον καθηγητή.

8. Στο τέλος του μαθήματος μπορούν να γίνουν ανακεφαλαιωτικές ερωτήσεις όπως τι είναι νεοκλασικισμός, χρονικά όρια , σημαντικότεροι συνθέτες, με ένα-δύο τουλάχιστον αντιπροσωπευτικά έργα για τον καθένα, τίτλοι έργων που ακούστηκαν κ.ά.

Pulcinella, Stravinsky, 1920



Βοηθητικό υλικό

1. Σχεδιάγραμμα γραμμένο στον πίνακα ή μοιρασμένο σε φωτοτυπίες, διαφάνεια προβαλλόμενη: Οι θέσεις που καταλαμβάνουν στον 20ό αιώνα οι: ιμπρεσιονισμός, εξπρεσιονισμός και νεοκλασικισμός με σημεία σταθμούς τα σημαντικότερα έργα των συνθετών· (βλέπε ανάπτυξη και προεκτάσεις 1).

Ενδεικτικά παρατίθεται το εξής:

ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ	**1894** **Ντεμπισί** *"Πρελούντιο για το Απομεσήμερο ενός Φαύνου"*	**1928** **Ραβέλ** *"Μπολερό"*		
ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ		**1923** **Σένμπεργκ** *"5 κομμάτια"*		**1945** θάνατος του Βέμπερν
ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ		**1920** **Στραβίνσκι** *"Πουλτσινέλα"*	**1930** **Στραβίνσκι** *"Συμφωνία των Ψαλμών"*	**1940** **Χίντεμιτ** *"Συμφωνική Μεταμόρφωση Θεμάτων του Κ.Μ. Βον Βέμπερ"*

2. Σχεδιαγράμματα (οδηγός-ανάλυση-περιγραφή-πορεία) των έργων που έχουν προγραμματιστεί, για να ακουστούν και να αναλυθούν. Τα σημαντικά δηλαδή στοιχεία που πρέπει να προσεχτούν· (βλέπε ανάπτυξη και προεκτάσεις 2). Μπορούν -εάν είναι δυνατόν- να γραφούν στον πίνακα ή να μοιραστούν φωτοτυπίες ή να προβληθούν από διαφάνεια.

3. Βιογραφικά στοιχεία συνθετών: Ευκολονόητα, απλά γραμμένα και όχι αντιγραμμένα από δύσκολα ιστορικο-μουσικολογικά κείμενα. Απαλλαγμένα από όρους που η σημασία τους δεν θα γινόταν αντιληπτή από τους μαθητές· (βλέπε ανάπτυξη και προεκτάσεις 6).

4. Ιστορικά στοιχεία και γεγονότα γύρω από τα συγκεκριμένα έργα.

5. Επιλογή της μουσικής που θα ακουστεί.

6. Μέσα: Πίνακας ή φωτοτυπικό, ή προβολέας διαφανειών, κασετόφωνο-CD, φωτογραφίες συνθετών ή έργων ζωγραφικής αυτής της περιόδου κ.ά.

7. Βιβλιογραφία-εργογραφία (χωρίς να αποκλείονται λεξικά και εγκυκλοπαίδειες και άλλα βιβλία ιστορίας μουσικής):

- Λεξικό μουσικής Οξφόρδης, εκδόσεις Γιαλλελή.
- Εγκυκλοπαίδεια Μουσικής (8 τόμοι), εκδόσεις Αλκυών.
- Headingtonc: Ιστορία δυτικής μουσικής (2 τόμοι), εκδόσεις Gutenberg,
- Kamien R.: Music an appreciation, International Edition.

Πολύ καλή η σειρά "Η Μεγάλη Μουσική - Βήμα προς Βήμα" που περιλαμβάνει βιβλιαράκια με CD παραγωγής Polygram (με οδηγούς ακρόασης, ιστορικά στοιχεία κτλ.).

Υπάρχουν σχεδόν όλοι οι συνθέτες που αναφέρονται στο βιβλίο του μαθητή με σχετικές πληροφορίες, τόσο για το συνθέτη όσο και για τα έργα του.

CD's: B.Bartok - P.Hindemith με την ορχήστρα Philadelphia - Engene Ormandy της EMI

I.Stravinsky: Συμφωνία των ψαλμών της B.I.S.
D.Shostakovitch: Συμφωνία του Λένινγκραντ της NAXOS
Album des Six της KOCH κ.τ.λ.



Σχέδιο του Ζ.Κοκτό, 1963 για την όπερα μουσικής δωματίου "Η Ιστορία του Στρατιώτη", 1918 του Στραβίνσκι

Ο Πρώτος Παγκόσμιος πόλεμος

Το τέλος του 19ου αιώνα και το πέρασμα στον 20ό βρήκαν την Ευρώπη σε μια υλική και πνευματική ευφορία. Από το 1871 έως το 1914 ήταν μια περίοδος ουσιαστικά ειρηνική, πράγμα που επέτρεψε στην Ευρώπη να ολοκληρώσει την οικονομική και πνευματική κυριαρχία της σε όλο τον κόσμο και επέφερε επίσης, μαζί με τη βελτίωση όρων διαβίωσης, μια εκρηκτική δημογραφική εξέλιξη, που δημιουργούσε στις κοινωνίες ποικίλα προβλήματα ισορροπίας.

Στις παραμονές του 1914 οι σχέσεις ανάμεσα στα ευρωπαϊκά κράτη δεν έμοιαζαν με τις ειδυλλιακές σχέσεις που είχαν προηγηθεί: Από τον αποικιακό ανταγωνισμό υπήρχαν και οι λιγότερο κερδισμένοι, όπως η Γερμανία και η Ιαπωνία, ενώ παρατηρούνταν μια τεράστια ανάπτυξη και επιτάχυνση των στρατιωτικών εξοπλισμών, κυρίως στη Γερμανία.

Η Ευρώπη χωρίστηκε σε δύο στρατόπεδα και ο πόλεμος, που κράτησε από το 1914 ως το 1919 και έγινε κυρίως σε τρία μέτωπα (δυτικό, ανατολικό, βαλκανικό), απέβλεπε στη λύση των διαφορών ανάμεσα στους Ευρωπαίους αποικιοκράτες και στη δημιουργία μιας νέας παγκόσμιας στρατηγικής ισορροπίας. Η νέα κατάσταση πραγμάτων που δημιουργήθηκε μετά τον πόλεμο έδειχνε ότι η Ευρώπη σύντομα θα έχανε την παγκόσμια ηγεμονία και ότι οι λύσεις που βρέθηκαν για τα προβλήματα που υπήρχαν πριν από τον πόλεμο ή που δημιουργήθηκαν απ' αυτόν ήταν προσωρινές.

Η ελληνική κοινωνία και πολιτεία από το 1910 έως το 1935 και τα προβλήματά τους

Από το 1910 έως το 1935 στην ελληνική πολιτική σκηνή κυριάρχησε η προσωπικότητα του Ελευθέριου Βενιζέλου· ήταν μια περίοδος με εθνική έξαρση αλλά και με ταπεινώσεις, με πολιτικές ανωμαλίες και συγκρούσεις. Η δεκάχρονη πολεμική κατάσταση στην οποία βρέθηκε η Ελλάδα, τη γέμισε δόξα και πόνο και έδωσε τη δυνατότητα στο στρατό να αρχίσει να αναμειγνύεται στην πολιτική. Η Ελλάδα διπλασιάστηκε σε έκταση και πληθυσμό, αλλά η μικρασιατική καταστροφή οδήγησε στη λήξη της δραστηριότητας του μικρασιατικού ελληνισμού, δημιούργησε κοινωνικά προβλήματα και προσδιόρισε ως ένα σημαντικό βαθμό τις κατοπινές πολιτικές εξελίξεις.

Στην περίοδο αυτή, παρά τις αναστολές που δημιούργησαν οι πόλεμοι και η ανώμαλη πολιτική ζωή, το κράτος εκσυγχρονίστηκε και η αστική τάξη συνεχώς ανδρωνόταν και κατακτούσε καίριες θέσεις στο κράτος και στην πολιτική. Έντονες υπήρξαν και οι ιδεολογικές και πνευματικές αναζητήσεις, με μια έξαρση της λογοτεχνικής παραγωγής, η οποία όμως δε στάθηκε ικανή να εκφράσει τα καφτά προβλήματα της εποχής της και να υποδείξει τους ορθούς ιδεολογικούς προσανατολισμούς.

Ο πνευματικός χώρος

Οι τάσεις της λογοτεχνίας

Γύρω στο 1880 τέθηκαν οι βάσεις για τη δημιουργία ενός ρωμαλέου πνευματικού κινήματος με βάση το δημοτικισμό. Γρήγορα το κίνημα αυτό ταύτισε την εθνική πραγματικότητα και τους πατριωτικούς αγώνες με τους γλωσσικούς αγώνες. Η πατριωτική έξαρση του 1912-1914 βοήθησε την ταύτηση αυτή και έστρεψε τη λογοτεχνική παραγωγή και το στοχασμό προς τη μελέτη της εθνικής ταυτότητας. Στην περίοδο αυτή ο ποιητής Κωστής Παλαμάς γίνεται το πρόσωπο γύρω από το οποίο συγκεντρώθηκαν οι ποιητές της νέας τάσης. Ένας απ' αυτούς, ο Άγγελος Σικελιανός (1884-1951), με μυστηριακές τάσεις και θρησκευτικές ευαισθησίες, εξετάζει το βάθος της ελληνικής ύπαρξης, της ιστορικής πορείας του ελληνισμού και στέλνει μηνύματα ανθρωπισμού και προόδου. Μια άλλη τάση της λογοτεχνίας εκείνης της εποχής ήταν η προσπάθεια να δυτικοποιηθεί και ως προς τη σκέψη και ως προς τη νοοτροπία. Εδώ βρίσκουμε την πολύπλοκη, ανθρωπιστική σκέψη του Ν. Καζαντζάκη (1882-1957), μέσα από ένα έργο που προκάλεσε ενθουσιασμούς, αλλά και σκληρές αντιδράσεις. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ποίηση του Κ. Καβάφη (1863-1933), που με την πρωτοτυπία της σκέψης, την εξαιρετική ευαισθησία και τη λιτότητα στα εκφραστικά μέσα θίγει τα προβλήματα ενός παρακμασμένου αποικιακού κόσμου, βλέποντας τα πράγματα καθαρά από το αλεξανδρινό "πόστο" του και μέσα από τον ελληνιστικό και βυζαντινό κόσμο.
Γύρω στο 1930 μια πλειάδα από νέους λογοτέχνες, η λεγόμενη γενιά του 30, προσπάθησε, μέσα στο πνεύμα του δημοτικισμού αλλά και από την αγωνιστική σκοπιά του βενιζελισμού που έφθινε, να εμβαθύνει στα προβλήματα της ταραγμένης στιγμής με μικρή επιτυχία. Αρκετοί από τους λογοτέχνες της γενιάς του 30 εργάστηκαν με πολλή επιτυχία, αλλά δραστηριοποιήθηκαν αργότερα, ύστερα από την εμπειρία του πολέμου, της γερμανοϊταλικής κατοχής στην Ελλάδα και της Αντίστασης. Δυό απο αυτούς, ο Γιώργος Σεφέρης (1900-1971) και ο Οδυσσέας Ελύτης (1911-1996), τιμήθηκαν αργότερα (1963 και 1979) με το βραβείο Νόμπελ για τη λογοτεχνία.

Ο συγκλονισμός· αναζητήσεις του δημιουργικού λόγου

Ο κόσμος από το 1914 άλλαζε ριζικά τη στάση του προς τη ζωή και έκοβε μιά μιά τις γέφυρες που τον συνέδεαν με το παρελθόν. Το βίαιο αυτό ξερίζωμα αποδίδουν οι καθρέφτες κάθε εποχής, οι τέχνες. Ο χαρακτηρισμός "μοντέρνα τέχνη" χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα κατά τη δεκαετία του 1910, για να προσδιορίσει τόσο τη μορφή της λογοτεχνίας, των εικαστικών τεχνών και της μουσικής όσο και το περιεχόμενό τους. Ο χαρακτηρισμός δεν προερχόταν μόνο από ένα ενοχλημένο κοινό που θεωρούσε ότι οι καλλιτέχνες με τα δυσνόητα έργα τους το περιφρονούσαν, αλλά και από τους ίδιους τους δημιουργούς, που με τον όρο "μοντέρνα τέχνη" προσπαθούσαν να εξηγήσουν ό,τι εκφράζονταν με μια νέα γλώσσα, γιατί απλούστατα η ανθρωπότητα βρισκόταν σε μια κατάσταση χωρίς προηγούμενο στην ιστορία.
Είτε ζητούσαν καταφύγιο στον κόσμο της εσωτερικής μόνωσης είτε εργάζονταν για την καταστροφή του παλιού συστήματος και τη δημιουργία νέου, οι περισσότεροι καλλιτέχες αρνούνταν την πραγματικότητα όπως ήταν.
Ο Αμερικανός ποιητής Έλιοτ (T.S.Eliot) πολιτογραφήθηκε Βρετανός και αναζήτησε στο πολιτισμικό παρελθόν της Ευρώπης τις αξίες που πίστευε ότι είχαν ολότελα χαθεί από την εποχή του. Το 1922 έγραψε στο Λονδίνο ένα από τα πιο σημαντικά ποιητικά έργα του 20ού αιώνα, την Έρημη Χώρα. Πρόκειται για μια ιδιαίτερα δύσκολη δημιουργία, την οποία ο αναγνώστης προσεγγίζει με τη βοήθεια σημειώσεων του συγγραφέα.

Την προσωπική του σωτηρία και γαλήνη ο Έλιοτ εξασφαλίζει επιστρέφοντας στην πνευματική θαλπωρή ενός πλούσιου ευρωπαϊκού παρελθόντος, όπως γυρίζει κανείς στο παλιό αγαπημένο του σπίτι. Το συλλογικό ωστόσο πρόβλημα των χτυπημένων από τη μεταπολεμική κρίση συνανθρώπων του παρέμεινε γι' αυτόν άλυτο.

Ένας άλλος μεγάλος ποιητής, ο Ρώσος Βλαδίμηρος Μαγιακόφσκι, παιδί της Ρωσικής Επανάστασης του 1917, αναζήτησε τη μελλοντική σωτηρία της ανθρωπότητας στην αλλαγή, και θέλησε μάλιστα να μεταφέρει την ανατροπή των παραδοσιακών αξιών και στο χώρο του πνεύματος. Μέλος της "φουτουριστικής" σχολής κοίταζε μόνον προς το μέλλον και αρνιόταν οτιδήποτε είχε σχέση με το παρελθόν και το συμβιβασμό. Η ανανεωτική όμως φωνή του Μαγιακόφσκι βρέθηκε αντιμέτωπη με τη νέα ηγεσία, η οποία, έχοντας πετύχει την ανατροπή του παλιού συστήματος, φρόντιζε πια για την κατοχύρωση του καινούριου. Ήταν ακόμα ο εμφύλιος πόλεμος και οι εκστρατείες των δυτικών δυνάμεων εναντίον του κομμουνιστικού συστήματος, που έκαναν την ηγεσία πιο καχύποπτη και αυταρχική. Οι Σοβιετικοί έχοντας ξεπεράσει τις πρώτες μεγάλες δυσκολίες, βρέθηκαν ολότελα απομονωμένοι μέσα σε έναν εχθρικό κόσμο και γι' αυτό πολύ λίγο πρόθυμοι να αφεθούν στους πειραματισμούς των νέων ρευμάτων. Ζωγράφοι όπως ο Καντίνσκι, γλύπτες όπως ο Γκάμπο και αρχιτέκτονες όπως ο Τάτλιν που αποτέλεσαν τη σχολή του "κονστρουκτιβισμού", δεν κατάφεραν να ολοκληρώσουν στη χώρα τους το μεταρρυθμιστικό τους όραμα. Καθώς το κράτος εδραιωνόταν, η επίσημη τέχνη στη Σοβιετική Ένωση γινόταν μνημειακή και δύσκαμπτη. Ο "σοσιαλιστικός ρεαλισμός" απέβλεπε κυρίως στη διάδοση της κρατικής ιδεολογίας.

Στη Γαλλία το πολιτικό καθεστώς της δημοκρατίας και η παραδοσιακή ανοχή προς τους αντιφρονούντες διανοούμενους επέτρεψε μια πιο ελεύθερη ανάπτυξη των τεχνών και της σκέψης. Η συστηματικότερη επίθεση κατά της αστικής κοινωνίας προερχόταν από τους "σουρεαλιστές" ποιητές και ζωγράφους. Εξερευνώντας τον κρυφό κόσμο του υποσυνείδητου (που είχε υποδείξει ο πατέρας της ψυχανάλυσης Φρόιντ) οι σουρεαλιστές θέλησαν να αποκαλύψουν στους ικανοποιημένους αστούς την πιο σκοτεινή εικόνα του εαυτού τους. Ωστόσο, η ποίηση των σουρεαλιστών συχνά τέρπει με το λυρισμό της περισσότερο από ό,τι σοκάρει με τους τολμηρούς συνειρμούς της.

Αναστάτωση των συνειδήσεων και τέχνη

Στη Γερμανία, αλλά και στη βόρεια Ευρώπη, η προπολεμική σχολή ***ζωγραφικής*** με τη μεγαλύτερη επιρροή ήταν ο εξπρεσιονισμός (expression=έκφραση). Ερευνώντας την εκφραστική δύναμη του ανθρώπου στην πιο άμεση μορφή της οι καλλιτέχνες της σχολής αυτής αφέθηκαν ολότελα να οδηγηθούν από το συναισθηματικό τους κόσμο. (Edvard Munch, Emil Nolde, Max Beckmann). Ο πόλεμος πραγματοποίησε την πιο άμεση έκφραση της ανθρώπινης αγριότητας και έτσι στάθηκε το αξεπέραστο πρότυπο που έθεσε τέλος στη μεγάλη άνθηση της σχολής. Νέες ανάγκες έκφρασης γεννήθηκαν από τη δυστυχία και από τα ερείπια που άφησε πίσω του. Ο μεταπολεμικός κριτικός ρεαλισμός των κατεστραμμένων Γερμανών, ο ρεαλισμός του Otto Dix

Μπέκμαν: Βασίλισσες ΙΙ, 1923





Ντιξ: Το Lens Βομβαρδίζεται, 1924

και του George Grosz, δεν είχε σχέση με τη φωτογραφική απεικόνιση της πραγματικότητας. Επρόκειτο για μια σκληρή σατιρική επίδειξη της ανθρώπινης ανοησίας, της πλεονεξίας, του εγωισμού και του εγκλήματος. Οι καλλιτέχνες αυτοί, αντίθετα από τους προκατόχους τους, πίστευαν ότι είχαν κοινωνική αποστολή και ένα μήνυμα για την ανθρωπότητα: "όχι άλλους πολέμους, όχι άλλη δυστυχία". Ο ναζισμός, που επιβλήθηκε το 1933, απαγόρεψε τα έργα τους, γιατί θεωρούσε ότι εξευτέλιζαν τη δόξα της Άριας Φυλής, και στη θέση τους επέβαλε να ζωγραφίζονται και να σμιλεύονται νέοι και νέες σε υπεράνθρωπες διαστάσεις, που αντιπροσώπευαν τα ιδανικά του εθνικοσοσιαλιστικού πιστεύω. Έτσι, το ολοκληρωτικό κράτος επιστράτευσε την τέχνη, για να προπαγανδίζει την ιδεολογία του.

Στην ***αρχιτεκτονική***, την τέχνη που επηρεάζει περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη το αστικό μας περιβάλλον, επιβλήθηκε ανάμεσα στους δυο πολέμους ένα διεθνές στιλ με κοινές επιρροές από διάφορες χώρες συγχρόνως. Σκοπός της μοντέρνας αρχιτεκτονικής ήταν να κάνει περισσότερο λειτουργικά τα κτίρια, ώστε να εξυπηρετούνται κυρίως οι πρακτικές ανάγκες των ανθρώπων. Ομορφιά θεωρούσαν οι αρχιτέκτονες αυτοί τη λειτουργικότητα και την πρακτικότητα ενός κτίσματος και όχι τις περιττές, γι' αυτούς, συμμετρίες και διακοσμήσεις. Η χρήση νέων υλικών, του τσιμέντου, του χάλυβα και του γυαλιού σε μεγάλη κλίμακα, μπήκαν με την αρχιτεκτονική αυτή στη ζωή μας. Η πιο γνωστή σχολή της "λειτουργικής" αρχιτεκτονικής ήταν του "Μπάουχαους", που ιδρύθηκε από τον Ουόλτερ Γκρόπους (Walter Gropius) στη Βαϊμάρη το 1919. Τη σχολή αυτή την κατάργησε ο Χίτλερ, γιατί δεν εξυπηρετούσε τα μνημειακά του οράματα. Πολλοί από τους κορυφαίους της σχολής, όπως και ο ίδιος ο ιδρυτής της, εγκαταστάθηκαν και εργάστηκαν στις ΗΠΑ. Κανένας ίσως συγγραφέας της μεσοπολεμικής Γερμανίας δεν κατανόησε βαθύτερα τον γεμάτο αντιφάσεις πολιτισμό της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης από τον Τόμας Μαν (Thomas Mann). Σε όλο το έργο του συγκρούονται τα δύο στοιχεία, του παραλογισμού και των ενστίκτων από τη μια, και της λογικής και του ανθρωπισμού από την άλλη. Ήταν γραφτό να επικρατήσουν τελικά στην πατρίδα του οι δυνάμεις του σκοταδιού και της βίας. Την Αμερική την αποδίδει καλύτερα η νέα τέχνη που γνώρισε εκεί τη μεγάλη της εξέλιξη, ο ***κινηματογράφος***. Όσοι έχουν δει τις ταινίες του Τσάρλι Τσάπλιν (Charlie Chaplin) είναι δύσκολο να μην αισθανθούν μέσα από τα κωμικά επεισόδια του ήρωα τη μοναξιά και τη μελαγχολία των μεγάλων πόλεων, τον αγώνα για την επιβίωση σε έναν άγνωστο κόσμο αλλά και το αιδιόδοξο μήνυμα ότι το καλό πάντα θριαμβεύει στο τέλος.

Οι προοπτικές της σκέψης

Στον τομέα της διανόησης ο διχασμός της ευρωπαϊκής σκέψης αντιπροσωπεύτηκε από δυο σχολές με διαμετρικά αντίθετα ενδιαφέροντα. Ο ***Υπαρξισμός*** ασχολήθηκε με την ταυτότητα του ανθρώπου και το ηθικό περιεχόμενο των επιλογών και των πράξεών του. Θέλησε δηλαδή να βοηθήσει την ανθρωπότητα να βρεί μια ηθική γραμμή πλεύσης μέσα στην τρικυμία του 20ού αιώνα, και γι' αυτό κατάφερε η σχολή αυτή να εμπνεύσει τη λογοτεχνία, αλλά και να προκαλέσει το ενδιαφέ-



Τζόρτζιο Ντε Κίρικο: Ανησυχαστικές μούσες, 1918. Η Τέχνη προσπαθεί να εκφράσει τις άλογες δυνάμεις στην ανθρώπινη σκέψη, ενώ η φιλοσοφία θέλησε να οργανώσει τη λογική μέθοδο.

ρον ενός ευρύτερου κοινού. Ο ***Λογικός Θετικισμός*** ασχολήθηκε αποκλειστικά με τη σχέση της φιλοσοφικής μεθοδολογίας με εκείνη των θετικών επιστημών, θεωρώντας ότι μόνο η εμπειρική (πειραματική) επαλήθευση και η επαγωγική λογική μπορούν να μας οδηγήσουν σε ουσιαστικές παρατηρήσεις. Για τους άλλους τομείς της παραδοσιακής φιλοσοφίας, δηλαδή την ηθική, τη μεταφυσική, την αισθητική κτλ. ο Λογικός Θετικισμός δήλωσε αναρμοδιότητα. Θέλοντας να βάλει τάξη στο χάος της ανθρώπινης σκέψης και να ξεκαθαρίσει τις αρμοδιότητες, τις δυνατότητες και τα όρια της λογικής, αγνόησε όλους τους τομείς των σύγχρονων προβλημάτων που, αν και βρίσκονταν έξω από τα αυστηρά όρια της επιστημονικής πρόσβασης, δεν έπαψαν να είναι πολύ σημαντικοί για την ανθρωπότητα.

Η σχολή του Λογικού Θετικισμού ιδρύθηκε στη Βιέννη στις αρχές του αιώνα, αλλά σημαντικοί της εκπρόσωποι εγκαταστάθηκαν μετά τον πόλεμο σε άλλες χώρες. Η σχολή γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση στην Αγγλία, με σημαντικότερο εκπρόσωπο των Αυστριακό Λούντβιχ Βίτγκενσταϊν.

Το έργο που πρόσφερε το θεωρητικό πλαίσιο, για να επιβεβαιωθούν οι ανησυχίες που ήδη υπήρχαν σε ολόκληρη την Ευρώπη και που διαβάστηκε από 100.000 αναγνώστες ήταν *Η παρακμή της Δύσης* του Γερμανού ιστορικού Όσβαλντ Σπέγκλερ. Το βιβλίο κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1918 και υποστήριζε ότι η πτώση του ευρωπαϊκού πολιτισμού παρουσίαζε συμπτώματα ανάλογα με την παρακμή του αρχαίου κόσμου. Κάθε πολιτισμός κατά το Σπέγκλερ γνώριζε την άνοιξη, το καλοκαίρι, το φθινόπωρο και το χειμώνα. Ο χειμώνας της Ευρώπης θα ερχόταν φέρνοντας την τυραννία και τον πόλεμο. Δεν πιστεύουμε στην επιβολή της λογικής πάνω στη ζωή. Αισθανόμαστε ότι η ζωή πια βασιλεύει πάνω από τη λογική. Η αντιπαράθεση ζωής και λογικής στην απαισιόδοξη φιλοσοφία της ιστορίας του Σπέγκλερ είχε τη σημασία μιας προφητείας, την οποία ο δημιουργός της βοήθησε να επαληθευτεί.

Ενώ ο Σπέγκλερ πρόβλεπε το ζοφερό τέλος του πολιτισμού, οι μαρξιστές διανοητές του μεσοπολέμου οραματίζονταν πάντα μια νέα αρχή παρά τις ιδιαίτερα αντίξοες συνθήκες που επικρατούσαν γι' αυτούς. Στη Γερμανία η Ρόζα Λούξεμπουργκ σκοτώθηκε σε μια από τις εξεγέρσεις του 1919, στην Ιταλία ο Αντόνιο Γκράμσι ρίχτηκε από το Μουσολίνι στη φυλακή το 1926 και πέθανε από τις κακουχίες το 1937, στη Σοβιετική Ένωση ο Στάλιν κατέστρεψε όλη σχεδόν την επαναστατική γενιά των Ρώσων κομμουνιστών, και το Ινστιτούτο Κοινωνικής Έρευνας της Φρανκφούρτης, κυνηγημένο από το Χίτλερ, μεταφέρθηκε στις ΗΠΑ. Από την παράδοση της εποχής αυτής ξαναγεννή-

θηκε μετά τον πόλεμο η επιρροή του Ινστιτούτου της Φρανκφούρτης, κυρίως ανάμεσα σε διανοούμενους, ενώ από την έκδοση των έργων της φυλακής του Γκράμσι εμπνεύστηκε ολόκληρο το ιταλικό κομμουνιστικό κίνημα.

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ*

"ΕΙΡΗΝΙΚΟΣ 231" - Άρθουρ Χόνεγκερ
PACIFIC 231: MOUVEMENT SYMPHONIQUE, No. 1

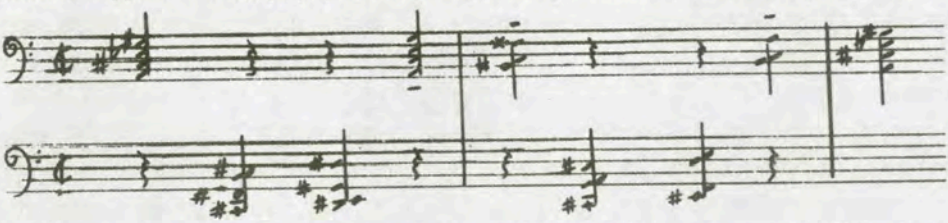
Ο Άρθουρ Χόνεγκερ (Arthur Honegger, Χάβρη 1892 - Παρίσι 1955) είναι ο μοντέρνος Χέντελ, είναι ο Γάλλος συνθέτης που, ενώ ανήκε στην ομάδα "των έξι", δεν ήταν απόλυτα υποστηρικτής των αρχών και των κατευθύνσεών της, ούτε και αποδέχτηκε τη φετιχιστική απλότητα του νεοκλασικισμού.
Η μουσική του είναι κάποτε εξ ολοκλήρου τονική, ατονική ή πολυτονική και βασίζεται στην αντίστιξη, όπου κάθε όργανο ομιλεί δική του γλώσσα, που καταλήγει σε αλγεινή παραφωνία, χωρίς να υπάρχει το αίσθημα συστήματος a priori ή αυθαίρετης τεχνικής.
Η μουσική του είναι κατανοητή στις μάζες των ακροατών, αλλά είναι ταυτόχρονα ελεύθερη από κοινοτυπίες, και ενδιαφέρει τους φιλοσόφους, γιατί απευθύνεται στο κοινό με σαφήνεια και χωρίς παραχωρήσεις.
Ο Χόνεγκερ κέρδισε μεγάλη δημοσιότητα το 1923 με το συμφωνικό ποίημα "Ειρηνικός 231", που ήταν τότε η τελευταία λέξη του μοντερνισμού και το αποτέλεσμα επίσκεψής του στον Καναδά, όπου έτυχε να οδηγήσει μια μηχανή CPR (Pacific 231), η οποία αποδείχτηκε ένα χρήσιμο πρότυπο για δημιουργία. Αρχικά το έργο βαπτίστηκε ως Mouvement symphonique, και όταν ο συνθέτης αντικατέστησε την ονομασία με το νεότερο τίτλο Pacific 231, με την κριτική που δέχτηκε θυματοποίησε τον εαυτό του.
Είναι από τις πρώτες συνθέσεις που ερμήνευσαν την εποχή της μηχανής, είναι ένα παράχορδο έργο γεμάτο από ενέργεια κινητήρων, όπου οι κακοφωνίες ερέθιζαν και προκαλούσαν. Σήμερα όμως ο πανδαμάτορας χρόνος έχει μειώσει πολύ την έκπληξη.
Είναι ένα αθροιστικό έργο, όπου το υλικό τυγχάνει επεξεργασίας σε διάφορους βαθμούς σμίκρυνσης, για να επιστρέψει στον ίδιο άξονά του με μεγέθυνση και χωρίς να χάσει την ορμή του.
Είναι ένα τέλειο παράδειγμα συμφωνικής μουσικής, και αν εγγίζει τα όρια του εξπρεσιονισμού, αυτό γίνεται με θεμιτό, μουσικό τρόπο.
Ο εξπρεσιονισμός διακηρύσσει ως σκοπό της τέχνης την έντονη έκφραση του αναταραγμένου ψυχικού βίου των ατόμων και της εσωτερικής αλήθειας. Αρνείται την παράδοση με την παραμόρφωση της μελωδικής γραμμής, με την παράβαση των κανόνων της αρμονίας και με την ασυνήθη χρήση των μουσικών οργάνων. Αποφεύγει την πιστή εξωτερική αναπαράσταση και εκφράζει την αγωνία και τη διαμαρτυρία για την ασχήμια του αστικού κόσμου.
Η παρτιτούρα φέρει τον εξής πρόλογο:
"Πάντοτε είχα μια αδυναμία και προτίμηση για τις ατμομηχανές, γιατί είναι ζωντανά δημιουργήματα και τις αγαπώ, όπως οι άλλοι αγαπούν τις γυναίκες ή τα άλογα. Ό,τι προσπάθησα να απεικονίσω

δεν είναι η απομίμηση των θορύβων της ατμομηχανής αλλά η μετάφραση στη μουσική της οπτικής εντύπωσης και της φυσικής αίσθησης που προκαλεί. Η μουσική αρχίζει με την αντικειμενική θεώρηση: Η ήσυχη αναπνοή της σιδηροδρομικής μηχανής, όταν ευρίσκεται σε στάση, η προσπάθειά της, όταν ξεκινά και η σταδιακή ανάπτυξη ταχύτητος οδηγούν από τη λυρική κατάσταση, στην παθητική υπερένταση τριακοσίων τόνων, που εκσφενδονίζονται μέσα στη νύχτα με ταχύτητα εκατό μιλίων την ώρα. Ως θέμα έχω εκλέξει τον τύπο της ατμομηχανής "Ειρηνικός 231", αντιπροσωπευτικό για βαριά τρένα, που είναι ικανά να επιτύχουν ταχύτητες".

Στην αρχή του έργου ο ατμός διαφεύγει με συριγμούς από harmonics, και μόλις ανέλθει η πίεση, η τεράστια μηχανή κινείται αργά και επίπονα με ρωμαλέους τόνους στα κοντραμπάσα, ενώ με το φαγκότο και το κόντραφαγκότο σχηματίζονται βίαιες συνηχήσεις σε αξίες χρόνου που μειώνονται προοδευτικά.

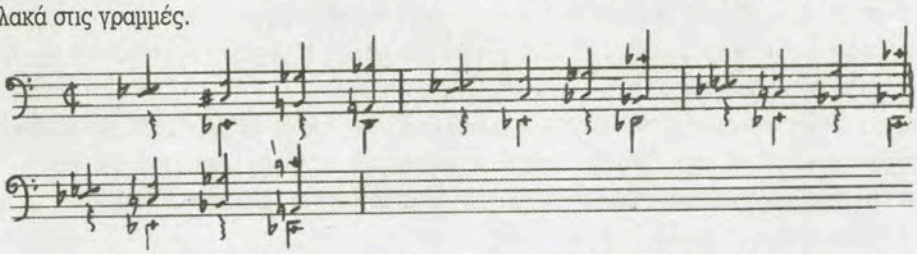


Φαίνεται ότι η φόρμα έχει κοινά γνωρίσματα με το αριθμημένο chorale. Συγχορδίες στα βαθύφωνα χάλκινα, που εναλλάσσονται με αντίστοιχες στα έγχορδα και στην τούμπα δηλώνουν την ισχυρή κίνηση των εμβόλων. Η ατμάμαξα με σταθερό "διασκελισμό" αποκτά τον κανονικό ρυθμό της.



Πάνω σ' ένα ρυθμικό ισοκράτη (pedal), που συγκροτούν τα βιολιά, ανεγείρεται το επιβλητικό ομοίωμα ενός φαιδρού γίγαντα.

Έπειτα από μια περίεργη τρίλια στις χαμηλές νότες, οι τροχοί του χαλύβδινου τέρατος κυλούν μαλακά στις γραμμές.



Είναι ένα ρεαλιστικό παρτρέτο ατμομηχανής, που εκτοξεύει αλλεπάλληλες τολύπες καπνού, ασθμαίνει, ανασαίνει με ρόγχο και ορμά με αυξανόμενη φόρα.

Η ιλαρότητα της γοργής κίνησης εισάγει ένα λυρικό στοιχείο με τα κόρνα σε διαδοχή και ανά δύο, χωρίς να επιδιώκεται η μαθηματική επιτάχυνση του ρυθμού.



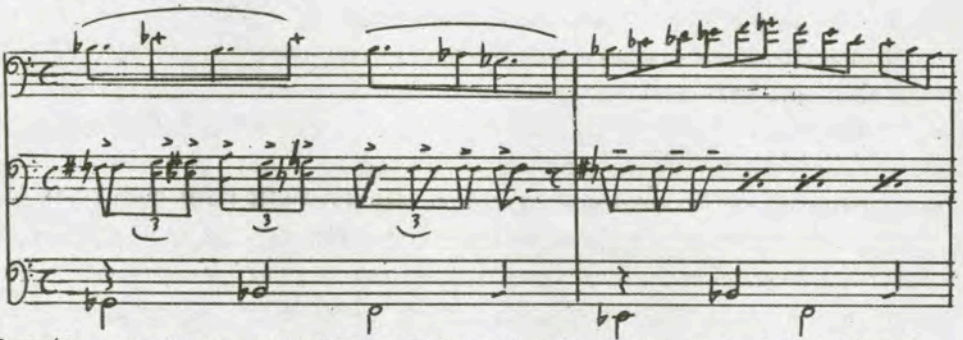
.... Εγκωμιάζεται η φουτουριστική μέθη για την ταχύτητα και την ομορφιά των μηχανικών αντικειμένων...

Ο φουτουρισμός ήταν ένα παροδικό φαινόμενο με "αυθόρμητη γλώσσα", που προδιέγραφε τη δημιουργία της τέχνης του μέλλοντος, αφού θα απεκόπτοντο οι δεσμοί με την κληρονομιά του παρελθόντος. Το ορθολογικό στοιχείο έπρεπε να απομακρυνθεί και το χάσμα μεταξύ ανθρώπων και ατμομηχανής να γεφυρωθεί με την ενόραση.

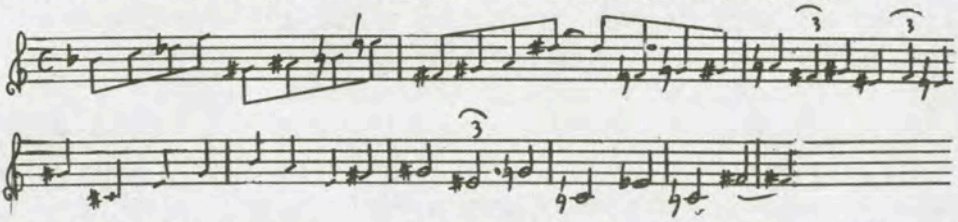
Με το πρώτο και το δεύτερο τρομπόνι σε ακολουθία η κίνηση επισπεύδεται με ελαφρά ρυθμική ανωμαλία.



Είναι ο ύμνος των χάλκινων στο αποκορύφωμα της όλης πορείας. Με τα συνεχή όγδοα ο ρυθμός παύει να είναι ακανόνιστος και η μηχανή κινείται με σπουδή, ενώ οι διαφωνίες συσσωρεύονται με ταχύτητα. Το επαναλαμβανόμενο ΦΑ με sforzando εισηγείται ότι η μηχανή λαχανιάζει και αγκομαχεί. Ο όλος ρυθμός υφίσταται απότομη μεταβολή. Το αγγλικό κόρνο και το κλαρίνο στο μελωδικό τμήμα, τα φαγκότα, το μπάσο-κλαρίνο και το βιολεντσέλο στο αρμονικό τμήμα διακλαδώνονται σε υποδιαιρέσεις πολυρρυθμίας.



Η προώθηση ανακόπτεται, η μουσική με μεγέθυνση των φθόγγων δίνει την εντύπωση ενός ραλεντάντο (rallentando), χωρίς να γίνεται αλλαγή στον κανονικό παλμό του κτυπήματος.



Οι μετρικές μονάδες πληρώνονται με αυξανόμενες νότες. Το τρένο σταματά με "πολυδάπανες" συγχορδίες. Η μουσική είναι ευκίνητη και δεν αποτελεί άμεση μεταφορά και απόδοση σε νότες των θορύβων της μηχανής όπως στο "Μηχανουργείο" του Mossolov, όπου η μουσική είναι στατική, ούτε και αποτελεί πρόδρομο της musique concrète.

Ο Χόνεγκερ άφησε μια φοβερή προφητεία: *"Πριν από το τέλος του εικοστού αιώνα θα έχουμε μια πενιχρή και βαρβαρική μουσική, η οποία θα συνδυάζει μια στοιχειώδη μελωδία με βάναυσο ρυθμό, που θα ταιριάζει θαυμάσια στην ατροφική ακοή των φιλόμουσων του έτους 2000".*

Ο Α.Χιούζ (A.Hughes) λέγει: *"Ο όγκος του έργου του Χόνεγκερ αντιπροσωπεύει μια συνέχεια της τάσης της τελευταίας δεκαετίας στον 19ο αιώνα να φέρει αποτέλεσμα με την επισώρευση ήχων, με την προσθήκη εκκλησιαστικού οργάνου ή ηλεκτρονικών οργάνων στη συμβατική ορχήστρα και με τη σύνδεσή της με τις πολλαπλές χορωδίες και τους πολλούς σολίστες".*

Ο Β.Καβοτ (B.Cavoty) γράφει: *"Ανάμεσα στους ψεύτικους αγγέλους της μουσικής είναι παρήγορο να παρατηρείται στην πρώτη τάξη των σύγχρονων καλλιτεχνών ένας άνθρωπος σαν τους άλλους, που κάποτε έχει τα φτερά και το χαμόγελο ενός αγγέλου".*

"ΤΟ ΧΡΙΣΜΑ ΤΗΣ ΑΝΟΙΞΗΣ" ("Η ΙΕΡΟΤΕΛΕΣΤΙΑ ΤΗΣ ΑΝΟΙΞΗΣ") - Ιγκόρ Στραβίνσκι
LE SACRE DU PRINTEMPS
(Εισαγωγή, προάγγελοι της Άνοιξης και Χορός των Εφήβων από τη Λατρεία της Γης)

Ο Ιγκόρ Στραβίνσκι (Igor Fedorovitch Stravinsky, Oranienbaum κοντά στην Πετρούπολη 1882 - Νέα Υόρκη 1971) είναι ένας από τους διαμορφωτές της σύγχρονης μουσικής, είναι μια εξέχουσα φυσιογνωμία, που αγνόησε και αναστάτωσε τους κανόνες, είναι ένας αιρετικός αυνθέτης, που επέβαλε τη διαφωνία ως το φυσιολογικότερο μέσο έκφρασης.
Το συνθετικό έργο του σε ανασκόπηση αποκαλύπτει στάδια συνεχούς και προοδευτικής τάσης προς το αφηρημένο ύφος, τη λεπτή σκέψη και τον αυστηρά ελεγχόμενο νεοκλασικισμό, όπου δεν αναζωογονούνται αρχαϊκοί ιδιωματισμοί, αλλά αναγνωρίζεται η παράδοση ως ζωντανή δύναμη, που εμψυχώνει το παρόν και το κληρονομικό παρελθόν εμφανίζεται σαν πατρώο έπιπλο, που αξιοποιείται, πριν μεταβιβαστεί στους απογόνους. Δεν αποκρύπτονται και τάσεις σουρεαλισμού, που ως τέχνη του υπερπραγματικού, επηρεασμένη από τη ψυχανάλυση, επιδιώκει να υπερκεράσει το ρεαλισμό με την παράδοξη εξεικόνιση του ασυνείδητου, του ονειρικού και τον αποκλεισμό του λογικού. Ο σουρεαλισμός έχει ως θεωρητική προϋπόθεση την άρνηση της αιτιοκρατίας, την έρευνα του υποσυνειδήτου και την επενέργεια του ψυχικού αυτοματισμού, στην παντοδυναμία του οποίου είναι παραδομένος ο άνθρωπος.
Ο Στραβίνσκι απελευθέρωσε το ρυθμό από την τυραννία της "γραμμής του μέτρου", κατάργησε την περιοδική διαδοχή του ισχυρού τονισμού, προσέγγισε το περίπλοκο και το ευλύγιστο ασιατικών ή αφρικανικών προτύπων και ανέτρεψε την ισορρυθμία του μεσαίωνα.
Εισήγαγε την πολυρρυθμία και τον ελεύθερο μουσικό στίχο, όπου ο ανώμαλος ρυθμός διακόπτει τη συμμετρική διάταξη ή το κανονικό κτύπημα διασώζεται στο μέσο συγκρουόμενων ρυθμικών διατάξεων ή ένα ρυθμικό μοτίβο μετακινείται σε διαφορετικές θέσεις του μέτρου.
Η μελωδία του με τη γωνιώδη γραμμή είναι ένα ευφυές σύστημα από σημεία της στίξεως, που στηρίζεται σε μοτίβο, το οποίο υφίσταται αδιάκοπη και συνεχή παραλλαγή. Η σιωπή χρησιμοποιείται, είτε σαν μια ανάπαυλα μεταξύ των συγχορδιών είτε σαν μια αναπνοή στην αρχή της φράσης, είτε σαν μια ρητορική παύση, που επισωρεύει την ένταση.
Η τολμηρή και ριζοσπαστική αρμονία του διατηρεί μια εύρωστη αντίληψη της κλίμακας και η μουσική είναι οργανωμένη γύρω από οριστικά τονικά κέντρα. Η έξαψη επιτυγχάνεται με την προσθήκη συγχορδιών σε ρεύματα που ανήκουν σε διάφορες τονικότητες, όπου η μια κλίμακα δεσπόζει και

η άλλη προσφέρει γεύση πανδιατονισμού και καυστική ποιότητα στην υφή του έργου. Χρησιμοποιεί ασυνήθεις ομάδες οργάνων, που απαρτίζουν μια ορχήστρα μαμούθ και επιδεικνύει προτίμηση στη χρήση των κρουστών και των πνευστών. Από τα τελευταία εκμαιεύει ιδιαίτερα ηχοχρώματα και απαιτεί τρομερή δεξιοτεχνική ικανότητα.

Το "Χρίσμα της Άνοιξης" γράφτηκε το 1913 πάνω σε κείμενο που συνέταξε ο συνθέτης με τον Ρέμπριχ (Roebrich), και όπως διατείνεται δεν πρέπει να κρίνεται ως αναπαράσταση με πρόγραμμα, αλλά ως απόλυτη και αυτόνομη μουσική, όπου η συνοδεύουσα χορογραφία του Νιζίνσκι δεν είναι απαραίτητη.

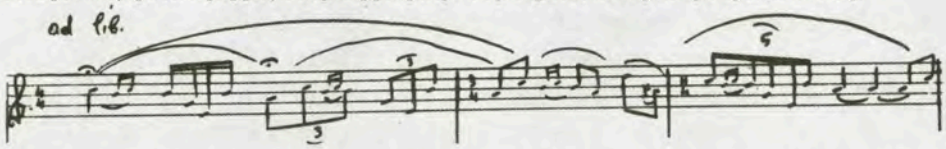
Η πρεμιέρα του έργου στο Θέατρο του Σανζ-Ελυζέ (Théâtre des Champs-Elysées) ήταν μια έκρηξη, η οποία διασκόρπισε τα στοιχεία της μουσικής γλώσσας και προκάλεσε σκάνδαλο και περίεργη οχλαγωγία στο Παρίσι, που το υποδέχτηκε με θορυβώδη σύμμειξη επαίνου και καταδίκης, όπου οι βίαιες εκδηλώσεις δυσμένειας κατέπνιγαν την ορχήστρα. Το έργο είναι ο κολοφώνας του πριμιτιβισμού, είναι ένα pastorale της προϊστορικής εποχής, που αναδημιουργεί τις παγανιστικές τελετές της βόρειας Ρωσίας, οι οποίες εξυμνούν το ορμέμφυτο και την ευφορία της γης, όταν ανανεώνεται την άνοιξη.

Το πρώτο μέρος της σύνθεσης, που επιγράφεται "Λατρεία της Γης" (Adoration de la Terre), αποτελείται από διάφορα επεισόδια, που εκτυλίσσονται χωρίς διακοπή και προσβάλλουν σκληρά την αίσθηση της ακοής με τους διασταυρωμένους ρυθμικούς τόνους και τους πρωτοφανείς συνδυασμούς συγχορδιών, που κινούνται με ανηλεή λογική.

Η τεράστια σε μέγεθος ορχήστρα κινείται με μάζες τόνου, αλλά υπάρχει πάντοτε μια δύναμη, που κυβερνά και ελέγχει την εξέλιξη και την ανάπτυξη του μουσικού κειμένου.

Μια μονήρης και πανάρχαια φωνή στους υψηλότερους τόνους του πρώτου φαγκότου σε αγωγή Lento και με βαθύ θέλγητρο αφυπνίζει το όντα της Φύσης...

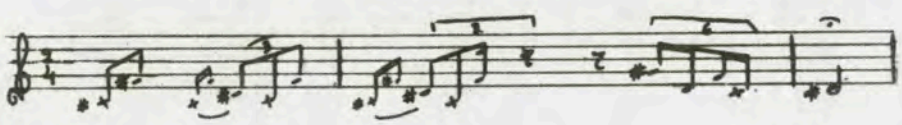
Είναι μια σύγχρονη εφαρμογή της συμμετρίας ενός δημοτικού άσματος της Λιθουανίας.



... Τα κόρνα συνέρχονται από τη χειμερινή νάρκη... Το solo φαγκότο επαναλαμβανει μια κόλουρη παραλλαγή των τριών πρώτων μέτρων..... Μια ακατοίκητη κοιλάδα σκιάζεται από γυμνούς βράχους, που κάθονται σαν συσπειρωμένα θηρία... στην πρώτη σειρά διακρίνεται ο μικρός λόφος της Γης, που περιβάλλεται από μεγάλους λίθους και πασσάλους, οι οποίοι στέφονται με κεφαλές άγριων ζώων...

Το κλαρίνο σε ΛΑ κα το μπάσο-κλαρίνο ανταποκρίνεται με νυσταλέα χαυνότητα στην εγερτήρια πρόσκληση, ενώ το μικρό κλαρίνο στη ΜΙ ύφεση προστίθεται με ηδυπάθεια.

Ακολουθεί με espressivo σαν φλογέρα βοσκού το αγγλικό κόρνο, που σκιαγραφεί την προοδευτική αφύπνιση με μονότονες και δύσκαμπτες φράσεις.



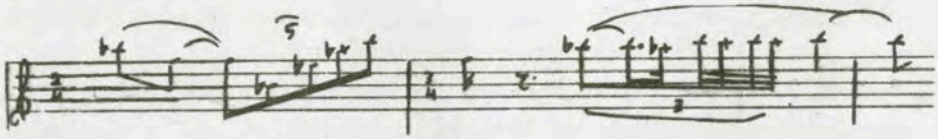
Βαθμιαία και με pizzicato εγείρονται από το λήθηργο τα δεύτερα βιολιά, οι βιόλες και βιολοντσέλα. Ξυπνούν και τα όμποε με staccato, ενώ το soprano κλαρίνο εκφράζει πάλι την ανησυχία του με χρωματική κίνηση, που η έκτασή της είναι μόνο μία τετάρτη.



Σαν προάγγελοι της Άνοιξης (Augures printaniers) τα τρία φλάουτα ψάλλουν με legato ένα απόσπασμα, που αντηχεί σαν εκκλησιαστικό όργανο. Το όμποε σε solo, αφού αποδώσει το χαιρετισμό, εισάγει μια νέα μελωδία.



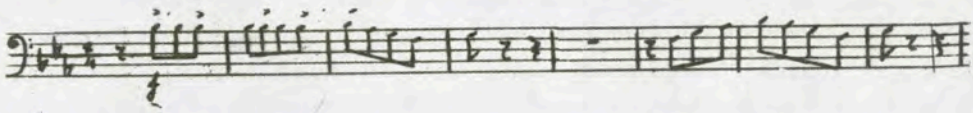
Η ορχήστρα αναζωογονείται, τα όργανα συνενώνονται σε μια δυναμική έκφραση, που μαρτυρεί την ανατολή της Άνοιξης, ενώ οι αρπισμοί του πίκολο συρίζουν... οι χυμοί κινούνται και γονιμοποιούν τη Γη... ένας γέροντας σοφός κυρτώμενος από τα χρόνια εμφανίζεται στο προσκήνιο...
Η σάλπιγγα σε PE διασαλπίζει με sordino την αναγέννηση... είναι μια αναπαραγωγή της λαϊκής μελωδίας, που παρουσίασε το όμποε.



... Οι βιόλες με φλαουτάτι (flaoutati) συμμετέχουν στο πανηγύρι των ήχων...
Επακολουθεί μια απότομη ύφεση και η διατονική μελωδία της εισαγωγής επανέρχεται με παράπονο. Τα πρώτα βιολιά με pizzicati, που υπονοούν ηλεκτρικούς σπινθήρες, διαθερμαίνουν την ατμόσφαιρα και κλείνουν την εισαγωγή... Ο γενειοφόρος σοφός ανεβαίνει στο λόφο της Γης...
Τα έγχορδα σε αγωγή Tempo giusto και με διφορούμενη συγχορδία, που συνιστά βαρβαρική ποδοκρουσία, η οποία ενισχύεται με απροσδόκητες συγχορδίες σε sforzando από τα οκτώ κόρνα, προσκαλούν έφηβους νέους και νέες να καθαγιάσουν με παιχνίδι, χορό και θυσία την Άνοιξη και να εξευμενίσουν το Θεό τους, ώστε να εξασφαλίσουν τον καρπό της επόμενης εσοδείας. Η συγχορδία με το διπλό άξονα (ΜΙ ύφεση - ΦΑ ύφεση) είναι η βασική μουσική ιδέα ολόκληρης της παρτιτούρας.



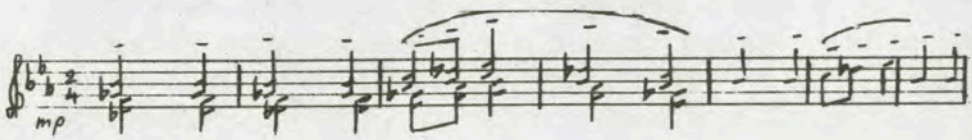
Το αγγλικό κόρνο, σαν άλλος οιωνός ο οποίος μεγεθύνει με ενδοιασμό τον εμβρυώδη ρυθμό, που προανάγγειλαν τα έγχορδα και περιοδικά θα ενυπάρχει σαν ostinato σε όλη την κίνηση, είτε με το όμποε, είτε με τα βιολιά, είτε με το τρομπόνι, είτε με το κόρνο, είτε με την τούμπα, και θα γρονθοκοπείται άγρια.
Πολυτονικές αρμονίες ενισχύουν την εντύπωση του πριμιτιβισμού και εκτοπισμένοι τόνοι παραποιούν τους συγκοπτόμενους ρυθμούς.
Τα τέσσερα φαγκότα και το κόντρα-φαγκότο σε οκτάβες εκθέτουν μια μελωδική φράση σε αντιφωνία με το πρώτο τρομπόνι. Ο Χορός των Εφήβων (Dance des Adolescentes) ανάβει...



Η αύξουσα ένταση διακόπτεται με δραματική παύση, η ηχώ του γδούπου των τυμπάνων εξακολουθεί να ακούεται... μια τρίλια στο φαγκότο και στο βιολί ενοχλεί... όταν το γαλικό κόρνο εκφράζει μια νέα ιδέα, που είναι το κύριο θέμα του χορού, η οποία ιδέα ενθουσιάζει την ορχήστρα, ώστε να προσθέτει ένα αντίθεμα, το φλάουτο.



Επαναλαμβανόμενες νότες στα όμποε προκαλούν εκφωνήσεις της σάλπιγγας, όταν την ιδέα ασπάζεται διαδοχικά το φλάουτο. Οι τέσσερις σάλπιγγες και τα βιολοντσέλα αποσπώνται από την ορχηστρική μάζα και με ρυθμική συνεισφορά από τα τύμπανα, το τρίγωνο και τα κύμβαλα προσθέτουν με Cantabile ένα λυρικό και διτονικό θέμα με κέντρα το ΡΕ ύφεση και το ΜΙ ύφεση, που είναι πολύ απλά εναρμονισμένο.



Το δυναμικό επίπεδο κατέρχεται, το πίκολο εισέρχεται με μια νέα εκδοχή του χορευτικού θέματος... τα βιολοντσέλα περιγελούν το ρυθμό... οι σάλπιγγες διαλαλούν επίμονες φιγούρες... ενώ το crescendo οδηγεί αδυσώπητα και χωρίς διακοπή στην... "Πλαστή Απαγωγή" (Jeu du Rapt), που είναι μέρος της ιεροπραξίας και συνοδεύεται από μια αναστατωμένη μουσική σελίδα, όπου σε αγωγή presto εναλλάσσονται τα μέτρα: 9/8, 4/8, 5/8, 12/8, 7/8...
Η Ιεροτελεστία της Άνοιξης δεν είναι βλάσφημη προσπάθεια, για να καταστραφεί η μουσική ως τέχνη αλλά ένας ύμνος στον έμφυτο βαρβαρισμό με ρωσικούς τόνους.
Ο Γκουίντο Πανέν (Guido Pannain) γράφει: "Στο Στραβίνσκι το πάθος προέρχεται από ένα επιθετικό μελωδικό ιδιωματισμό, που στο οργιαστικό αυτό έργο φτάνει στην ακμή της ανάπτυξής του και αποκαλύπτεται σαν ένα απολίτιστο τραγούδι για τη σκληρότητα και τη μεγαλοψυχία της Γης".
Η εφημερίδα Boston Herald έγραψε τους στίχους:
Who wrote this fiendish Rite of Spring?

What right had he to write this thing?
Against our helpless cars to fling
Its crash, clash, cling, clang, bing, bang, bing!

"EL SALON MEXICO" - Ααρόν Κόπλαντ

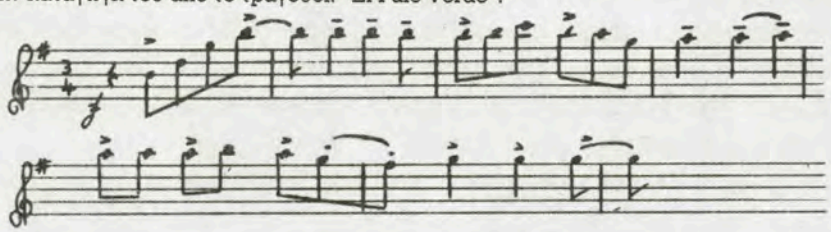
Ο Ααρόν Κόπλαντ (Aaron Copland, Brooklyn, Νέα Υόρκη 1900-1990) είναι ένας πρωτοπόρος, που κήρυξε το ευαγγέλιο της αμερικάνικης μουσικής, είναι ένας καλλιτέχνης, που τιμήθηκε με το βραβείο Πούλιτζερ, είναι ένας συνθέτης, που επένδυσε με μουσική σπουδαίες ταινίες του Χόλιγουντ. Στο έργο του ενυπάρχει ο ιδιωματισμός της jazz σύμφυτος με το λαϊκό και το δημοτικό τραγούδι. Το ύφος είναι νεοκλασικό με φιλοσοφική εσωτερικότητα και η τεχνική μοντέρνα και ολοκληρωμένη. Οι όροι της έκφρασης είναι απλοί, η αίσθηση της φόρμας έξοχη, η ενορχήστρωση φυσική και η ατμόσφαιρα πλούσια και οικεία. Η μουσική του ελκύει τις πλατιές μάζες και προκαλεί ευχαρίστηση από την πρώτη ακρόαση, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι ιδέες πωλούνται σε χαμηλή τιμή ή ότι ο συνθέτης συμβιβάζεται με το επίπεδο του ακροατηρίου του.

Το Salon Mexico είναι μια περίφημη χορευτική αίθουσα στην Πόλη του Μεξικού και ένα "hot spot" που επισκέφθηκε ο συνθέτης το 1932. "Δεν είναι η μουσική ή ο χορός που με γοήτευσε αλλά το πνεύμα του χώρου και μια λεπτομέρεια επιγραφής στον τοίχο που έλεγε: Please don't throw lighted butts on the floor so the ladies don't burn their feet (Παρακαλώ μην πετάτε αναμμένα τσιγάρα στο πάτωμα για να μην καίγονται τα πόδια των κυριών). Ενώ στριφογυρνούσα στις υπερπλήρεις σάλες, αντιλήφθηκα με ανεξήγητο τρόπο μια ζώσα επαφή με τον κόσμο του Μεξικού και ενθυμούμαι ότι τότε συνέλαβα την ιδέα να συνθέσω μια μουσική και να την ονομάσω "El Salon Mexico"... Απέφυγα να περιγράψω το Μεξικό των αρχαίων πολιτισμών και προσπάθησα να μεταφράσω σε ήχους το Μεξικό των τουριστών".

Το έργο, που συμπληρώθηκε το καλοκαίρι του 1936, δεν παραθέτει κατά γράμμα τις λαϊκές μελωδίες, αλλά τις εξυψώνει χωρίς να παραποιεί τη φυσική τους απλότητα. Υιοθετεί μια δομή, που είναι ένα τροποποιημένο potpourri σε τριμερή μορφή και με στοιχεία από το σχέδιο της σονάτας, όπου τα θέματα ανεξιχνίαστα αναμειγνύονται με συνοχή και λιτότητα χωρίς περιθώρια διαφυγής. Όλα τα θέματα προέρχονται από άσματα που καταγράφονται στο λόγιο έργο του R.M.Campos: "El Folklore y la Musica Mexicana" και από το βιβλίο του F.Tour: "Cancionero Mexicano". Οι αρχικές ιδέες αναπαράγονται, τροποποιούνται μελωδικά και ρυθμικά, συγκολλούνται, όταν και θρύμματα διαφορετικών μελωδιών συντήκονται σε μια νέα ιδέα.

Η εισαγωγή είναι επιμήκης και αποτελείται από πέντε τμήματα, όπου οι τοπικοί χοροί δένονται σαν χάντρες σε κομπολόγι.

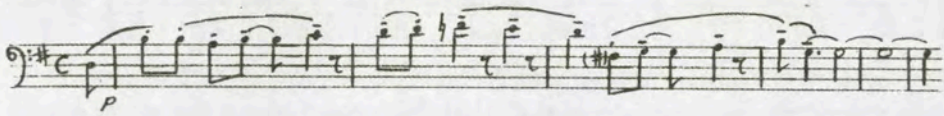
Το πρώτο είναι ένα ζωηρό μέλος με ακανθώδεις συγκοπές, για τα φλάουτα και τα βιολιά, που έλκει την καταγωγή του από το τραγούδι: "El Palo Verde".



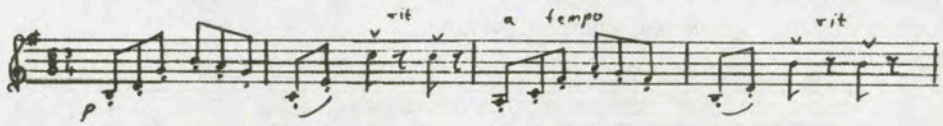
Το δεύτερο είναι ένας αυτοσχεδιασμός για solo σάλπιγγα με προσθήκες από το solo κλαρίνο, που φαίνεται σαν cadenza και προέρχεται από το "La Jesusita".



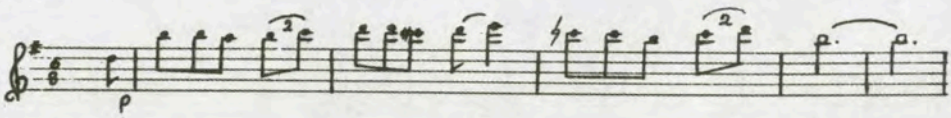
Το τρίτο είναι μια τροποποιημένη έκδοση του "El Mosco" με ρυθμό tango, που εισάγεται με το τύμπανο, το κόντρα-μπάσο και το πιάνο και αποδίδεται από το φαγκότο και το μπάσο-κλαρίνο.



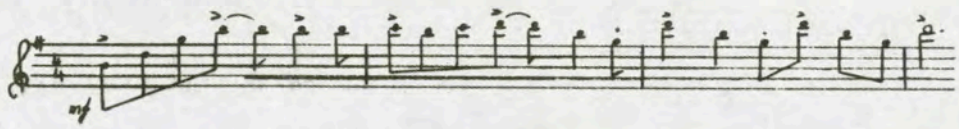
Το τέταρτο είναι μια μελωδική παρέκκλιση για τα πρώτα βιολιά, που αντλείται από το δεύτερο στέλεχος του "El Palo Verde".



Το πέμπτο είναι μια απομίμηση διστακτικής habanera για βιολιά, που στηρίζεται στο "El Mosquito".



Το κύριο μέρος σε αγωγή Allegro Vivace, που επέχει θέση έκθεσης, ανοίγει με μια παραλλαγή του πρώτου μέλους στο solo όμποε.

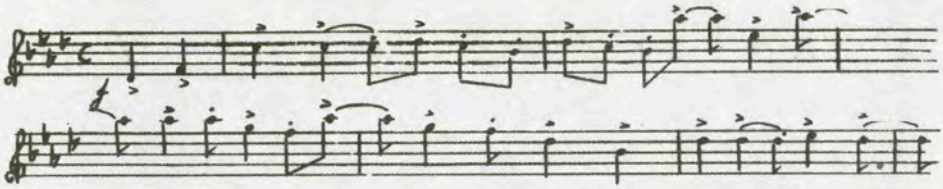


Ακολουθεί αμέσως ένα παράγωγο θέμα με ακιδωτό και πικάντικο ρυθμό, για το solo κλαρίνο και το solo φλάουτο.

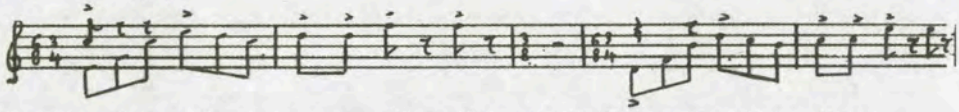


Η παρτιτούρα συμπυκνώνει και αποκρυσταλλώνει τη ζωή και το χρώμα του Μεξικού, με διαφω-

νίες, που δεν απορρίπτονται. Υπάρχουν λάμψεις από την πιο καθαρή ισπανική φωτιά και φράσεις από την πιο χυδαία χορευτική μουσική. Προστίθεται με f ένα νέο πρόθεμα για τα έγχορδα, που ενισχύουν τα ξύλινα.



Η έκθεση συμπληρώνεται με μια νέα εκδοχή του τέταρτου τμήματος στα χάλκινα, όπου προεξάρχουν οι σάλπιγγες.



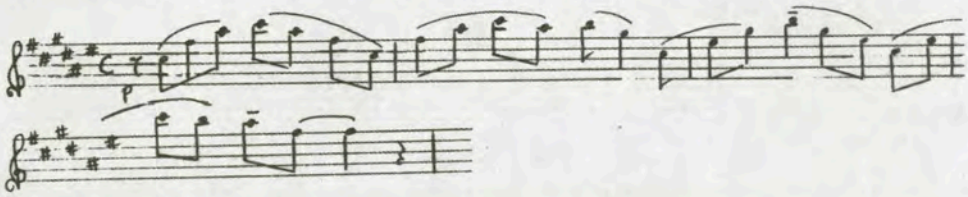
Οι εκτελεστές της σάλπιγγας αντιμετωπίζουν μέρη, που κλονίζουν και τους βιρτουόζους.
Το κύριο μέρος τελειώνει με μια λαμπρή επεξεργασία της εναρκτήριας εικόνας της αίθουσας χορού, με ωρυόμενα χάλκινα, θορυβώδη τύμπανα και διαπεραστικά κλαρίνα να τυλίγονται με καπνούς και να ψυχαγωγούν την πελατεία. Το μεσαίο μέρος σε αγωγή Moderato molto αρχίζει με νέα απόδοση του πρώτου θέματος της έκθεσης από το solo κλαρίνο, που θα επαναλαμβάνεται περιοδικά σαν refrain και θα το συγκρατεί σε ενότητα.



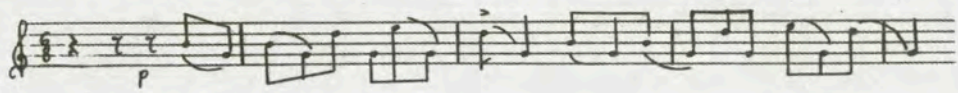
Με το κλαρίνο εμφανίζεται με piu mosso ακόμα ένα νέο παράγωγο από το "Le Jesusita".



Προσδένεται μια παραλλαγή του θέματος από το δεύτερο τμήμα της εισαγωγής με δυο βιολιά Soli.



Το απόσπασμα με τα πρώτα βιολιά con sordini είναι το couplet του ίδιου άσματος. Το ρυθμικό του υποπροϊόν στα πρώτα βιολιά προσφέρει ανακούφιση.



Το υπόλοιπο του μεσαίου μέρους είναι ένα ανάπτυγμα, που με το κλαρίνο σε ΜΙ ύφεση οδηγείται με χιούμορ στο αποκορύφωμα.



Η μουσική ασθμαίνει από έξαρση και τρικλίζει από εξάντληση. Οι πεστικοί ρυθμοί είναι σε θέση να επεκτείνουν τις φυσικές δυνάμεις και της καλύτερης χορευτικής μπάντας, αλλά τα εκστατικά ρίγη και τα στριγγλίσματα του κλαρίνου είναι μια πρόσκληση και για τον καλύτερο χορευτή της jazz. Η δράση είναι ενεργός και τα χρώματα ακατέργαστα και σε φυσική κατάσταση. Στην ανακεφαλαίωση το θεματικό υλικό, υποδιαιρεμένο σε τρεις τομές, επανέρχεται με διαφορετική σειρά και με νέα κατανομή κλιμάκων. Είναι μια υποτροπική jazz, που υφίσταται επ' άπειρον επεξεργασία και αποσαφήνιση, ενώ εξαγριώνεται με δυσκολίες.

Το έργο ολοκληρώνεται με μια εύρωστη επάνοδο των εναρκτήριων μέτρων και περατώνεται με μια coda, όπου τα χάλκινα εκτοξεύουν επιφωνήματα και τα κρουστά καταφέρουν το τελευταίο πλήγμα con tutta forza. Η αρμονική πρόοδος και η αντιστικτική πλοκή απουσιάζουν και αντικαθίστανται από τη σταθερή επανάληψη ρυθμικών μοτίβων και τη συχνή μεταμόρφωση θεμάτων, που προκύπτουν από τα ίδια μελωδικά σπέρματα.

Η εφημερίδα της Βοστώνης "Herald" σε σχόλιό της ανέφερε:
"Ο κ. Copland σπαταλούσε το χρόνο του άσκοπα, ενώ θα έπρεπε να πλιάζεται και να έχει τα αυτιά του ανοικτά μέσα στα cafes της Λατινικής Αμερικής".
Ο A.Berger έγραψε: *"Υπάρχει επί τέλους ένας Αμερικανός, που είναι δυνατό να τοποθετηθεί αναπολόγητα δίπλα από αναγνωρισμένες προσωπικότητες άλλης χώρας".*

** "Μουσικές αναλύσεις", Κώστα Καλαθά, Έκδοση Παιδαγωγικού Ινστιτούτου Κύπρου, Λευκωσία 1980.*

Βιβλιογραφία

- Σηφάκης - Bela Bartok και δημοτικό τραγούδι, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Michels U. - Άτλας της μουσικής, τόμος 2ος, εκδόσεις Φίλιππος Νάκας.
- Griffiths P. - Μοντέρνα μουσική, εκδόσεις Σ.Ι.Ζαχαρόπουλος.
- Machlis J. - Η απόλαυση της μουσικής, εκδόσεις Fagotto.
- Σάλτσμαν Ε. Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα, εκδόσεις Νεφέλη.
- Άντόρνο Θ. Τρία κείμενα μουσικής κοινωνιολογίας, εκδόσεις Πρίσμα.
- Kerman J. Listen, Worth Publishers.
- Θ.Βερέμης και Β.Κρεμυδάς, Ο σύγχρονος κόσμος, εκδόσεις Γνώση, 1982.
- Β.Κρεμυδάς, Νεότερη ιστορία Ελληνική και Ευρωπαϊκή, εκδόσεις Γνώση, 1981.



Η ΟΠΕΡΑ ΣΤΟΝ 20ό ΑΙΩΝΑ ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.

Στόχοι:

- Να κατανοήσουν οι μαθητές ότι οι κυριότερες τάσεις και τα ρεύματα που διαμορφώνονται κατά τον εικοστό αιώνα επιδρούν και εμφανίζονται στην όπερα με ποικίλους τρόπους.
- Να ακούσουν αποσπάσματα από οπερατικά έργα και να προσεγγίσουν τη σύζευξη και τη διαπλοκή της μουσικής, του λόγου και της σκηνικής δράσης.

Προτεινόμενο σχέδιο μαθήματος (1/2 έως 1 διδακτική ώρα)

Εισαγωγή

- Ο καθηγητής συνοψίζει τα συστατικά στοιχεία της όπερας ή ρωτάει τα παιδιά γι' αυτά.

Ανάπτυξη

- Γίνεται μια μικρή αναφορά-σύνδεση με την όπερα του ρομαντισμού και τα στοιχεία τα οποία διαφοροποιήθηκαν από τους συνθέτες του εικοστού αιώνα. Τονίζονται οι διάφορες παράλληλες τάσεις (ιμπρεσιονισμός, εξπρεσιονισμός κ.ά.) και οι καινοτομίες. Παράλληλα αναφέρονται επιδράσεις από εξελίξεις στις άλλες τέχνες (επικό θέατρο, θέατρο του παραλόγου κ.ά.)
- Ακρόαση και ανάλυση των σκηνών 3 και 4 από την 3η πράξη της όπερας "Βότσεκ" του Α. Μπεργκ. Ο καθηγητής αναφέρει περιληπτικά την υπόθεση και πληροφοριακά στοιχεία για την όπερα.Οι μαθητές παρακολουθούν το λιμπρέτο στα γερμανικά και στα ελληνικά κατά την ακρόαση.
Η ανάλυση επικεντρώνεται στη χρήση χαρακτηριστικών στοιχείων π.χ. "παραμορφωμένο" ραγκτάιμ στην αρχή της 3ης σκηνής,το κυρίαρχο ρυθμικό μοτίβο της 3ης σκηνής, τη δραματική κορύφωση της 4ης σκηνής κ.ά. Παράλληλα, οι μαθητές διαπιστώνουν το έντονο εξπρεσιονιστικό στιλ της όπερας

Προεκτάσεις

- Ακρόαση και σχολιασμός χαρακτηριστικών αποσπασμάτων από όπερες που αντιπροσωπεύουν διαφορετικά στιλ,όπως "Πελλέας και Μελισάνθη" του Κ.Ντεμπισί (ιμπρεσιονισμός)."Σαλώμη" και "Ηλέκτρα" του Ρ.Στράους (εξπρεσιονισμός) σε αντιπαράθεση με τη μετέπειτα όπερά του "Ιππότης με το Ρόδο"(νεοκλασικισμός). "Φεγγαρίσιος Πιερότος" του Α.Σένμπεργκ με την καινοτομία του sprechstimme. "Το Δακτυλίδι της Μάνας" του Μ.Καλομοίρη με έντονα ελληνικά στοιχεία. "Πήτερ Γκράιμς" του Μ.Μπρίτεν (νεοκλασικισμός).
- Επίδραση της τζαζ στην όπερα σε έργα όπως "Πόργκι και Μπες" του Τζ.Γκέρσουιν, "Μαχόγκανι" του Κ.Βάιλ κ.ά.

ΑΛΜΠΑΝ ΜΠΕΡΓΚ

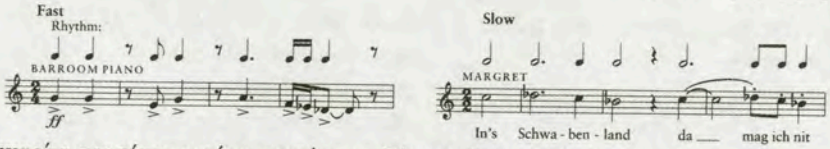
"Όταν αποφάσισα να γράψω μία όπερα, μοναδική μου πρόθεση ήταν να δώσω στο θέατρο ό,τι ανήκε στο θέατρο. Η μουσική θα έπρεπε να διαμορφώνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να εκπληρώσει το σκοπό της να υπηρετεί τη δράση."

"Βότσεκ": (1917-1922), όπερα σε τρεις πράξεις, με πέντε σκηνές η καθεμία, βασισμένη στο εξπρεσιονιστικό θεατρικό έργο του Γκέοργκ Μπίχνερ (1813-1837). Οι πράξεις συνδέονται με

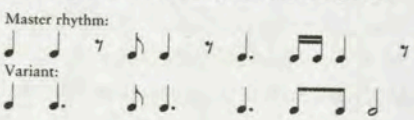
σύντομα ορχηστρικά ιντερλούδια, των οποίων η δομή αποσκοπεί τόσο στο να συνοψίσει ό,τι έχει προηγηθεί όσο και στο να προαναγγείλει ό,τι πρόκειται να επακολουθήσει.
Υπόθεση: Ο άτυχος έρωτας του πεζικάριου Βότσεκ για την Μαρί ,με την οποία έχει ένα νόθο παιδί. Ο Βότσεκ έχοντας ανάγκη από χρήματα γίνεται πειραματόζωο του σαδιστή Καπετάνιου και του Γιατρού (ενός παγερού επιστήμονα τζέντλεμαν). Η Μαρί δεν κατορθώνει να αντισταθεί στην ερωτική της παρόρμηση για τον ωραίο Αρχιτυμπανιστή. Ο Βότσεκ συνειδητοποιώντας ότι του είναι άπιστη τη σκοτώνει. Στο τέλος επιστρέφει στον τόπο του εγκλήματος, όπου πνίγεται σπρωγμένος από ενοχές και τύψεις.

Πράξη 3 : Ιντερλούδιο μετά τη 2η σκηνή
Η δεύτερη σκηνή είναι η σκηνή του φόνου. Όταν ο Βότσεκ μαχαιρώνει τη Μαρί, αυτή ουρλιάζει, και όλα τα εξαγγελτικά θέματα που συνδέονται με αυτήν, ακούγονται δυνατά από την ορχήστρα. Είναι σαν να εμφανίζονται ως έκλαμψη όλα τα γεγονότα της ζωής τη στιγμή του θανάτου.
Συσκότιση: το λιτό ιντερλούδιο ανάμεσα στη 2η και στην 3η σκηνή αποτελείται από μία νότα που παίζεται από την ορχήστρα σε δύο εκκωφαντικά κρεσέντο.

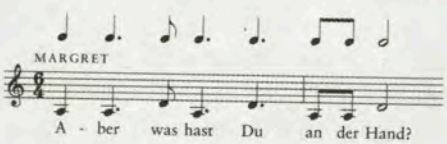
3η σκηνή
Τα φώτα ξανανάβουν. Σε μία μίζερη ταβέρνα ο Βότσεκ πίνει και αναζητά την παρέα της Μαργαρίτας, φίλης της Μαρί. Ο Μπεργκ ξεκινά τη σκηνή με μουσική ραγκτάιμ, που παίζεται από πιανίστα, ένδειξη της επίδρασης της αμερικάνικης μουσικής στην ευρωπαϊκή, στη δεκαετία του 1920. Όμως το ραγκτάιμ είναι παραμορφωμένο και διάφωνο, όπως θα το άκουγε κάποιος που καταρρέει, έχοντας υποστεί νευρικό κλονισμό. Η μουσική δεν έχει ειρμό και δείχνει σύγχυση. Όταν η Μαργαρίτα σηκώνεται να τραγουδήσει, το τραγούδι της επίσης εμφανίζεται παραμορφωμένο:



Η Μαργαρίτα προσέχει το αίμα στο χέρι του Βότσεκ. Στο αποκορύφωμα της σκηνής οι θαμώνες της ταβέρνας βγαίνουν από τις σκιές και απομονώνουν τον Βότσεκ. Καταφέρνει να τους ξεφύγει κατά τη διάρκεια μιάς συσκότισης, και ξεκινά νέο ορχηστρικό ιντερλούδιο, λυσσαλέο και νευρικό. Όλη η 3η σκηνή δομείται πάνω σε ένα σύντομο ρυθμικό μοτίβο, που επαναλαμβάνεται πολλές φορές με κάποιες ελάχιστες τροποποιήσεις, αλλά παρουσιάζεται σε πολλά διαφορετικά τέμπο. Το βασικό αυτό ρυθμικό μοτίβο σημειώνεται πάνω από τα δύο προηγούμενα παραδείγματα, πρώτα σε γρήγορο τέμπο και έπειτα σε αργό. Πρωτακούγεται από τα τύμπανα στο ιντερλούδιο ανάμεσα στις σκηνές 2 και 3. Μια άλλη χαρακτηριστική περίπτωση εμφάνισής του είναι όταν η Μαργαρίτα προσέχει το αίμα:



Η παρουσία του μοτίβου δεν είναι πάντα ευδιάκριτη, αλλά η επίμονη αυτή επανάληψη συμβάλλει στη δημιουργία μιας δυνατής εφιαλτικής ιδέας.



ΑΝΤΟΝ ΜΠΕΡΓΚ : **"Βότσεκ"**
Πράξη ΙΙΙ, σκηνή 3η & 4η

Σκηνή 3η : Μια ταβέρνα
Χαρακτήρες: Βότσεκ, Μαργαρίτα
Βότσεκ: Χορέψτε όλοι! Ορίστε, χορέψτε,ιδρώστε
Να βρωμάτε,
δε θα τη γλιτώσετε στο τέλος
από το διάβολο
(Καταπίνει λαίμαργα ένα ποτήρι κρασί.
Φωνάζει δυνατά καλύπτοντας τον ήχο του πάνου)
Τρεις καβαλλάρηδες κάλπαζαν δίπλα στο Ρήνο
Σταμάτησαν σε πανδοχείο να πούνε κρασί
Το κρασί ήταν καλό, η μπίρα διαυγής (καθαρή)
Η κόρη του ταβερνιάρη.....
Στο καλό! Έλα δω Μαργαρίτα!
(Χορεύει μαζί της)
Έλα να καθίσεις, Μαργαρίτα!
Μαργαρίτα, είσαι ζεστή!..
Περίμενε, και συ θα παγώσεις! Δε μας τραγουδάς;
(Τραγουδάει)
Μαργαρίτα: Η Σβάμπια δε θα είναι ποτέ,
η χώρα που θέλω εγώ, αφού τα μετάξια και τα ψηλά
τακούνια δεν είναι για υπηρέτριες σαν και με.

Βότσεκ: Χωρίς παπούτσια. Το ίδιο μου κάνει είτε πας
ξυπόλητη στο διάολο!
Θέλω καυγά σήμερα!
Μαργαρίτα: Μα τι 'ναι αυτό στο χέρι σου;
Βότσεκ: Εγώ; εγώ;
Μαργαρίτα: Κόκκινο! Αίμα!
Βότσεκ: Αίμα; Αίμα;
(Μαζεύεται κόσμος γύρω)
Μαργαρίτα: Ναι, είναι αίμα.
Βότσεκ: Νομίζω ότι κόπηκα στο δεξί μου χέρι
Μαργαρίτα: Και πώς έφτασε μέχρι πάνω τον αγκώνα;
Βότσεκ: Το σκούπισα εκεί.....
Βοηθοί: Το δεξί σου χέρι στο δεξί σου ώμο;
Βότσεκ: Τι θέλετε; Τι σας νοιάζει;
Μαργαρίτα: Πουχ! Βρωμάει σαν ανθρώπινο αίμα
(κουρτίνα)

(Επικρατεί σύγχυση. Όλοι στην ταβέρνα μαζεύονται
γύρω από τον Βότσεκ, κατηγορώντας τον. Ο Βότσεκ
τους φωνάζει και ξεφεύγει).

Berg, Wozzeck, Act III, scenes iii and iv

Scenes iii: A tavern

Wozzeck: Tanzt Alle; tanzt nur zu, springt,
schwitzt und stinkt, es holt Euch
doch noch einmal der Teufel!

Es ritten drei Reiter wohl an den Rhein,
Bei einer Frau Wirtin da kehrten sie ein.
Mein Wein ist gut, mein Bier ist klar,
Mein Töchterlein liegt auf der...
Verdammt! Komm, Margret!
Komm, setzt dich her, Margret!
Margret, Du bist so heiss .... Wart' nur,
wirst auch kalt werden!
Kannst nicht singen!

Margret: In's Schwabenland, da mag ich nit,
Und lange Kleider trag ich nit.
Denn lange Kleider, spitze Schuh,
Die kommen keiner Dienstmagd zu.

Wozzeck: Nein! keine Schuh, man kann auch
blossfüssig in die Höll' geh'n! Ich
möcht heut raufen, raufen....
Margret: Aber was hast Du an der Hand?
Wozzeck: Ich? Ich?
Margret: Rot! Blut!
Wozzeck: Blut! Blut!
Margret: Freilich ... Blur!
Wozzeck: Ich glaub', ich hab' mich geschnitten,
da an der rechten Hand....
Margret: Wie kommt's denn zum Ellenbogen?
Wozzeck: Ich hab's daran abgewischt.
Apprentices: Mit der rechten Hand am rechten
Arm?
Wozzeck: Was wollt Ihr? Was geht's Euch an?
Margret: Puh! Puh! Da stinkt's nach
Menschenblut!

Confusion. The people in the Inn crowd around
Wozzeck, acct

ΠΡΑΞΗ ΙΙΙ, σκηνή 4, Δίπλα στη λιμνούλα
Χαρακτήρες: Βότσεκ, Γιατρός, Καπετάνιος

1 Βότσεκ
Το μαχαίρι; Που είναι το μαχαίρι; Εδώ το άφησα.
Κάπου εδώ κοντά. Φοβάμαι, τρέμω... κάτι
κουνιέται.
Ησυχία. Άψυχα όλα και σιωπηλά.
(φωνάζοντας)
Φονιάς! Φονιάς!
(ψιθυρίζοντας ξανά)
Α! Κάποιος φώναξε. Μα όχι, ήμουνα μοναχά εγώ
(εξακολουθεί να κοιτάζει, κάνει λίγα ακόμα βήματα τρεκλίζοντας και σκοντάφτει πάνω στο πτώμα).
Μαρί! Μαρί! Τι είναι αυτό το κόκκινο σχοινί γύρω
από το λαιμό σου;
Για τα κρίματά σου ήταν αμοιβή το κόκκινο κολιέ, όπως και τα σκουλαρίκια! Γιατί είναι τόσο ασυμμάζευτα τα μαύρα σου μαλλιά;
Φονιάς! Φονιάς! Θα 'ρθουν και θα με
ψάχνουν.
Το μαχαίρι θα με προδώσει!
(Το αναζητά με μανία).
Ορίστε! Νά το!
(στη λιμνούλα)
Βούλιαξε λοιπόν, πήγαινε στον πάτο!
(ρίχνει το μαχαίρι στη λιμνούλα).
Βυθίζεται στα σκοτεινά νερά σαν πέτρα
(κόκκινο σαν αίμα πίσω από τα σύννεφα βγαίνει το φεγγάρι. Ο Βότσεκ σπκώνει τη ματιά του).
Όμως θα με προδώσει το φεγγάρι, με αίμα κόκκινο
είναι βαμμένο το φεγγάρι.
Όλος ο κόσμος ένοχο θα με κρίνει;
Το μαχαίρι κοντεύει να φτάσει στην άκρη, θα το βρουν όταν θα κολυμπούν ή θα βουτούν για σαλιγκάρια.
(τσαλαβουτάει στη λιμνούλα).

Δεν το βρίσκω. Πρέπει όμως να πλυθώ,
Έχω αίμα πάνω μου. Να μια κηλίδα εδώ - και
κει να άλλη μία. Ω, Θεέ μου! Πλένομαι
στο αίμα - το
νερό είναι αίμα... αίμα...
(πνίγεται)

1 Wozzeck
Das Messer? Wo ist das Messer? Ich hab's dagelassen.
Näher, noch näher. Mir graut's...da regt sich was.
Still! Alles still und tot.

Mörder! Mörder!

Ha! Da ruft's. Nein, ich selbst.
Marie! Marie! Was hast Du für eine rote Schnur um den Hals?
Hast Dir das rote Halsband verdient, wie die Ohrringlein, mir Deiner Sünde! Was hängen Dir schwarzen Haare so wild?
Mörder! Mörder! Sie werden
nach mir suchen
Das Messer verrät mich!

Da, da ist's!

So! Da hinunter!

Es taucht ins dunkle Wasser wie ein Stein.

Aber der Mond verrät mich, der Mond ist blutig.
Will denn die ganze Welt es ausplaudern?
Das Messer, es liegt zu weir vorn, sie finden's beim Baden oder wenn sie nach Muscheln tauchen.

Ich find's nicht. Aber ich muss mich waschen. Ich bin blutig. Da ein Fleck- und noch einer.
Weh! Weh! Ich wasche mich mit
Blut - das Wasser ist
Blut . . . Blut . . .

Οι τελευταίες λέξεις του Βότσεκ πριν από τον πνιγμό του συνοδεύονται από πολύ απαλές ανιούσες χρωματικές κλίμακες στα έγχορδα.

2 *(Εμφανίζεται ο γιατρός, ακολουθεί ο καπετάνιος)*

Καπετάνιος	
Περίμενε!	Halt!
Γιατρός (σταματάει)	
Ακούς! Εκει!	Hören Sie? Dort!
Καπετάνιος	
Χριστέ μου! Τι ήχος φρικτός!	Jesus! Das war ein Ton!
(κι αυτός σταματάει)	
Γιατρός *(δείχνοντας τη λιμνούλα)*	
Να, εκεί.	Ja, dort!
Καπετάνιος	
Είναι το νερό της λίμνης. Το κάλεσμα του νερού.	Es ist das Wasser im Teich. Das Wasser ruft.
Πάει καιρός από τότε που πνίγηκε κάποιος.	Es ist schon lange Niemand ertrunken.
Μακριά, γιατρέ!	Kommen Sie Doktor!
Δεν μας κάνει καλό να τ' ακούμε.	Es ist schon lange Niemand ertrunken.
(προσπαθεί να τραβήξει το γιατρό μακριά)	Kommen Sie Doktor!
Γιατρός *(αντιστέκεται και εξακολουθεί να ακούει με προσοχή)*	Es ist nichr gut zu hören.
Είναι ένα βογγητό, λες και πεθαίνει κάποιος.	Das stöhnt, als stürbe ein Mensch.
Κάποιος πνίγεται!	Da ertrinkt Jemand!
Καπετάνιος	
Περίεργο! Το φεγγάρι είναι κόκκινο και η καταχνιά είναι γκρίζα	Unheimlich! Der Mond rot, und die Nebel grau.
Ακούς;...	Hören Sie? ...
Αυτό το ψυχομαχητό ξανά.	Jetzt wieder das Achzen.
Γιατρός	
Γίνεται όλο και πιο σιγά... τώρα σταμάτησε εντελώς	Stiller, . . . jetzt ganz still.
Καπετάνιος	
Έλα! Έλα γρήγορα!	Kommen Sie! Kommen Sie schnell!
(ορμάει, παρασύροντας το γιατρό)	

Με πρότυπο την κωμική όπερα "Μαέστρος Κονβπραβούρα" την οποία θα βρείτε στο παράρτημα δοκιμάστε να δημιουργήσετε με τους μαθητές σας την "όπερα της τάξης". Μπορείτε αν θέλεται να έρθετε σε επαφή με ανθρώπους της Λυρικής Σκηνής. Απευθυνθείτε στο Γραφείο Τύπου της Λυρικής, τηλ.: 36 00 180.

Βιβλιογραφία

- Christopher Headington, Ιστορία της Δυτικής Μουσικής-Από την Αρχαιότητα ως τις μέρες μας (τόμος δεύτερος), Εκδόσεις Gutenberg.
- Joseph Machlis, Η Απόλαυση της Μουσικής, Εκδόσεις Fagotto,1996.
- Leslie Orrey-Rodney Milnes, Opera, Thames and Hudson Ltd, London.
- Ulrich Michels, Άτλας της Μουσικής,(Τόμος ΙΙ),εκδόσεις Φίλιππος Νάκας.
- Έρικ Σάλτσμαν, Εισαγωγή στη Μουσική του 20ού αιώνα, εκδόσεις Νεφέλη.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΗΣ

Στόχοι

- Να έλθουν οι μαθητές σε επαφή με την μουσική της Αμερικής, να κατανοήσουν τις συνθήκες της δημιουργίας της, τα είδη, τα ρεύματα, τις τάσεις της μουσικής αυτής, καθώς και τις επιρροές που άσκησε στα σύγχρονα μουσικά ρεύματα.
- Να ακούσουν δείγματα μουσικής, τα οποία θα αξιοποιήσουν για διάφορες εφαρμογές και δραστηριότητες.

Προτεινόμενο σχέδιο μαθήματος (3 διδακτικές ώρες)

Εισαγωγή

- Ο καθηγητής εισάγει τους μαθητές στην μουσική της Αμερικής, μέσα από το κοινωνικοπολιτικό και ιστορικό πλαίσιο της δημιουργία της.

Ανάπτυξη

Προτείνεται ο εξής τρόπος ομαδοποίησης των θεματικών ενοτήτων του κεφαλαίου:

- Ενότητα 1η: Σπιρίτουαλ, Γκόσπελ, Μπλουζ, Ράγκταϊμ.

Στη διδασκαλία μπορούν να γίνουν ακροάσεις κομματιών και από τα τέσσερα είδη μουσικής. Εδώ δεν προτείνονται κάποια συγκεκριμένα έργα, διότι σε όλο το κεφάλαιο στο βιβλίο του μαθητή γίνονται αναφορές σε συνθέτες, μουσικούς και μουσικά κομμάτια αντιπροσωπευτικά του κάθε είδους. Ο διδάσκων μπορεί να επιλέξει οποιοδήποτε από αυτά για ακρόαση.
Για μια βιωματική προσέγγιση των μαθητών στα είδη αυτά προτείνεται:
Α) ένα παιχνίδι με το μπλουζ και
Β) ένας αντιφωνικός αυτοσχεδιασμός.
Μπορεί επίσης να οργανωθεί η παρακολούθηση ενός κινηματογραφικού έργου, εφόσων, βέβαια, υπάρχει διαθέσιμο σετ τηλεόρασης-βίντεο. Ενδεικτικά αναφέρονται τα παρακάτω κινηματογραφικά έργα:

- Το πορφυρούν Ρόδο του Καΐρου (spiritual)
- Blues Brothers (μπλουζ)
- Το Κεντρί (ragtime)



Ενότητα 2η :Τζαζ, Ριθμ' ν' Μπλουζ, Ροκ' ν' Ρολ.

Ο διδάσκων μπορεί να επιλέξει για ακρόαση έργα εκπροσώπων από αυτά που αναφέρονται στο βιβλίο του μαθητή για κάθε περίοδο της τζαζ. Όσο η ύλη προχωρεί με αναφορές σε ολοένα και πλησιέστερες προς τη δεκαετία μας εποχές, το υλικό μπορεί να προέλθει από τους ίδιους τους μαθητές. Είναι πολύ πιθανό να υπάρχουν ανάμεσα στους μαθητές κάποιοι που να έχουν υλικό, π.χ. για το "βασιλιά" του



Ροκ εν Ρολ. Πίνακας του Ρ.Γκουτούζο, 1958 (Ρώμη, Εθνική Πινακοθήκη Σύγχρονης Τέχνης)

Ροκ' ν' Ρολ, Έλβις Πρίσλεϊ (δίσκους, φωτογραφίες, άρθρα από περιοδικά, κτλ.). Μπορούν επίσης να αξιοποιηθούν τα παραδείγματα από το βιβλίο του μαθητή Rock Around the Clock σελίδα 113, και Blueberry Hill σελίδες 114-115.

- Ενότητα 3η: Ροκ δεκαετίες 60, 70 και 80.

Οι σημαντικές αλλαγές στο μουσικό πολιτικό και κοινωνικό σκηνικό της δεκαετίας του 60, όπως φαίνονται στους πίνακες των σελίδων 36-38 στ βιβλίο του μαθητή, προσφέρονται ιδ

αίτερα για ποικίλες εργασίες και παρουσιάσεις από πλευράς των μαθητών.

Η δισκογραφία έργων που προσφέρονται για ακρόαση στην τάξη είναι πλούσια και υποδεικνύεται στο βιβλίο του μαθητή. Βίντεο-ταινίες που μπορούν να προβληθούν στην τάξη (ολόκληρες ή αποσπάσματά τους) είναι των Beatles, Woodstock και Tommy.

Με εργασίες μαθητών μπορεί να καλυφθεί το Ροκ στη δεκαετία του 70 και στη δεκαετία του 80. Επιπλέον μπορεί να αφιερωθεί χρόνος για το Ροκ στη δεκαετία του 90 και για την ελληνική Ποπ-Ροκ.

Προεκτάσεις

1. Η μουσική ποπ και ροκ μέσα στην τάξη

1.1 Η θέση της

Έχει θέση μέσα στη σχολική τάξη η μουσική ποπ και ροκ; Το ερώτημα έχει απασχολήσει αρκετά τους μουσικοπαιδαγωγούς. Πολλοί από αυτούς είναι της άποψης ότι η μουσική των νέων πρέπει να έχει παρουσία μέσα στο σχολικό μάθημα μουσικής, όπως και η "σοβαρή", η "παραδοσιακή", η "λαϊκή", η μουσική των μη ευρωπαϊκών πολιτισμών, καθώς και άλλα είδη μουσικής (π.χ. Swanwick 1968). Την άποψη αυτή ενισχύουν οι κοινωνιολόγοι της μουσικής (π.χ. Martin, 1995), οι οποίοι υπ στηρίζουν ότι δεν υπάρχουν "καλά" και "κακά" είδη μουσικής ή "κατάλληλα" και "ακατάλληλα". Απλώς, κάθε είδος έχει τα δικά του εκφραστικά μέσα και το δικό του κοινό. Στη σημερινή κοινωνία πολλές φορές αυτοί οι διαχωρισμοί μεταξύ εκφραστικών μέσων και ακροατών δεν είναι τόσο σαφείς (Gans 1975, Becker 1982). Για παράδειγμα, είναι γνωστή η συνεργασία του συγκροτήματο της ροκ "Queen" με τη Συμφωνική Ορχήστρα του Λονδίνου. Στο παράδειγμα αυτό έχουμε "πάντρεμα" τόσο των εκφραστικών μέσων (εκτέλεση μουσικής ροκ από συμφωνική ορχήστρα, τη οποίας το ρεπερτόριο ανήκει σχεδόν αποκλειστικά στη "σοβαρή" μουσική, και από εκτελεστές που έχουν σπουδάσει "σοβαρή" μουσική σε ωδεία) όσο και του κοινού (ακροατές της ροκ και τη "σοβαρής" συνυπάρχουν σε μια αίθουσα συναυλιών, όπου τα έργα που συνήθως παρουσιάζονται

είναι της "σοβαρής" παράδοσης. Αν σκεφτούμε λίγο, θα διαπιστώσουμε ότι υπάρχει πλήθος αντίστοιχων παραδειγμάτων. Η παρουσία αρχηγών κρατών μέσα σε γήπεδα και σε ροκ συναυλίες στη σημερινή εποχή όχι μόνο δεν ξενίζει, αλλά θεωρείται φυσιολογική. Δε θα ίσχυε όμως το ίδιο κατά τη δεκαετία του '60. Φανταστείτε τον Πρόεδρο των Ηνωμένων Πολιτειών στο φεστιβάλ του Woodstock! ή το Τζίμι Χέντριξ στη Σκάλα του Μιλάνου!
Η σημερινή μετα-μοντέρνα, κατά τους κοινωνιολόγους εποχή, χαρακτηρίζεται ακριβώς από το φαινόμενο των πολλαπλών επιλογών (π.χ. Giddens & Turner, 1987). Ο Λουτσιάνο Παβαρότι, όταν σχετικά πρόσφατα ρωτήθηκε τι μουσική ακούει απάντησε: "Σίγουρα, ακούω ποπ: Μη μου πείτε ότι οι άνθρωποι που τους αρέσει η κλασική μουσική ακούνε μόνο κλασική μουσική" (Dunn, 1995,σ.42).

Ας δεχτούμε ότι τα ζητούμενα της μουσικής ακρόασης είναι η αισθητική εμπειρία, η νοητική εμπειρία, η "συνομιλία" με το συνθέτη, η κατανόηση των νοημάτων ή/και των μηνυμάτων που φέρει η μουσική ή που συνδυάζονται με αυτήν (και σίγουρα μπορεί να είναι όλα αυτά και ακόμη περισσότερα [Green 1988, Swanwick 1973, 1988]. Μ' αυτή την αφετηρία μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η μουσική ακρόαση είναι ένα "μέσο" (medium) που προάγει τη σκέψη, τη γνώση και το συναίσθημα. Ας δανειστούμε τώρα ένα παράδειγμα ίσως πιο κατανοητό: η γλώσσα μπορεί επίσης να θεωρηθεί ένα μέσο που με κάποιους άλλους μηχανισμούς επιφέρει παρόμοια αποτελέσματα: μεταφέρει νοήματα, μηνύματα, συναισθήματα, γνώση. Αυτά τα αποτελέσματα, φυσικά, μπορεί να τα επιφέρει η χρήση οποιασδήποτε γλώσσας, εκτός κι αν δεχτούμε ότι όσοι μιλούν γερμανικά μπορούν να γνωρίζουν περισσότερα από όσους μιλούν κινέζικα ή ότι όσοι μιλούν ελληνικά συγκινούνται λιγότερο από όσους μιλούν ισπανικά. Αν λοιπόν η μουσική ακρόαση είναι ένα μέσο που προάγει το συναίσθημα, τη νόηση και τη γνώση των μαθητών μας, τότε οποιοδήποτε είδος μουσικής μπορεί εν δυνάμει να χρησιμοποιηθεί γι' αυτό το σκοπό. Αρκεί, τα εκφραστικά του μέσα, οι "κώδικες" που χρησιμοποιεί, να γίνονται κατανοητοί. Διότι και η αφρικανική μουσική είναι πλουσιότατη, άσχετα αν στο συνηθισμένο δυτικό "αυτί" ακούγεται μονότονη. Απλώς, ο δυτικός ακροατής είναι συνηθισμένος στη μελωδική και όχι στη ρυθμική πολυφωνία.

Οι έφηβοι γνωρίζουν πολύ καλά τη μουσική ροκ και ποπ. Ανεξάρτητα από το αν τους αρέσουν και άλλα είδη μουσικής (και είναι πολύ λογικό), είναι πιθανό ότι νιώθουν, κατανοούν, και προσεγγίζουν ευκολότερα τη φόρμα Α-Β-Α μέσα από ένα τραγούδι που γνωρίζουν παρά μέσα από ένα λιντ του Σούμπερτ. Ας ξαναδανειστούμε το παράδειγμα της γλώσσας: ποια γλώσσα θα χρησιμοποιούσαμε, αν διδάσκαμε συντακτικό σε μια τάξη από ελληνόπουλα; την ελληνική, ή την αγγλική; Ακόμη και αν όλα τα παιδιά γνώριζαν και αγγλικά, σίγουρα για να εξηγήσουμε τη συντακτική δομή θα χρησιμοποιούσαμε την ελληνική γλώσσα.

Με τα παραπάνω παραδείγματα γίνεται, ίσως, πιο κατανοητή η θέση της μουσικής ποπ και ροκ μέσα στη σχολική τάξη. Και φυσικά το ίδιο ισχύει για όλα τα είδη της μουσικής. Όλα μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως ένα μέσο, αρκεί να υπάρχει σαφής σκοπός. Αν ο σκοπός του μαθήματος είναι η γνώση της μουσικής αυτής καθαυτής και όχι ενός συγκεκριμένου είδους της, τότε η φόρμα Α-Β-Α μπορεί να διδαχτεί μέσα από ένα τραγούδι ποπ, το ισοκράτημα μέσα από ένα βυζαντινό ύμνο και η πολυφωνία μέσα από ένα μαδριγάλι.

1.2 Η ακρόαση και διδασκαλία της

Πώς οι ακροάσεις μπορούν να γίνουν και δημιουργικές-εκπαιδευτικές, εκτός από το να μεταφέρουν απλώς το ηχητικό "κλίμα" μιας περιόδου και ενός στιλ; Σε μια τάξη εφήβων πολύ εύκολα η ακρόαση μουσικής ροκ μπορεί να θεωρηθεί ως ευκαιρία για εκτόνωση και φασαρία. Να χαθεί δηλαδή η δυνατότητα να διδαχτεί μουσική μέσα από αυτή.

Παρακάτω ακολουθούν ορισμένες οδηγίες, που μπορεί να βοηθήσουν στη μετατροπή της παθητικής ακρόασης σε δημιουργική.

α) Πριν από την ακρόαση να γίνει ανάλυση των στίχων και συζήτηση πάνω σ' αυτούς (αναφορά σε συναισθήματα που περιγράφονται ή σε κοινωνικά προβλήματα που θίγονται).

β) Να ζητηθεί από τους μαθητές να εντοπίσουν τα εκφραστικά μέσα ενός κομματιού (π.χ. το παρατεταμένο σόλο της ηλεκτρικής κιθάρας, το δυναμικό "γύρισμα" στα ντραμς, οι λαρυγγισμοί του τραγουδιστή).

γ) Να ζητηθεί από τους μαθητές να επισημάνουν πιθανούς συσχετισμούς περιεχομένου των στίχων και εκφραστικών μέσων της μουσικής (π.χ. κάποιος "οργισμένος" στίχος μπορεί να εκφέρεται με ουρλιαχτό του τραγουδιστή).

δ) Να επισημανθούν τα όργανα που παίζουν. Αυτό ίσως απαιτήσει κάποιο τμήμα της διδασκαλίας να αφιερωθεί σε οργανολογία της ροκ μουσικής (ονόματα, δυνατότητες, τρόπος παιξίματος, διαφορές στον τρόπο παιξίματος ανάμεσα σε διαφορετικούς καλλιτέχνες, κτλ.).

ε) Να επικεντρωθεί η προσοχή σε όλα τα μουσικά στοιχεία που έχουν συζητηθεί στο μάθημα (φόρμα τραγουδιού, πτώσεις, αντιχρονισμός, μετατροπίες).

στ) Να ζητηθεί η επισήμανση άλλων στοιχείων, τα οποία δεν εντοπίζονται σε άλλα είδη μουσικής, που έχουν ακουστεί στην τάξη (π.χ. επίμονες επαναλήψεις).

Εδώ γίνεται κατανοητό ότι οι καθηγητές μουσικής που έχουν "κλασική" παιδεία είναι λογικό να αγνοούν την ορολογία που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την περιγραφή και την ανάλυση της μουσικής ποπ και ροκ. Ορισμένοι μουσικολόγοι (π.χ. Middleton, 1990) πιστεύουν ότι όχι μόνο η μουσική ποπ και ροκ πρέπει να έχει τη δική της ορολογία, αλλά και ότι η ποπ-μουσικολογία πρέπει να αναγνωριστεί ως ένας αυτόνομος κλάδος της μουσικολογίας, όπως και η εθνομουσικολογία. Στο τέλος των προεκτάσεων του κεφαλαίου αυτού παρατίθενται κάποιες πηγές που μπορεί να βοηθήσουν τους καθηγητές προς την κατεύθυνση της ορολογίας και ανάλυσης της ποπ και ροκ.

Εναλλακτικά, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ένα άλλο τέχνασμα: ο καθηγητής μπορεί να "δανειστεί" τις εκφράσεις που οι μαθητές χρησιμοποιούν, για να περιγράψουν τη μουσική αυτή. Αυτό μπορεί να γίνει και με τη μορφή γραπτής εργασίας, η οποία έχει τη δυνατότητα και να αξιολογηθεί (ο μαθητής που εντοπίζει περισσότερα εκφραστικά μέσα και σχολιάζει περισσότερες μουσικές παραμέτρους του κομματιού παίρνει υψηλότερη βαθμολογία). Ζητείται από τους μαθητές να ακούσουν ένα κομμάτι ροκ και να περιγράψουν τι αισθάνονται (αν τους άρεσε ή όχι και γιατί, τι εκφραστικά μέσα μπορούν να εντοπίσουν, πόσα μουσικά χαρακτηριστικά μπορούν να απομονώσουν). Από το σύνολο των εργασιών το πιο πιθανό είναι ότι κάποιες λέξεις και εκφράσεις θα χρησιμοποιούνται συχνότερα για την περιγραφή ενός συγκεκριμένου στοιχείου από κάποιες άλλες μεμονωμένες. Αυτές οι εκφράσεις που απαντώνται συχνότερα μπορούν να διαβαστούν στους μαθητές κα να υιοθετηθούν σαν ένας "κώδικας", τον οποίο όλοι θα κατανοούν και η τάξη θα τον χρησιμοποιεί όταν αναφέρεται στη μουσική ποπ και ροκ.

Κάτι που είναι σημαντικό και πρέπει να τονιστεί είναι ότι ο καθηγητής καλόν είναι να αποφεύγει τις αρνητικές κρίσεις για τη μουσική ποπ και ροκ. Η τάξη μπορεί ενδεχομένως να επισημάνει κομμάτια αρτιότερα, πλουσιότερα, που αρέσουν περισσότερο από κάποια άλλα. Ο καθηγητής μπορεί διακριτικά να κατευθύνει τους μαθητές στο να αναπτύξουν την κριτική τους, συγκρίνοντας δύο διαφορετικά κομμάτια που ανήκουν στο ίδιο μουσικό είδος. Συγκρίσεις όμως μεταξύ ειδών μουσικής είναι σκόπιμο να αποφεύγονται.

2. Εργασίες μαθητών

Το κεφάλαιο προσφέρεται ιδιαίτερα για εργασίες που θα γράψουν και θα παρουσιάσουν οι μαθητές. Τα θέματα των εργασιών μπορεί να είναι αυτά των θεματικών ενοτήτων. Καλόν είναι αυτά να ανατεθούν αρκετό καιρό πριν, και οι μαθητές να χωριστούν σε ομάδες εργασίας. Όλοι οι μαθητές υποχρεούνται να συμμετέχουν σε μία τουλάχιστον ομάδα, αλλά θα μπορούν να μπουν και σε δεύτερη, αν το ζητήσουν. Τα θέματα θα μπορούσαν να εμπλουτιστούν και με άλλα στοιχεία. Μία ομάδα, για παράδειγμα, θα μπορούσε να ασχοληθεί με το ντύσιμο και την εμφάνιση των τραγουστών της ροκ και να δει την εξέλιξή τους μέσα στις δεκαετίες. Άλλη ή η ίδια ομάδα θα μπορούσε να ασχοληθεί με τη μόδα στο ντύσιμο των ακροατών, στο μακιγιάζ, στα κουρέματα, στα παπούτσια και στα αξεσουάρ. Η παρουσίαση θα μπορούσε να γίνει με ακουστική συνοδεία κομματιών της κάθε δεκαετίας. Υλικό μπορεί να βρεθεί σε μουσικά περιοδικά, σε περιοδικά μόδας, σε εξώφυλλα δίσκων, σε παλιές φωτογραφίες των γονέων και αλλού. Ίσως εδώ θα μπορούσε να επισημανθεί ότι η μόδα επαναλαμβάνεται τόσο στο ντύσιμο όσο και στη μουσική ποπ και ροκ π.χ. η επανεμφάνιση της μόδας του '70 στα τέλη της δεκαετίας του '90, και η επανέκδοση σε ριμίξ (remix) παλαιότερων κομματιών ροκ.

Άλλη θεματική παρουσίαση θα μπορούσε να αφορά την τεχνολογία και την εξέλιξή της σε θέματα εγγραφής, αναπαραγωγής, αναμετάδοσης και διάδοσης της μουσικής. Μπορεί να σχολιαστεί η αναλογική και ψηφιακή τεχνολογία, οι δίσκοι βινυλίου, κόμπακτ (CD), ο βιντεόδισκος, το βίντεοκλιπ κτλ.). Οι μαθητές μπορούν να κάνουν μικρή έρευνα σχετικά με τα μέσα μαζικής ενημέρωσης: να καταγράψουν τις συχνότητες των σταθμών που παίζουν μουσική ποπ και ροκ, να βρουν εκπομπές της τηλεόρασης που παρουσιάζουν αυτή τη μουσική, κτλ.

Γενικά, συνιστάται η σύνδεση των ενοτήτων με όποιες κοινωνικές, οικονομικές, αισθητικές, ιστορικές ή άλλες παραμέτρους μπορεί να συνδέονται.

3. Αξιολόγηση

Η αξιολόγηση μπορεί να γίνει σε δύο βάσεις. α) τις εργασίες των μαθητών και β) τη δυνατότητά τους να σχολιάζουν τις μουσικές ακροάσεις.

Το επίπεδο και την έκταση των εργασιών θα την καθορίσει ο καθηγητής. Καλόν είναι όμως να επιδιώκονται οι πλούσιες και ολοκληρωμένες εργασίες. Ενδεικτικά αναφέρονται τα παρακάτω στοιχεία:

- Αναφορά σε έντυπα και πηγές.
- Χρήση μουσικών παραδειγμάτων.
- Χρήση άλλων μέσων παρουσίασης (φωτογραφιών, σλάιντς, αντικειμένων όπως κονκάρδες, μπλουζάκια, εξώφυλλα δίσκων, κτλ.)

- Πολύπλευρη παρουσίαση του θέματος (αναφορά σε ιστορικά στοιχεία, σε κοινωνικά και πολιτικά ρεύματα, σε αντίθετες απόψεις και αντιδράσεις).

Ο σχολιασμός των μουσικών ακροάσεων θα πρέπει, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, να αξιολογείται με βάση τον πλούτο των στοιχείων στα οποία αναφέρεται. Για παράδειγμα, οι παρακάτω δύο σχολιασμοί προέρχονται από δύο διαφορετικούς μαθητές:

Μαθητής Α: *Το κομμάτι μου άρεσε, γιατί έχει μπιτ (beat) και το τραγουδάνε οι Ρόλλιγκ Στόουνς, που είναι φοβερό συγκρότημα.*

Μαθητής Β: *Το κομμάτι αρχίζει με ηλεκτρική κιθάρα, που τη συνοδεύουν τα πιατίνια. Στη συνέχεια ο ντράμερ κάνει ένα γύρισμα, πιάνει το ρυθμό και μετά μπαίνει ο Μικ Τζάγκερ. Αν και στα άλλα κομμάτια του δίσκου τραγουδάει πιο έντονα, σ' αυτό το κομμάτι η φωνή του είναι πιο ήρεμη, γιατί το τραγούδι είναι λυπητερό. Ύστερα από δύο στροφές, τη μελωδία την παίζει το συνθεσάιζερ και μετά ξαναμπαίνει ο Τζάγκερ. Ο ρυθμός δεν αλλάζει και πολύ, αλλά στο τέλος γίνεται ένα απότομο κόψιμο και νομίζεις ότι το κομμάτι συνεχίζεται.*

Συγκρίνοντας τους δύο σχολιασμούς, παρατηρούμε ότι ενώ ο πρώτος μαθητής κάνει μόνο μια αναφορά στο ρυθμό, ο δεύτερος αναφέρεται στη δομή (αρχίζει με..., στη συνέχεια..., ύστερα από δύο στροφές ξαναμπαίνει..., απότομο κόψιμο), στα όργανα, στην εκφραστικότητα και στο συθναίσθημα (έντονα, ήρεμη, λυπητερό), στο ρυθμό, στην προσωπική "γεύση" που του αφήνει το κομμάτι (νομίζεις ότι συνεχίζεται).

4. Προτεινόμενα βοηθήματα

Προτεινόμενη βιβλιογραφία που θα βοηθήσει τον καθηγητή της μουσικής να προσεγγίσει τη μουσική ποπ και ροκ αυτή καθαυτή, ώστε να την παρουσιάσει μέσα στην τάξη.

4.1 Πηγές που αναλύουν κοινωνιολογικά ή μουσικολογικά τη μουσική ποπ και ροκ

- Longhurst, Brian (1995). Popular Music and Society. Cambridge, Polity Press.

Ο συγγραφέας επιχειρεί μία κοινωνιολογική προσέγγιση της μουσικής ποπ και ροκ, επικεντρώνοντας τη προσοχή του σε τρία στοιχεία της: την παραγωγή (μουσική βιομηχανία, διάδοση και αναμετάδοση, τεχνολογία), το στίχο (μηνύματα και σημασίες, σύνδεση με κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα) και το ακροατήριο (ομάδες, υποκουλτούρες, σχέσεις ανάμεσα σε στίχους και ακροατήρια, διαφορετικές τάσεις προσέγγισης της μουσικής ποπ και ροκ από τους νέους). Ουσιαστικά, ο συγγραφέας επιτυγχάνει να δώσει μια σύγχρονη και ολοκληρωμένη παρουσίαση όλων των πλευρών - αισθητικών, κοινωνικών, οικονομικών- που συνθέτουν το πολυδιάστατο φαινόμενο της μουσικής αυτής. Αν και δεν αναφέρεται το βιβλίο στη θέση της μουσικής ποπ και ροκ μέσα στην εκπαίδευση, ωστόσο μπορεί να βοηθήσει τον καθηγητή της μουσικής στο να προσεγγίσει τη μουσική αυτή και στο να κατανοήσει τις προεκτάσεις της σε σχέση με την ψυχολογία του εφήβου (μόδα, σεξουαλικά πρότυπα, ένταξη σε ομάδα, κτλ.).

- Middleton, R. (1990). Studying Popular Music. Milton Keynes: Open University Press.

Από τα ελάχιστα κείμενα που επιχειρούν τόσο ολοκληρωμένα και εμπεριστατωμένα μια μουσικολογική προσέγγιση της μουσικής ποπ και ροκ.

- Frith, S. & Goodwin, A. (1990) (Eds). On Record: Rock, Pop, the Written Word. London: Routledge.
Το βιβλίο αποτελεί μια πλούσια συλλογή άρθρων, που αναφέρονται στη μουσική ποπ και ροκ από διάφορες σκοπές: κοινωνιολογική, οικονομική, αισθητική, ιστορική.

- Lull, J. (1992) (Ed.). Popular Music Communication, Lonson: Sage.
Το βιβλίο αυτό αποτελεί επίσης συλλογή άρθρων, τα οποία διαπραγματεύονται τη θέση της μουσικής ποπ και ροκ μέσα στη σύγχρονη κοινωνία από τις σκοπές της μουσικής βιομηχανίας, του πολιτισμού και του ακροατηρίου.

4.2 Πηγές που αναφέρονται στη διδασκαλία της ποπ και ροκ στο σχολείο.
- Swanwick, Keith (1968). Popular Music and the Teacher. London, Pergamon Press. (Το βιβλίο είναι εξαντλημένο και δεν έχει επανεκδοθεί. Μπορεί ωστόσο να παραγγελθεί σε φωτοαντίγραφο από τη Βρετανική Βιβλιοθήκη του Λονδίνου, μέσω του Βρετανικού Συμβουλίου της Αθήνας ή της Θεσσαλονίκης).
Ο συγγραφέας προτείνει την ένταξη της μουσικής ποπ και ροκ στο σχολικό μάθημα μουσικής. Παρέχει ενδιαφέρουσες και χρήσιμες υποδείξεις προς τον καθηγητή, έτσι ώστε η χρήση της μουσικής αυτής στο μάθημα να αποτελέσει όχι έναν τρόπο προσέγγισης των εφήβων αλλά έναν εναλλακτικό δρόμο προσέγγισης της ίδιας της μουσικής και της αισθητικής της, παράλληλα με την παραδοσιακά διδασκόμενη "σοβαρή" μουσική. Παρά την παλαιότητά του το περιεχόμενο του βιβλίου παραμένει επίκαιρο και αναφέρεται σε εργασίες με σχετικά θέματα.

- Vulliamy, G & Lee, E. (1982). Pop, Rock and Ethnic Music in School. Cambridge: University Press.
- Swanwick, K (1984). Problems of a sociological approach to pop music in schools". British Journal of Sociology of Education, 5, 1.

Βιβλιογραφικές παραπομπές.

- Becker, H. S. (1982). Art Worlds. Berkeley: University of California Press.
- Dumm, E. "Happy birthday, Pavarotti!". Classic FM Magazine, 8, 36-42.1995.
- Gans, H. J. Popular Culture and High Culture: An Analysis and Enalyation of Taste. New York: Basic Books. 1974.
- Giddens, A. & Turner, J. (Eds). Social Theory Today. Cambridge: Polity Press, 1987.
- Green, L. Music on Deaf Ears. Manchester: University Press, 1988.
- Martin, P.J. Sounds and Society. Manchester: University Press, 1995.
- Middleton, R. Studying Popular Music. Milton Keynes: Open University Press, 1990.
- Swanwick, K. Popular Music and the Teacher. London: Pergramon Press, 1968.
- Swanwick, K. "Musical cognition and aesthetic response". Bulletin of British Psychology Society, 26, 285-289. 1973.
- Swanwick, K. Music, Mind and Education, London: Routledge, 1988.

Ελληνική βιβλιογραφία

- Armstrong Louis,Γεννήθηκα στη Νέα Ορλεάνη, εκδόσεις Index, Αθήνα 1990
- Charters Samuel, Η ποίηση του μπλουζ, εκδόσεις Απόπειρα, Αθήνα 1990
- Γιαννουλόπουλος Κώστας, Τζαζ 1900-1990 (Ιστορικός και δισκογραφικός οδηγός), εκδόσεις Νέα Σύνορα - Α.Α.Λιβάνη.
- Γκόλντμαν Άλμπερτ, Η ζωή του Τζον Λένον. Εκδόσεις Νέα Σύνορα - Α.Α.Λιβάνη, 1990
- Δηματάτης Ντίνος, 25 Χρόνια ελληνικού ροκ, Α.Λιβάνη.
- Gillett Charlie, Ο Ήχος της Πόλης, Η κλασική ιστορία του Rock, εκδόσεις Νέα Σύνορα - Α.Α.Λιβάνη, Αθήνα 1994.
- Ντένσμορ Τζον, Η ζωή μου με τον Jim Morrison και τους Doors, εκδόσεις Νέα Σύνορα - Α.Α.Λιβάνη.
- Όλιβερ Πολ, Η ιστορία του Blues, εκδόσεις Απόπειρα.
- Παπαδημητρίου Σάκης, θέματα και πρόσωπα της σύγχρονης τζαζ (1950-1970). Θεσ/νίκη 1979
- Εισαγωγή στην τζαζ. Θεσ/νίκη 1982.
- Leonard Bernstein τζαζ και κλασική "δυτικές συνοικίες" παραπομπές και συνειρμοί. University studio press Θεσ/νίκη 1994
- Πάτισον Ρόμπερτ. Το Ροκ στον καθρέφτη του ρομαντισμού. Εκδόσεις Πρίσμα, 1992
- Smith Leo, Σημειώσεις για τη φύση της μουσικής, Περιοδικό Τζαζ. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1982.
- Stambler Irwin, Εγκυκλοπαίδεια της Pop, Rock και Soul (3 τόμοι). Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1994.
- Τσίλτον Τζον, Ιστορία της Τζαζ. Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1981
- Χόμπσμπομ Τζ. Έρικ, Η σκηνή της Τζαζ. Εκδόσεις Εξάντας, 1988
- Vulliamy Graham. Τζαζ και Μπλουζ. Εκδόσεις Index, Αθήνα 1990.

Ο Constantin Alajalon, ο οποίος μας άφησε αξέχαστους πίνακες της τζαζ, σχεδίασε τον εαυτό του το 1932 να ζωγραφίζει τον Τ.Γκέρσουιν



"ΤΙ ΕΙΠΑΝ..."

"Μουσική είναι οι εμπειρίες σου, οι σκέψεις και οι επιθυμίες σου. Αν δεν την ζεις, δεν μπορείς να την εκφράσεις μέσα από το όργανό σου."

Τσάρλι Πάρκερ

"Θεωρώ την τζαζ ένα είδος αμερικανικής λαϊκής μουσικής, όχι το μοναδικό αλλά τόσο δυναμικό, που ίσως να είναι στο αίμα και στο συναίσθημα του αμερικανικού λαού περισσότερο από κάθε άλλο λαϊκό είδος. Θα μπορούσε πιστεύω να χρησιμεύσει ως βάση για συμφωνικά έργα με διαχρονική αξία"

Τζορτζ Γκέρσουιν

Κι εγώ επίσης ακούω την Αμερική να τραγουδά,
αλλά από κει που βρίσκομαι
μπορώ να ακούσω μόνο τον Little Richard,
και τον Fats Domino.
Καμιά φορά, όμως,
ακούω τον Ray Charles
να πνίγεται μέσα στα δάκρυά του
ή τον Bird
*να ξεκουράζεται στο Καμαρίλο**
ή τον Horace Silver να αυτοσχεδιάζει.
Τότε δε με νοιάζει να σταθώ για λίγο ακόμα.

Julian Bond

**Καμαρίλο: ψυχιατρείο, όπου νοσηλεύτηκε ο Charlie "Bird" Parker.*

"Θα σου δείξω μια νότα σήμερα.Κοίτα με πόσους τρόπους μπορείς να παίξεις αυτή τη νότα - παίξ' την άγρια, τσαλαπάτα την, παίξ' την με ύφεση ή με δίεση, καν' την ό,τι θέλεις. Έτσι εκφράζεις τα συναισθήματά σου στη μουσική. Είναι σαν να μιλάς"
Συμβουλή του μεγάλου σαξοφωνίστα ***Sydney Bechet*** σε ένα μαθητή του.

I was born
with the blues,
I eat
with the blues,
I sleep
with the blues - man,
I know it's just
simply the truth.
John Lee Hooker

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ*

ΕΡΓΟ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ/ΕΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΑΛΜΠΟΥΜ	ΧΡΟΝ/ΓΙΑ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ
• **SPIRITUAL-GOSPEL**	Mahalia Jackson	Gospels, Spirituals & Hymns [BOX]	1954-1969
	The Staple Singers	Great Day	1960
	Various Artists	Say Amen, Somebody	1983
• **BLUES**	Various Artists	Boogies Woogie Rarities	1927-32
	Ma Rainey/Various Artists	The Classic Blues Singers	1920-39
	Leadbelly	Leadbelly's Last Sessions	1953
• **JAZZ** (New Orleans Style)	King Oliver's Jazz Band	The Complete 1923 OKEMS	1923
	The Original Dixieland Jazz Band	The Original Dixieland Jazz Band	1917-36

ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ
Legacy Records	Το άμπουμ αυτό περιλαμβάνει 36 ηχογραφήσεις της περιόδου 1954-1969 και μαρτυρεί το εύρος των εκφραστικών δυνατοτήτων μιας από τις σπουδαιότερες τραγουδίστριες του gospel
Milestone Records	Πρόκειται για 2 δίσκους ηχογραφημένους στις αρχές του 60' όταν οι Staples παρέμειναν στα πλαίσια της μουσικής των gospel. Η φωνή του Mav'is Staples αποτελεί μια από τις ωραιότερες φωνές του gospel.
DR6	Πρόκειται για το original soundtrack του ντοκιμαντέρ για το gospel, Say Amen, Somebody, που γυρίστηκε το 1982 και στο οποίο έπαιζε -μεταξύ άλλων- η γνωστή τραγουδίστρια του gospel Willie Mae Ford Smith ("Mother Smith").
Milestone	Συλλογή από κλασικά δείγματα του boogie woogie. Το "Honky Tonk Train Blues" του Meade Lux Lewis ενέπνευσε τους πιανίστες του boogie woogie σε αμέτρητες ρυθμικές μιμήσεις
CBS	Η Gertrud "Ma" Rainey βαπτίστηκε ως η "μητέρα των μπλουζ" και ήταν εκείνη που καθοδήγησε την Bessie Smith. Η φωνή της ήταν τόσο μεγαλιώδης και ο ήχος της τόσο πλούσιος σε ηχοχρώματα που μπορούσε να κάνει ενδιαφέρον και το πιο ανούσιο τραγούδι. Το "Ma Rainey's" Black Bottom" αποτελεί μια σπάνια μαρτυρία των ψυχαγωγικών της δυνατοτήτων μ' ένα επιθεωρησιακό τραγούδι· ο ζεστός ήχος της Sippie Wallace και ο πιο σκληρός και τραχύς ήχος της Victoria Spivey καθώς και η εκρηκτική δύναμη της φωνής της Bessie Smith, συνθέτουν τη συλλογή αυτή των ηχογραφήσεων.
Folkways	Ο Huddie "Leadbelly" Leadbetter πραγματοποίησε αυτές τις ηχογραφήσεις στο τέλος της ζωής του καλύπτοντας ωστόσο την Αφρο-Αμερικάνικη μουσική καθόλη την εξέλιξή της. Η φημισμένη αυτή συλλογή περιλαμβάνει τραγούδια της δουλειάς, της φυλακής, blues, spiritual και μπαλάντες.
EMI	Πρόκειται για τις πρώτες καταξιωμένες ηχογραφήσεις του King Oliver. Τα "Dipper Mouth Blues" και "Snake Rag" αποτελούν κορυφαίες στιγμές σ' αυτή τη Βρετανική συλλογή, μαρτυρώντας την εκφραστική πειθαρχία του συγκροτήματος αλλά και την επιβολή της προσωπικότητας του Armstrong.
RCA Victor	Η μουσική της Original Dixieland Jazz Band -που μαθήτευσε στο γκέτο του Storyville- περιλάμβανε δύσκαμπτους, σχεδόν rag ρυθμούς, σκέρτσα του βαριετέ και περιορισμένο υλικό αλλά χαρακτηριζόταν από ζωηρότητα και ενθουσιασμό καθώς και από τις τρεις επίμονα κραυγαλέες φωνές των Shields, Sburburo και LaRocca. Αξίζει δε να σημειωθεί η επιρροή που άσκησε η μπάντα στη μουσική του Bix Beiderbeck.

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΡΓΟ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ/ΕΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΑΛΜΠΟΥΜ	ΧΡΟΝ/ΤΙΑ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ
• **JAZZ** (New Orleans Style)	Louis Armstrong	Louis Armstrong and Earl Mines	1928
	Jelly Roll Morton	The King of New Orleans Jazz	1926-28
• **JAZZ** (Chicago)	Various Artists	Chicago	1939-40
	Earl Mines and his Orchestra	Swinging in Chicago	1934-1935
	Eddie Condon	The Definitive Vol1	1944
	Bix Beiderbecke	The Bix Beiderbecke Legend	1924-28
• **Ragtime**	Scott Joplin	Scott Joplin 1916	1916
	Art Tatum	Solo Masterpieces	1953-54

ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ
Philips	Ο Louis Armstrong δημιούργησε την πιο αξιομνημόνευτη και επαναστατική μουσική την περίοδο της πρώιμης τζαζ της Νέας Ορλεάνης όταν πραγματοποίησε τις εγκεκριμένες καθώς και άλλες ηχογραφήσεις -με εκπληκτικές Studio μπάντες- μεταξύ 1925 και 1929. Η αποκοπή της solo γραμμής από το βασικό ρυθμό, η χαλάρωση των επηρεασμένων από τη rag ρυθμών καθώς και η προβολή κάθε χωριστής φωνής πάνω από τη συνολική δομή αποτελούν καινοτομίες του γνωστού τρομπετίστα. Περιλαμβάνοντας εδώ τα κλασικά "Weather Bird", "Basin Street Blues" και "Maggies".
RCA	Ο Jelly Roll Morton ήταν ο πρώτος μεγάλος συνθέτης της jazz. Μετασχημάτισε την τυπική ενορχήστρωση της Νέας Ορλεάνης και οργάνωσε τις ομάδες οργάνων με τολμηρούς τρόπους. Η μπάντα του, Morton's, Red Hot Peppers, ήταν μια από τις πιο ιδιότυπες Jazz μπάντες. Στα κλασικά "The Chant", "Grandpa's Spells" και "Doctor Jazz" ο Morton ποικίλει συνεχώς το ηχόχρωμα, τη δομή και τη δυναμική.
Coral	Η επιδεικτική λαμπρότητα και η επιδίωξη της απόλαυσης αποτελούν σταθερά γνωρίσματα της σχολής του Chicago καθώς εκπροσωπείται εδώ ικανοποιητικά σ' αυτή την ύστερη συνάντηση μουσικών που οργανώθηκε από το ντραμίστα George Wetting. Αξιοσημείωτη είναι η ομοιότητα τονικών στοιχείων του Jimmy McPartland με το Beiderbecke και το βροντερό παίξιμο του ντράμερ G.Wettling.
Coral	Ο Mines ηγείτο μιας μπάντας στο Chicago για 10 χρόνια με κορυφαία περίοδο τα μέσα του '30. Ο δίσκος αυτός μαρτυρεί το καταπληκτικό παίξιμο του Mines στο πιάνο σε συνδυασμό με ενορχηστρώσεις όλο ζωντάνια και χρώμα.
Stash	Ο Condon ήταν ένας δυναμικός rhythm μουσικός και οι ηχογραφήσεις αυτές εμπεριέχουν την όλη φιλοσοφία του Chicago style.
RCA Victor	Μετά το ντεμπούτο του με τη δική του μπάντα, τους Wolverines, ο Beiderbecke δούλεψε με μπάντες που κινούνταν γύρω από την εμπορική χορευτική μουσική και την τζαζ και τα σόλα του ήταν σύντομα. Παρόλα αυτά ο δίσκος περιέχει κλασικά κομμάτια με τη χαρακτηριστική παρουσία του Frankie Trambauer στο σαξόφωνο.
Biograph	Οι συνθέσεις του Joplin σημείωσαν τεράστια επιτυχία, ωστόσο ο ίδιος δεν ηχογράφησε τον εαυτό του παρά μόνο όταν πια αντιμετώπιζε προβλήματα υγείας. Οι σπάνιες ετούτες ιστορικές ηχογραφήσεις αποτελούν κλασικά δείγματα, παρότι μαρτυρούν την πτώση των δυνάμεων του συνθέτη.
Pablo	Πιανιστική και αυτοσχεδιαστική ιδιοφυία ο Tatum απέδειξε περίτρανα σ' αυτό το ογκώδες εγχείρημα πόση μουσική μπορούσε να διοχετεύσει σε μικρά και tracks. Αποκαλύπτει την ευφάνταστη από μέρους του εναλλαγή ποικίλων ρυθμικών και αρμονικών στοιχείων

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΡΓΟ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ/ΕΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΑΛΜΠΟΥΜ	ΧΡΟΝ/ΓΙΑ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ
• **Ragtime**	Jelly Roll Morton	The Saga of Mr. Jelly Lord	1938
• **Swing**	Duke Ellington and his Orchestra	At His Very Best	1927-46
	Benny Goodman	Carnegie Hall Jazz Concert	1938
	Artie Shaw	The Early Artie Shaw	1937
	Billie Holiday	The Golden Years Vol.2	1937-38
• **Bebop**	Charlie Parker	Bird/The Savoy Recordings (Master takes)	1944-48
	Thelonious Monk	Genius of Modern Music	1947

ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ
Circle	Η δουλειά του Morton περιλαμβάνει πολλά στοιχεία της πρώιμης τζαζ. Η χαλάρωση των δύσκαμπτων ρυθμών της ragtime άσκεσε αναπόφευκτα επίδραση· η όλη μεθοδολογία του επικεντρώνεται εδώ σ' αυτό το μετέπειτα άλμπουμ του.
RCA	Πιο προσωπική, ιμπρεσιονιστική και λιγότερο εμπορική, η μουσική της μπάντας του Duke Ellington ποτέ δε σημείωσε την αντίστοιχη επιτυχία του Goodman ή του Artie Shaw παρά το γεγονός ότι επρόκειτο καθαρά για Swing μπάντα. Στα 1939 ο Ellington προσέλαβε το μεγάλο σαξοφωνίστα Ben Webster και τον ταλαντούχο μπασίστα Jimmy Blanton. Ακολούθησαν μερικά από τα πιο αξιόλογα κομμάτια όπως τα "Jack the Bear" και "Ko-Ko".
Philips	Το κύκνειο άσμα του Goodman κι ένας δίσκος σταθμός στην ιστορία της Jazz. Ο Goodman κατάφερε να κάνει τη μουσική του αποδεκτή από το καλλιτεχνικό κατεστημένο της εποχής του, και να φέρει την τζαζ στο Carnegie Hall. Η ηχογράφηση αυτή αποτελεί άλλωστε μια από τις καλύτερες ζωντανές εμφανίσεις του. Ο Goodman, ενεργητικός εκφραστής του swing, ήταν ένας άξιος αυτοσχεδιαστής. Τα σόλο του χαρακτηρίζονται από αλλαγές τονικότητας, tremolo, καθυστερήσεις και blue νότες.
Ajaz	Ο Shaw ήταν ο κύριος αναταγωνιστής του Benny Goodman στη δεκαετία του '30 με πιο συγκρατημένο στιλ αλλά με μιαν αλάνθαστη τεχνική. Η μπάντα αυτή του '37 δεν εντυπωσιάζει άμεσα αλλά διακρίνεται από τη χάρη και τη γοητεία της swing περιόδου, τα δε σόλο του Shaw αποτελούν διαμάντια στην τζαζ δισκογραφία.
CBS	Μερικές από τις αξιομνημόνευτες ηχογραφήσεις της Holiday με τον πιανίστα Teddy Wilson και την παρουσία του Lester Young σε μια συλλογή που περιλαμβάνει μερικούς από τους πιο προσωπικούς μουσικούς διαλόγους της τζαζ. Καθυστερώντας το beat, ξεπερνώντας αδιάφορους στίχους, αυτοσχεδιάζοντας ακατανόητες εκφράσεις, έφερε μια νέα εποχή στο τζαζ τραγούδι.
Savoy	Μερικές από τις πιο καταπληκτικές ηχογραφήσεις του Parker έγιναν στα μέσα της δεκαετίας του '40 για τις εταιρείες Savoy και Dial. Οι ξεκάθαρές του εκτελέσεις ο αγέρωχος ήχος του και η ποικιλία των μελωδικών του γραμμών, δημιουργούν κλασικά κομμάτια της bebop όπως τα "Billie's Bounce" και "Now's the Time". Χαρακτηριστικές είναι και οι παρουσίες των Miles Davis, Bud Powell, Duke Jordan και Max Roach που πλαισιώνουν την εκθαμπωτική εικόνα του καλλιτέχνη.
Blue Note	Η ιδιοφυΐα του Monk αποτυπώθηκε πλήρως στις ηχογραφήσεις για τη Blue Note κατά τις δεκαετίες του '40 και '50. Εδώ περιλαμβάνονται οι πρώτες του ηχογραφήσεις σαν ηγετικό μέλος, όταν γράφτηκαν πολλές από τις πιο προσωπικές του συνθέσεις και πραγματοποιήθηκαν μερικές από τις πιο αλλοπρόσαλλες αλλά και εντυπωσιακές συνεργασίες του με άλλους μουσικούς. Όσο διάφωνη και αν ακούγεται η μουσική του Monk, είναι πάντα αδυσώπητα λογική και η εκπληκτική του θεματική ποικιλία συναγωνίζεται μόνο με τη "φαινομενικά" χωρίς συνεκτικούς δεσμούς ανέλιξη του γραψίματος και του αυτοσχεδιασμού του.

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΡΓΟ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ/ΕΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΑΛΜΠΟΥΜ	ΧΡΟΝ/ΓΙΑ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ
• **Bebop**	Dizzy Gillespie and his Orchestra	Ol' Man Bebop	1946-49
• **Hardbop**	Miles Davis	Workin' with the Miles Davis Quintet	1956
	John Coltrane	Giant Steps	1959
	Art Blakey	A night at Birdland	1954
	Dexter Gordon	Our Man In Paris	1963
• **Cool Jazz**	The Dave Brubeck Quarter	Time Out	1959
	Gerry Mulligan/Chet Baker	Mulligan/Baker	1951,1952,1965

ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ
HMV	Παρά το γεγονός ότι η αρμονική ευλυγισία της bebop την προσδιόρισε αποφασιστικά ως μουσική των μικρών μπαντών ο Dizzy Gillespie υιοθέτησε τις μεθόδους της σε σχήματα μεγάλων μπαντών και έφερε πρόσθετο ενθουσιασμό με Αφρο-κουβανικούς ρυθμούς. Οι ηχογραφήσεις αυτές του τέλους της δεκαετίας του '40 περιλαμβάνουν το "θηριώδες" "Manteca" και αποκαλύπτουν πως μια εκπληκτικά τεχνικά άρτια μπάντα διαπραγματεύεται τις bebop μελωδίες.
Prestige	Μια από τις πέντε καταπληκτικές ηχογραφήσεις του '56 για την Prestige που απεικονίζει έναν αισθησιακό και σκοτεινό Davis σε αντιπαράθεση με το νεανικά επιθετικό Coltrane. Μια μεγάλη μπάντα όλων των εποχών.
Atlantic	Ένα από τα καλύτερα και πιο γνωστά άλμπουμ του Coltrane. Η μουσική του στα όρια μεταξύ της hardbop και της αυτοσχεδιαστικής πυκνότητας της μελέτης του πάνω στους τρόπους (Modes), μέσα στα πλαίσια της δομής του track του τίτλου. Ο Coltrane ήταν ήδη ένας από τους πιο καταπληκτικούς σαξοφωνίστες της τζαζ την περίοδο αυτή, ανοίγοντας νέους δρόμους στη μουσική.
BlueNote	Η μπάντα του Blakey πριν ονομαστεί ως Jazz Messengers δείχνει όλη την ενέργεια του hardbop. Όπως συνέβη με τους περισσότερους alto σαξοφωνίστες το 54, η προσήλωση του Donaldson στον Parker είναι εμφανής ενώ η τρομπέτα του Brown ανελίσσεται με επιδέξεια χάρη.
Blue Note	Ένα άλμπουμ που προσδιορίζει πλήρως το hardbop ιδίωμα, από έναν άνθρωπο που έπαιζε τις νότες του σαν να έκανε γλυπτική στο μάρμαρο. Κορυφαία στιγμή του δίσκου του το εμπνευσμένο σόλο του στο "A Night in Tunisia".
CBS	Ένα άλμπουμ απαραίτητο για όλους τους μουσικόφιλους της δεκαετίας του '60, με κύρια χαρακτηριστικά τη σπανιότητα των ενδείξεων χρόνου, τις κλασικές φόρμες και έναν όχι άμεσα έκδηλο δυναμισμό του συγκροτήματος. Ο Brubeck αγαπήθηκε από το κοινό για την ανάμιξη στοιχείων της τζαζ και της κλασικής μουσικής αλλά συχνά επικρίθηκε από τους κριτικούς σε μια εποχή κατά την οποία η ανάμιξη διαφορετικών μουσικών ιδιωμάτων ήταν ακόμη υπό αμφισβήτηση. Το κομμάτι "Take Five" σημείωσε μαζική εμπορική επιτυχία σαν pop hit της δεκαετίας του '50.
Prestige	Οι χωρίς piano μπάντες του '50 των Mulligan/Baker ήταν για πολλούς ο cool ήχος της Δυτικής Όχθης. Ο λυρισμός του Baker ανελίσσεται γύρω από το βαθύ ήχο του βαρύτονου σαξόφωνου του Mulligan. Αυτή η μετέπειτα συλλογή καλύπτει μια μακροχρόνια περίοδο της προβληματικής καριέρας του τρομπετίστα.

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΡΓΟ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ/ΕΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΑΛΜΠΟΥΜ	ΧΡΟΝ/ΓΙΑ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ
• **Cool Jazz**	Miles Davis	Birth of the Cool	1949-50
• **Free Jazz**	Ornette Coleman Double Quartet	Free Jazz	1960
	John Coltrane	Ascension	1965
	Sun Ra	The Meliocentric Worlds of Sun Ra	1965
•**Mainstream**	Chick Corea	Akoustic Band	1989
	Wynton Marsalis	Standard Time	1986
	Dexter Gordon	Homecoming	1976
	Keith Jarrett Gary Peacock Jack Dejohnette	Standards Live	1985

ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ
Capitol	Ο Miles Davis ηγήθηκε της μουσικής μπάντας Birth of the Cool μόνο για δυο εβδομάδες ζωντανών παραστάσεων, ωστόσο αυτές οι μετέπειτα ηχογραφήσεις μαρτυρούν έναν απαλό και στοχαστικό ήχο που απέχει αρκετά από τη φρενίτιδα της bebop. Ο ευαίσθητος ήχος του alto σαξόφωνου του Lee Konitz, ο βελούδινος ήχος του Gerry Mulligan αλλά και η ασυνήθιστη ενορχήστρωση του Gil Evans, καθορίζουν αποφασιστικά το αλμπουμ.
Atlantic	Χαρακτηριστικό άλμπουμ της free jazz με ζωγραφική του Jackson Pollack στο εξώφυλλο. Άγριο και τραχύ απεικονίζει ταυτόχρονα δύο κουαρτέτα διαφορετικών προσανατολισμών: το ένα με αίσθηση χαλαρότητας και ελευθερίας, το άλλο κοντύτερα στη hardbop.
Impulse	Η απάντηση του Coltrane στο άλμπουμ του Coleman, Free Jazz, μια θηριώδης και σφοδρή άσκηση πάνω στη διαφωνία, για μια διευρυμένη μπάντα που επηρέασε τον ήχο μεγαλύτερων free συγκροτημάτων σε όλον τον κόσμο. Προσδιόρισε αυτό που θα λέγαμε παίξιμο "υψηλής ενέργειας" ("high energy" playing).
ESP	Μέχρι το 1965 ο Sun Ra με την μπάντα του Solar Arkestra είχαν φύγει από τη συμβατική μελωδία, χτίζοντας κρατημένους ήχους τον έναν πάνω στον άλλο, συνδυάζοντας την πλούσια σύνθεση της ομάδας εκτελεστών με τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό. "Δεν έχετε ακούσει ποτέ παρόμοιους ήχους στη ζωή σας" γράφουν οι σημειώσεις στο εσώφυλλο.
GPR	Ο ώριμος λυρισμός του Corea σε ένα ζωντανό τρίο. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά άλμπουμς από έναν καλλιτέχνη που συχνά απομονώνεται από τα πραγματικά του ταλέντα.
CBS	Ο Marsalis δεσπόζει στην αναγέννηση της jazz κατά τη δεκαετία του '80, με το μαργαριταρένιο του ήχο την ιλλιγγιώδη ταχύτητά του και το βάθος των γνώσεών του. Εξερευνά 12 κλασικά τραγούδια εδώ με τη συντροφιά ιδανικών συνεργατών. Μια κορυφαία στιγμή στην τζαζ δισκογραφία του '80.
CBS	Όταν ο χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της bebop Dexter Gordon επέστρεψε στις Η.Π.Α. έπειτα από εθελοντική εξορία, άθελά του γαλούχισε το νεο-bop κίνημα μ' αυτό το δίσκο.
ECM	Ένα μέρος της αναγέννησης της τζαζ το 1980 έμοιαζε καταπονημένο, ωστόσο η ολοκληρωτικά προσωπική ανάπτυξη από τον Jarrett των μεθόδων του Bill Evans Trio, σφύζει από ζωντάνια. Οι δυο συνεργάτες του αποτελούν ουσιαστικά στοιχεία.

*"JAZZ", John Fordham, εκδόσεις Dorling Kindersley, Λονδίνο 1993

Ένα παιχνίδι με το Blues

Blues, η Νέγρικη, Παραδοσιακή, Αμερικάνικη Μουσική. Η φόρμα είναι μια σύνθεση που αποτελείται από 12 μέτρα σε αργό τετράσημο ρυθμό. Το αρμονικό υλικό που χρησιμοποιείται για να δομηθεί το κομμάτι είναι οι κύριες βαθμίδες I, IV, και V μιας μείζονας κλίμακας ενώ το μελωδικό υλικό είναι μια ελάσσονα πεντατονική κλίμακα.

Παράδειγμα αν οι βαθμίδες είναι A(I) D(IV) E(V) η πεντατονική που θα χρησιμοποιήσουμε είναι η λα, ντο, ρε, μι, σολ με διαβατικούς φθόγγους το μι ύφεση.

Η δομή του blues είναι:

4 μέτρα στην I βαθμίδα
2 μέτρα στην IV
2 μέτρα στην I
1 μέτρο στην V
1 μέτρο στην IV
2 μέτρα στην I (ή 1 στην I και 1 στην V)



Προετοιμασία:
4 φορές 4 βήματα (χτύπημα ποδιού στο πρώτο βήμα)
2 φορές 4 παλαμάκια
2 φορές 4 βήματα (χτύπημα ποδιού στο πρώτο βήμα)
1 φορά 4 στράκες
1 φορά 4 παλαμάκια
2 φορές 4 βήματα (χτύπημα ποδιού στο πρώτο βήμα)

Κάνοντας αυτό οι μαθητές έχουν καταλάβει τη βασική δομή του κλασικού Blues. Όταν το κατακτήσουμε μπορούμε να αυτοσχεδιάσουμε δηλ. να μη χτυπάμε ισόχρονα παλαμάκια αλλά να χτυπάμε και διαφορετικά ρυθμικά σχήματα.

Στα όργανα αρχίζουμε με απλό παίξιμο του I IV V δηλ. μπορούμε να παίξουμε μόνο τους φθόγγους C, F, G ή αντίστοιχους σε κάποια άλλη κλίμακα που να είναι βολική για τη φωνή των μαθητών. Χρησιμοποιούμε ότι διαθέσιμο όργανο έχουμε π.χ. ξυλόφωνα, αρμόνιο, κιθάρα ή και τη φωνή μας λέγοντας τους φθόγγους. Προσθέτουμε μια απλή μελωδική γραμμή σε πεντατονική κλίμακα. Κάνουμε κίνηση στο μπάσο (walking bass). Μια απλή προσέγγιση είναι να παίξουμε τις συγχορδίες αναλυμένες. Για περισσότερη ποικιλία προσθέτουμε την έκτη και την έβδομη. Παράδειγμα κινητού μπάσου (walking bass) ντο, μι, σολ, λα, σι ύφεση για το C και αντίστοιχα για τις άλλες συγχορδίες. Αν υπάρχει δυνατότητα (όργανα, γνώσεις των μαθητών) στη μελωδική γραμμή προσθέτουμε και γειτονικούς φθόγγους (neighbour tones).

Μπορούμε να τραγουδήσουμε τους στίχους που ακολουθούν ή και να φτιάξουν οι μαθητές δικούς τους. Αν μέσα στην τάξη υπάρχει κάποιος μαθητής που έχει ακούσει και αγαπάει το Blues δώστε του τον ηγετικό ρόλο. Και το ίδιο θα χαρεί και θα γίνει πιο εύκολη η πρόσβαση στο συγκεκριμένο μάθημα από τους συμμαθητές του.

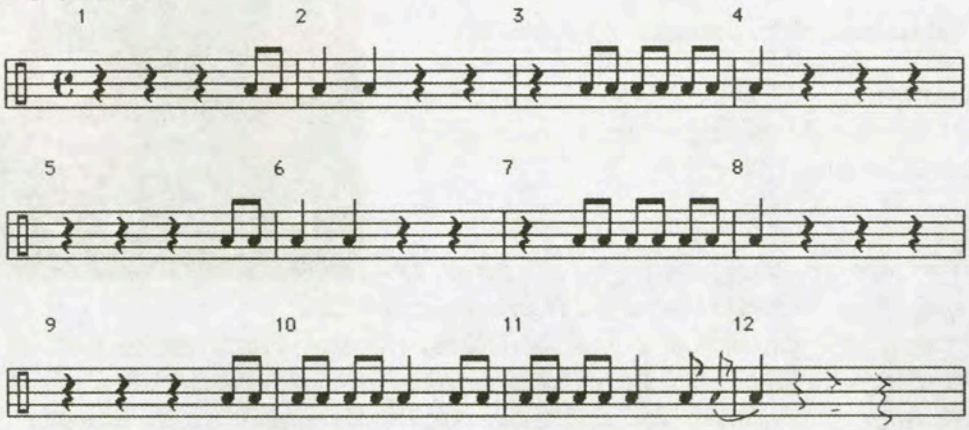


Τώρα αρχίζω με ρυθμό να παίζω Blues(2)
χέρια πόδια τα χτυπώ
με ρυθμό και τραγουδώ τα blues

I' ve got rumbling on my mind (2)
I hate to leave you pretty babe
but you trat me so unkind
Έχω μπέρδεμα στο νου (2)
μη μ' αφήσεις μωρό μου
μεσ' τα κρύα του λουτρού

Ακούμε κομμάτι του Robert "Jr" Lockwood με τίτλο "Rambling on my Mind"

Ρυθμός των στίχων





ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6.

Στόχοι:

- Να γνωρίσουν οι μαθητές την κινηματογραφική μουσική μέσα από την ιστορική εξέλιξή της.
- Να ακούσουν και να παρακολουθήσουν αποσπάσματα κινηματογραφικών ταινιών, για να κατανοήσουν το ρόλο και τη χρήσιμότητά τους.



Προτεινόμενο σχέδιο μαθήματος (1 διδακτική ώρα)

Εισαγωγή

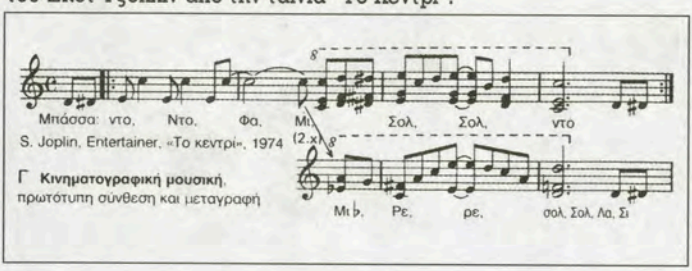
- Ο καθηγητής αναπτύσσει τη σημασία της μουσικής στις κινηματογραφικές ταινίες.

Ανάπτυξη

- Γίνεται μια ιστορική αναδρομή της κινηματογραφικής μουσικής. (Μπορεί να γίνει από τον καθηγητή ή με εργασίες μαθητών).
- Από την εποχή του βουβού κινηματογράφου (1900-1930) αναφέρονται οι συνθήκες παρουσίασης της μουσικής, τα όργανα που χρησιμοποιούσαν στις κινηματογραφικές αίθουσες, τα αρχεία με τις συλλογές κομματιών που ήταν κατάλληλα για συγκεκριμένα είδη σκηνών (π.χ. αγάπη,χωρισμός) και οι ολοκληρωμένες συνθέσεις που γράφτηκαν από γνωστούς συνθέτες, π.χ. η σύνθεση του Σενς Σανς για την ταινία "Η δολοφονία του Δούκα Ντε Γκαίζ" (1908).
- Από την εποχή του ομιλούντος κινηματογράφου (1930), αναφέρεται ο ρόλος της μουσικής, η λειτουργικοτητά της, τα ρεύματα και οι τάσεις της, οι συνθέτες που έγραψαν μουσική ειδικά για τον κινηματογράφο και αυτοί οι οποίοι συντέλεσαν στη διαμόρφωσή της.

Προεκτάσεις

- Ακρόαση και σχολιασμός μουσικών κομματιών, που έγιναν γνωστά από κινηματογραφικές ταινίες (soundtracks).
- Αν υπάρχει δυνατότητα, προβολή αποσπασμάτων κινηματογραφικής ταινίας και σχολιασμός της μουσικής της.
- Εκμάθηση γνωστών κομματιών που χρησιμοποιήθηκαν στον κινηματογράφο, π.χ.το παλιό ραγκτάιμ του Σκοτ Τζόπλιν από την ταινία "Το Κεντρί".



Γ Κινηματογραφική μουσική, πρωτότυπη σύνθεση και μεταγραφή

- Μπορεί να γίνει και μία σύντομη ιστορική αναδρομή από την αρχή του ομιλούντος κινηματογράφου έως τις μέρες μας, όπως και στη μουσική του ελληνικού κινηματογράφου.

Το 1926-27 ο κινηματογράφος γίνεται ομιλών. Υπάρχει πλέον πιο συγκεκριμένη μουσική στην κάθε ταινία και έτσι αλλάζει και η λειτουργικότητα της μουσικής. Έχουμε κάποια καινούρια στοιχεία, το βάθος (backaround) και την ακριβή χρησιμοποίησή τους στη λειτουργικότητα των σκηνών (ακόμη και οι παύσεις χρησιμοποιούνται εκεί που χρειάζονται).
Αρχικά οι ταινίες είναι "τραγουδιστικές", θα λέγαμε. Ο "Δον Ζουάν" είναι ουσιαστικά όπερα και ο "Τραγουδιστής της Τζαζ" μιούζικαλ. Τα πρώτα πειράματα γίνονται στο στούντιο Warner Bros.
Ο Άρθουρ Χόνεγκερ γράφει μουσική για τους σκηνοθέτες Άλαν Γκανς και Π.Πόμπετ. Ο Προκόφιεφ γράφει μουσική για τον "Αλέξανδρο Νιέφσκι" (1938) και για πολλά άλλα κινηματογραφικά έργα. Αλλά κι ο Χόνεγκερ γράφει μουσική για πάνω από 30 κινηματογραφικές ταινίες και δίνει τη χαρακτηριστική μουσική επένδυση στις ταινίες "Pacific 231" και "Ιβάν ο Τρομερός". Σίγουρα ο Χόνεγκερ αλλά και ο γνωστός κλασικός Προκόφιεφ είναι δύο συνθέτες που χαρακτηρίζουν αυτή την εποχή.
Η μουσική γενικά σ' αυτή την περίοδο αποκτά σιγά σιγά τον πραγματικό της ρόλο όπως θα λέγαμε. Τονίζει συναισθηματικές καταστάσεις, όπου υπάρχουν (όπως μοτίβα ανάμνησης), δίνει crescendo έντασης, λειτουργεί ειρωνικά ή παρωδώντας κάποια θέματα.
Ακολουθεί η περίοδος του Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Οι δυσμενείς συνθήκες που επικράτησαν ήταν φυσικό να επηρεάσουν την ομαλή λειτουργία και παραγωγή του κινηματογράφου. Παρ' όλη όμως την οικονομική ανέχεια οι κινηματογράφοι του Λονδίνου ήταν πάντα γεμάτοι. Οι παραγωγές μέσα από ένα άλλο πρίσμα δημιουργίας κι έμφασης, ώστε να στείλουν στο κοινό τα πολεμικά ή και αντίθετα "ειρηνικά μηνύματα" (τα οποία επιτάσσει η εποχή), εμφανίζουν έργα πολύ αξιόλογα, συνδυασμένα πάντα με την ανάλογη μουσική, που και αυτή με τη σειρά της αποκτά ένα χαρακτήρα δυναμικό, πολεμικό, στομφώδη, χωρίς ευτυχώς να λείπει και ο ρομαντισμός (ο ελάχιστος ρομαντισμός του πολέμου).
Στην Αγγλία έχουμε κάποια αξιόλογα έργα, "Εκεί που Υπηρετούμε", της Park, ρομαντοποιημένη έκδοση της στρατιωτικής ζωής, και το καταπληκτικό αργότερα "Ένα από τα Αεροπλάνα μας Χάθηκε" των Πάουελ και Πέσμπεγκερ.
Η Γερμανία έχει να δώσει τελικά αυτή την εποχή μόνο ταινίες μυθοπλασίας της εξουσίας της προπαγανδιστικές· γι' αυτό και η μουσική τους συνδυάστηκε με τον ανάλογο πολεμικό, δυναμικό χαρακτήρα, προβάλλοντας τα καθιερωμένα γερμανικά πολεμικά τραγούδια.
Η Γαλλία υπέφερε στα χρόνια της κατοχής, παρ' όλ' αυτά ο Μαρσέλ Καρνέ κατορθώνει και δίνει έναν υπέροχο "ποιητικό ρεαλισμό σε όλες του τις διαστάσεις στο έργο "Οι Επισκέπτες της Νύχτας".
Η Ρωσία ακολουθεί γενικά μονολιθικό δρόμο. Τα στούντιο διαλύονται και οι παραγωγές μεταφέρονται κυρίως στην Ανατολή. Εδώ όμως έχουμε έντονη τη σύγκριση των εικόνων, τη στατική εικόνα - σαν μια αγιογραφία-, την έκσταση που δημιουργεί η στατική εικόνα σε αντίθεση με τη μαρξιστική αισθητική, που θέλει τη συνολική αντίληψη του πλάνου. Η μουσική ακολουθεί και αυτή την κινηματογραφική ανάπτυξη· είναι βέβαια περισσότερο ορχηστρική αλλά και στατική, θολή, μυστήρια ή και άλλες στιγμές ανύπαρκτη. Έχουμε ένα αριστούργημα, το έργο "Ιβάν ο Τρομερός" που είναι και το "κύκνειο άσμα" του Άϊζενστάιν.
Στα χρόνια του πολέμου, όσον αφορά το Χόλιγουντ, θα αναφέρουμε μια πραγματικά αξιόλογη ταινία, την "Καζαμπλάνκα", μια μελοδραματική ουσιαστικά ιστορία στην περίοδο του πολέμου, με

έξοχες ερμηνίες, που αξιοποιούν το λαϊκό τραγούδι "As time goes by", το οποίο έγινε αργότερα επιτυχία.

Έπειτα έχουμε μια έξαρση παραγωγής musicals, όπου φυσικά η κίνηση (χορός) και η μουσική παίζουν πρωτεύοντα ρόλο.

Ο "Πολίτης Κέην" (μια πολύ παλιά ταινία) αυτή την εποχή απεικονίζεται άριστα στην ταινία θρύλος "Η Αμερικάνικη Νύχτα" του Τριφό, τη μουσική της οποίας γράφει ο Μπέρναρντ.

Στο κεφάλαιο κωμωδία αυτής της εποχής δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε τα "Φώτα της Ράμπας", μια υπερσυναισθηματική τραγική κωμωδία του Τσάπλιν, με χρησιμοποίηση "κατοχικών" μελωδιών και παράλληλα μια ρομαντική διάθεση.

Το 1963 φτάνουμε σε μια από τις υπερπαραγωγές του Χόλιγουντ την "Κλεοπάτρα" αλλά δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε και τις πιο παλιές (όχι απαραίτητα χολιγουντιανές παραγωγές) "Δόκτορ Ζιβάγκο" και "Μπεν Χουρ" που σημάδεψαν την κινηματογραφική ιστορία του Χόλιγουντ και παράλληλα τη μουσική επένδυση. Η "Έξαρση" έρχεται ως μεγάλη επιτυχία, το μιούζικαλ "Η Μελωδία της Ευτυχίας" αλλά στη συνέχεια και η "Ζιζή" και το "Δίψα για Ζωή". Μπαίνουμε πλέον στην εποχή του star-system κοινωνική συνείδηση.

Στην Ευρώπη υπάρχει ανανέωση (οπτική κι αφηγηματική στρατηγική) και σκηνοθέτες γενικά που θέλουν κι αγγίζουν τη νεολαία.

Πέρα όμως από την "εξωελλαδική" αυτή κινηματογραφική παραγωγή, δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε και ό,τι αφορά την ενδοχώρα. Αυτή ειδικά την περίοδο (1955-65) υπάρχουν οι "κλασικές" λαϊκές κινηματογραφικές παραγωγές με τη μουσική σφραγίδα των συνθετών: Πλέσσα, Μητσάκη, Ζαμπέτα, Κλάββα κ.ά. Μεγάλη είναι η συμβολή και σε άλλες (νεότερες) κινηματογραφικές παραγωγές και άλλων Ελλήνων συνθετών όπως των Χατζιδάκι, Θεοδωράκη, Μαμαγκάκη. Η ρομαντική συμβολή της Καραΐνδρου στο νεότερο κινηματογράφο είναι αδιαμφισβήτητη, όμως αξίζει να αναφέρουμε και τα ονόματα των λιγότερο ίσως γνωστών συνθετών Βρόντου και Σφέτσα. Σίγουρα μετά το Όσκαρ μουσικής του Χατζιδάκι (για την ταινία του Ζ.Ντασέν "Ποτέ την Κυριακή") έρχεται και η επιβράβευση ενός άλλου μεγάλου και ίσως πιο εξειδικευμένου συνθέτη στην κινηματογραφική επένδυση, του Β. Παπαθανασίου.

Από την Ανατολή τώρα, έρχεται η μεγαλοπρέπεια του σκηνοθέτη Κουροσάβα (Ιαπωνία) να φέρει το στίγμα της στο Χόλιγουντ και να δείξει την ιδιαιτερότητα της τοπικής μουσικής στο πλατύ κοινό. Ανάλογες παραγωγές έρχονται και από την Ινδία.

Η συνεχόμενη μεταβατική πορεία του κινηματογράφου σε Αμερική και Ευρώπη δίνει πλέον τις υπερπαραγωγές. Το "Starwars" (Ο πόλεμος των Άστρων) του Λούκας, το 1977, δίνει όχι μόνο μια ολοκληρωμένη παραγωγή αλλά και μια εντυπωσιακή μουσική του J.Williams.

Η μουσική λειτουργεί από αυτή την περίοδο και έπειτα έντονα σε κάθε μορφή έργου. Τα θρίλερ της εποχής, πέρα από τη σκηνοθετική τους αρτιότητα, βασίζονται άρρηκτα στη μουσική και στην απόδοση ψυχολογικών εικόνων ή καταστάσεων που αυτή δημιουργεί. Μπαίνει τώρα και ένα νέο χαρακτηριστικό στοιχείο. Η χρησιμοποίηση παλιών έργων μεγάλων συνθετών, όπως οι Μότσαρτ, Ραχμάνινοφ, Προκόφιεφ, Σοστακόβιτς, Μπαχ, Χατσατουριάν, Πάχελμπελ κ.ά. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις ταινίες "Ordinary People", με το γνωστό κανόνα του προκλασικού Πάχελμπελ, "The French Lieutenant's Woman", με τη σονάτα No 17 σε Ρε του Μότσαρτ και "Onedin Lin", με το έργο Spartacus and Phrygia του Χατσατουριάν.

Και έτσι φτάνουμε πλέον σε χρόνια όπου η μουσική επιμέλεια και επένδυση κάποιου έργου, είναι επιστήμη, σπουδή. Ειδικευμένοι συνθέτες όπως ο N.Rota, F.Erothe, M Jarre εφαρμόζουν τεχνικές και μεθόδους στην κινηματογραφική επένδυση, τις οποίες σπουδάζουν σε Ακαδημίες ή σε Μουσικές Σχολές.

Η μουσική γίνεται αναπόσπαστο στοιχείο της κινηματογραφικής δράσης. Η παρουσίαση κάποιου σεναρίου είναι "κενή" χωρίς αυτή και έτσι ο σκηνοθέτης την αποζητά από το συνθέτη για να δώσει σε τελική ανάλυση και το "μήνυμά" του πιο έντεχνα. Πολύ απλά η τέχνη αυτή λειτουργεί δημιουργικά. Προδιαθέτει το θεατή γι' αυτό που θα ακολουθήσει, ενισχύει μια συναισθηματική σκηνή, επισφραγίζει ένα μοιραίο τέλος, γαλήνευει, ενθουσιάζει, αναδεικνύει, κατατροπώνει και ενισχύει πάντα αυτό που παρουσιάζεται επί της οθόνης. Δείχνει χωρίς λόγια τη συνέχεια του σεναρίου, εννοεί, παρανοεί, εξαίρει τη φαντασία, όμως παράδοξα και απρόσμενα τακτοποιεί με τη λογική της, τη λογική του σεναρίου. Πολλές φορές αρκεί και ένας απλός ήχος, για να δοθεί το στίγμα μιας σκηνής ή μια παύση.

Η συνεχόμενη παραγωγή έργων στον 20ό αιώνα συμβαδίζει πλέον με τη μουσική. Εξάλλου, τα γεγονότα του 20ού αιώνα και η προοπτική του 21ου, η εξέλιξη και η ρυθμοποίηση της ζωής του ανθρώπου σε ένα μοντέλο κίνησης, ακινησίας, εικόνων, αρμονίας, δυσαρμονίας, σιωπής, θορύβου, υπερβολής και έπειτα μιας τακτοποιημένης "απλότητας", που δέχεται τις αντιφάσεις και τις αντιθέσεις, εναποθέτει τη μουσική σε μια μορφή πολύτεχνης καλλιτεχνικής έκφρασης, στον κινηματογράφο, έτσι ώστε να υπηρετεί ολοκληρωμένα την εικόνα του "κόσμου".



Βιβλιογραφία

- Κιθ Ρίντερ. Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου, εκδόσεις Αιγόκερος.
- Michel Ulrich. Άτλας Μουσικής, Τόμος ΙΙ, εκδόσεις Φ.Νάκας
- "Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής" Τόμος 4, εκδόσεις Αλκυών.
- Βασική Παγκόσμια Εγκυκλοπαίδεια, εκδόσεις Χάρη Πάτση.
- "Η μουσική στον αιώνα μας", βιβλίο Α' Λυκείου Σ.Βασιλειάδη - Α.Γλυνιά, εκδόσεις ΟΕΔΒ.
- Αλέξη Ζακυνθινού. "Δισκογραφία Ελληνικής Κλασικής Μουσικής".



ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7.

Στόχος

- Να αντιληφθούν οι μαθητές το ρόλο της μουσικής στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και τους διάφορους τρόπους παρουσίασής τους.

Προτεινόμενο σχέδιο μαθήματος (1 διδακτική ώρα μαζί με τα Κεφάλαια 8 και 9)

Ο καθηγητής μπορεί να αναφερθεί στα στοιχεία του βιβλίου του μαθητή, ξεκινώντας μια συζήτηση για τη μουσική στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση, όπου θα ζητάει από τους μαθητές να κάνουν διαπιστώσεις και επισημάνσεις για το πώς η μουσική παρουσιάζεται και χρησιμοποιείται σ' αυτά.

Μπορεί επίσης να θίξει και τα παρακάτω σημεία:

- Πόσο η μουσική παρουσιάζεται καθ'εαυτήν (ως το κυρίαρχο στοιχείο) και πόσο ως δευτερεύον στοιχείο (μουσική σήματος, διαφήμησης, υπόκρουσης σε ταινία ή αφήγηση κ.ά.).
- Ποια είδη μουσικής και σε τι ποσοστά παρουσιάζονται και αν απευθύνονται σε ειδικές κατηγορίες κοινού.
- Ποιες μουσικές εκπομπές αρέσουν στους μαθητές και γιατί;



Καρά, Επεμβασιστικό Μανιφέστο, 1914.

Προεκτάσεις

Αν υπάρχει διαθέσιμος χρόνος, θα μπορέσουν να πραγματοποιηθούν οι παρακάτω εργασίες:

- Στατιστική με βάση τα προγράμματα των διάφορων ραδιοσταθμών και τηλεοπτικών καναλιών, όπου οι μαθητές βρίσκουν το ποσοστό των καθαρά μουσικών εκπομπών και το είδος της μουσικής που αυτά προβάλλουν (κλασική, ροκ, ελληνικές επιτυχίες της επικαιρότητας, ρεμπέτικο κ.ά.)
- Γκάλοπ σε συμμαθητές τους, γονείς, γείτονες κ.ά. για το πόσο και το τι είδους μουσική ακούν από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης.
- Δημιουργία μιας "διαφήμισης". Οι μαθητές χωρίζονται σε ομάδες και επιλέγουν οι ίδιοι θέματα ή δουλεύουν αυτά που προτείνει ο καθηγητής. Καταμερίζονται οι εργασίες, που είναι το σενάριο, σκηνοθεσία, η μουσική επένδυση και αφήγηση, και η διαφήμηση παρουσιάζεται ζωντανά από μαθητές που υποδύονται τα πρόσωπα της διαφήμισης. Η μουσική είναι ζωντανή ή ηχογραφημένη.
- Συζήτηση για τον έντυπο τύπο (περιοδικά, στήλες εφημερίδων κ.ά.).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8. Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ ΑΙΩΝΑ



Στόχος

- Να γνωρίσουν οι μαθητές την εξέλιξη της εγγραφής του ήχου από το φωνόγραφο στο σκληρό δίσκο.

Εισαγωγή

- Στην τάξη ακούγονται μουσικά κομμάτια ηχογραφημένα σε διάφορα μέσα όπως κομμάτια από δίσκο γραμμοφώνου (78 στροφών), από δίσκους 33 ,45 στροφών, από κασσέτες, από συμπαγείς δίσκους (CD)κτλ.

Ανάπτυξη

- Ο καθηγητής ζητά από τους μαθητές να σχολιάσουν τα διαφορετικά ακούσματα.
- Κατόπιν πραγματοποιεί μια ιστορική αναδρομή από το φωνόγραφο στο σκληρό δίσκο δίνοντας πληροφορίες για τα διάφορα στάδια εξέλιξης. Π.χ.

1877: Ο Thomas A. Edison παρουσιάζει την πρώτη μηχανή με δυνατότητα εγγραφής και αναπαραγωγής ήχου, το **φωνόγραφο** (Phonograph), που μετατρέπει την ακουστική ενέργεια σε μηχανική, καταγράφοντας τις δονήσεις του αέρα με τη μορφή χαραγματιών διαφορετικού βάθους, πάνω σε μια κυλινδρική επιφάνεια που είναι επικαλυμμένη με κασσίτερο.

1887: Ο Emil Belriner εφευρίσκει την ηχογράφηση σε επίπεδο δίσκο (flat disk recording), το **γραμμόφωνο**.

1915: Καθιερώνεται ο δίσκος 78 στροφών (4,5 λεπτά σε κάθε όψη).
Οι συσκευές που προαναφέραμε είχαν ολοκληρωτική εξάρτηση από ακουστικές μεθόδους ηχογράφησης και από μηχανικές για την αναπαραγωγή.Χρησιμοποιούσαν ακουστικά κέρατα (χωνιά) για τη λήψη και την εκπομπή του ήχου,ενώ λειτουργούσαν με χειροκίνητη περιστροφή μέσω μανιβέλας.

Παρουσιαστής δίσκων σε ραδιοφωνικό σταθμό



Μέσα δεκαετίας 1910: Σημαντικές ανακαλύψεις και εφευρέσεις που σηματοδότησαν τις τεράστιες αλλαγές στην ποιότητα της ζωής μας και στον ήχο όπως:
Ο Lee de Forest εφευρίσκει την **πλεκτρική λυχνία κενού** (vacuum tube), η οποία μας δίνει για πρώτη φορά την καταπληκτική δυνα-

τότητα να πολλαπλασιάσουμε την ισχύ ενός σήματος, που μπορεί να είναι και ήχος, κατά εκατοντάδες ή χιλιάδες φορές.
Ο Belriner εφευρίσκει το **μικρόφωνο - άνθρακα** και μας δίνει τη δυνατότητα μετατροπής του ήχου σε ηλεκτρικό σήμα, δηλαδή τη μετατροπή της ακουστικής - μηχανικής ενέργειας σε ηλεκτρική.
Τέλος, με την κατασκευή των **ηλεκτροδυναμικών μεγαφώνων** ο ήχος μπορεί να μετατραπεί σε ηλεκτρικό σήμα, το οποίο θα ενισχυθεί όσο χρειάζεται, για να γραφτεί σε ένα αποθηκευτικό μέσο ή για να οδηγήσει τα ηλεκτροδυναμικά μεγάφωνα.

Αρχές δεκαετίας 1920: α) Δημιουργία Ραδιοφώνου β) Οι φωνόγραφοι οδηγούνται από ηλεκτρικό ρεύμα.

1931: Ο Alan D Blumslein ανακαλύπτει τη **στερεοφωνία** ως ιδέα και ως τεχνική αναπαραγωγής μιας τρισδιάστατης μουσικής εικόνας.

1948: Ο μηχανικός δίσκος 78 στροφών δίνει τη θέση του στο **δίσκο μακράς διαρκείας (LP, Long Playing)** βινυλίου 12 ιντσών, 33,3 στροφών/λεπτό. Εμφανίζεται από την Columbia και είναι μονοφωνικός.
Μετά το LP η εταιρεία RCA Victor παρουσιάζει το **δίσκο 45 στροφών** (7 ιντσών), το **σινγκλ.**

1957: Εμφανίζεται στην παραγωγή ο **στερεοφωνικός δίσκος LP.**

1960: Αρχίζει η **στερεοφωνική εκπομπή ραδιοφωνικών προγραμμάτων από τα F. M.**

1983: Εμφανίζεται στη μαζική παραγωγή ο **ψηφιακός ήχος** μέσω του **CD.**
Τα τελευταία χρόνια η αναπαραγωγή ήχου έχει προχωρήσει στα **πολυκάναλα συστήματα περιβάλλοντος ήχου (Surround),** που εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στον κινηματογράφο. Πρέπει να σημειωθεί ότι ο κινηματογράφος λειτούργησε ως χώρος πειραματισμού,γιατί εκεί δοκιμάστηκαν όλα τα είδη εγγραφής και αναπαραγωγής του ήχου που κατά καιρούς έχουν προταθεί. Π.χ. Η στερεοφωνία εμφανίστηκε στον κινηματογράφο το 1940 στην ταινία "Fantasia" του Disney, δηλαδή 18 χρόνια πρίν από τη μαζική χρήση και παραγωγή της.

Βιβλιογραφία

- Τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται είναι από το άρθρο "ΑΠΟ ΤΟ ΦΩΝΟΓΡΑΦΟ ΣΤΟ ΣΚΛΗΡΟ ΔΙΣΚΟ" του Γ.Χ.Τζαμαλούκα, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό HITECH Special Edition, Οκτώβριος 1998 (σελ.18,20).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ INTERNET

Στόχος

- Να αξιοποιήσουν οι μαθητές τις σύγχρονες τεχνολογίες και να περιηγηθούν στο χώρο του διαδικτύου (internet).

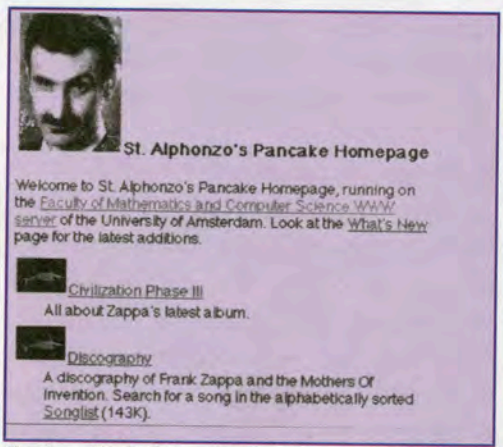
Προτεινόμενο σχέδιο μαθήματος

Εισαγωγή

- Γίνεται προσπάθεια γνωριμίας με το Internet, το χώρο όπου τόσο οι διάφορες εμπορικές εταιρείες όσο και οι πανεπιστημιακές, ιδιωτικές, ατομικές ή συλλογικές, πολιτιστικές, κυβερνητικές και γενικά οι πάσης φύσεως και κατεύθυνσης κοινότητες μπορούν να εκφραστούν, και εξετάζεται η αξιοπιστία των παρεχομένων πληροφοριών.

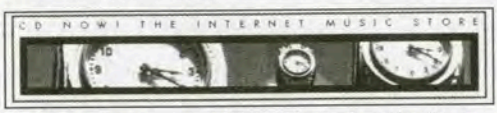
Ανάπτυξη

- Πριν αναφερθεί οτιδήποτε έχει σχέση με τις νέες τεχνολογίες που εισήγαγε η πληροφορική τις τελευταίες δεκαετίες, θα πρέπει να επισημανθεί η ημιδιάρκεια γνώσης σε αυτό τον τομέα της τεχνολογίας η οποία προσδιορίζεται στα δύο με τρία χρόνια. Αυτό σημαίνει ότι αν κάποιος σε μια δεδομένη στιγμή έχει ορισμένες γνώσεις στον τομέα της πληροφορικής, σε δύο-τρία χρόνια, αν δεν τις ανανεώσει, οι γνώσεις του θα έχουν ελαττωθεί κατά το ήμισυ.
- Ο καθηγητής αναφέρεται: Ι) στη μουσική αξιοποίηση του ιντερνετικού χώρου είτε ο "περιηγητής" είναι μουσικός είτε απλός ακροατής, ΙΙ) σε ορισμένες από τις πλέον βασικές έννοιες της σύγχρονης μουσικής τεχνολογίας, όπως είναι το MIDI, τα sequencers,η ψηφιακή ηχογράφηση κτλ.
- Επειδή η μουσική καλύπτει ένα αξιόλογο σε όγκο τμήμα του ιντερνετικού χώρου, αν κάποιος ασχολείται με τη μουσική, ως μουσικός ή ως απλός ακροατής, μέσα στο διαδίκτυο, μπορεί:
- Να περιπλανηθεί στις ανά την υδρόγειο αίθουσες συναυλιών, όπερες ή φεστιβάλ, να διαβάσει για τα προγράμματα και τους μουσικούς που μετέχουν σ' αυτά ή ακόμα να αγοράσει με την πιστωτική του κάρτα κάποιο εισιτήριο συναυλίας.
http://www.opera.it/English/Opera Web.html
(με θέμα την όπερα).
- Να δει, να αντιγράψει στον υπολογιστή του ή να παραγγείλει καταλόγους δισκογραφικών εταιρειών, να ενημερωθεί για τις καινούριες παραγωγές ή ακόμα και να ακούσει ηχητικά δείγματά τους.
http://musiccentral.msn.com/Default/Home
(μουσική βιβλιοθήκη-δισκογραφία rock).
- Να χαθεί στους καταλόγους μουσικών έργων που διαθέτουν οι μεγάλες βιβλιοθήκες, πανεπιστήμια και ωδεία ανά την υφήλιο και να παραγγείλει κάποιο απ' αυτά ή απλώς να το "κατεβάσει" στο σκληρό δίσκο του.



Η πρώτη σελίδα St. Alphonso's Pancake Homepage, μία από τις πολλές πηγές πληροφοριών για τον μεγάλο Frank Zappa.

http://utopia.knoware.nl/users/jmeets/frames/htm (βάση δεδομένων - συνθέτες).
- Να αποκτήσει πρόσβαση, ελεύθερα ή έναντι αντιτίμου, σε εγκυκλοπαίδειες, σε βιογραφίες κλασικών ή μοντέρνων συνθετών και ερμηνευτών, σε καταλόγους τραγουδιών με τους στίχους και τα ακόρντα τους ή σε λιμπρέτα λυρικών έργων.
http://www.harmony-central.com/guitar/tab.html (στίχοι και ακόρντα σύγχρονων τραγουδιών)
- Να παραγγείλει, με την πιστωτική του κάρτα, βιβλία, δίσκους, παρτιτούρες ή ακόμη και μουσικά όργανα και αξεσουάρ.



Το CDnow! είναι το σημαντικότερο κατάστημα λιανικής πώλησης μουσικών προϊόντων του internet, μία εγκατάσταση με περισσότερους από 100.000 τίτλους σε κάθε μορφή

http://www.cdnow.com (δίσκοι CD, με ηχητικά δείγματα των κομματιών).
- Να συζητήσει με θέμα τη μουσική με μία παρέα, ζωντανά, σε μουσικού περιεχομένου τσατ (chat: ομαδικές συνδιαλέξεις όπου πολλοί ταυτόχρονα χρήστες επικοινωνούν γράφοντας φράσεις στο πληκτρολόγιο, τις οποίες στέλνουν σε πραγματικό χρόνο).
- Να βρει και να αντιγράψει κάποιο αρχείο **MIDI**[1] κλασικού, τζαζ ή μοντέρνου ρεπερτορίου σε αντίστοιχες θεματικές βιβλιοθήκες.
http://www.prs.net/midi.html (βιβλιοθήκη MIDI κλασικής μουσικής κατά συνθέτες).
- Να "κατεβάσει" και να χρησιμοποιήσει στον υπολογιστή του μουσικά προγράμματα **sequencer**[2] και προγράμματα **ψηφιακής ηχογράφησης**[3] ή να αντιγράψει **δείγματα**[3] (samples) μουσικών οργάνων και πρωτότυπων ήχων.
- Να έρθει σε επικοινωνία με μουσικούς απ' όλο τον κόσμο και να δημιουργήσει ένα μουσικό σύνολο "εξ αποστάσεως". Σήμερα είναι δυνατόν ένας Έλληνας μουσικός, μέσα από το internet να κάνει πρόβα ή απλώς να απολαύσει τη μουσική παρέα ενός Αργεντινού και ενός Νεοζηλανδού μουσικού παίζοντας μαζί τους μία τρίο σονάτα του Τέλεμαν ή να περάσουν μία βραδιά αυτοσχεδιάζοντας σε πραγματικό χρόνο.
http://www.classical.net (διεύθυνση που παραπέμπει σε εκατοντάδες άλλες σχετικές με την κλασική μουσική).
Τόσα πολλά και θαυμαστά σε τόσο λίγα χρόνια λειτουργίας του διαδικτύου. Τί μας επιφυλάσσει άραγε το μέλλον; Η απάντηση έρχεται από το παρόν, από την Brain Opera, *(http://brainop.media.mit.edu/firse-page.html)* μία όπερα που γράφτηκε συλλογικά από εκατοντάδες συνθέτες ανά την υφήλιο μέσω internet.

Προτεινόμενες εργασίες



Η ενότητα All-Music Guide Forum του CDnow! παρέχει παρουσιάσεις ηχογραφήσεων και περιοδικών.

1) Ο καθηγητής παρακινεί τους μαθητές που έχουν πρόσβαση στο δίκτυο (ή αν το σχολείο είναι στο δίκτυο, συνεργάζεται με τον καθηγητή πληροφορικής) να επισκεφτούν τις παραπάνω διευθύνσεις και να παρουσιάσουν στην τάξη τις εντυπώσεις τους.
2) Σε συνεργασία με το εργαστήρι πληροφορικής του σχολείου ο καθηγητής πληροφορικής αναλύει πώς λειτουργεί η κάρτα ήχου, σε ποια μορφή και πώς αποθηκεύονται ήχοι στον Η/Υ.
3) Με το σχολικό αρμόνιο δίνονται παραδείγματα ηχοχρωμάτων οργάνων (samples), ενώ οι μαθη-

τές καλούνται να αναγνωρίσουν τους ήχους των δειγμάτων. Παράλληλα εξηγείται η λειτουργία του συνθετητή (synthesizer) και του πρωτοκόλλου MIDI.

Γλωσσάρι

(1) MIDI (Musical Instrument Digital Interface)

Στις αρχές της δεκαετίας του 80 προέκυψε μεταξύ των κατασκευαστών ηλεκτρονικών μουσικών οργάνων, αλλά και των μουσικών που τα χρησιμοποιούσαν, η ανάγκη ενός πρωτοκόλλου, μίας σύμβασης δηλαδή που θα επέτρεπε τη μουσική επικοινωνία ανάμεσα στα όργανα αυτά. Η επικοινωνία μέσω αυτού του πρωτοκόλλου αργότερα επεκτάθηκε στους ηλεκτρονικούς υπολογιστές και σε οποιοδήποτε ηχητικό σύστημα, με ή χωρίς κλαβιέ, είχε τη δυνατότητα να παράγει ήχο μέσω αυτού του κώδικα.

Η σύμβαση αυτή ονομάστηκε MIDI από τα αρχικά των λέξεων Musical Instrument Digital Interface (Ψηφιακή Διασύνδεση Μουσικών Οργάνων). Συνίσταται σε μία σειρά πληροφοριών, που μεταφέρει μέσω καλωδίου το ένα όργανο (ή το ψηφιακό ηχητικό κύκλωμα) στο άλλο. Αυτές οι πληροφορίες αφορούν το ύψος της νότας, τη διάρκεια, την ένταση, το ηχόχρωμα και άλλες δευτερεύουσες όπως το βιμπράτο, την τοποθέτηση της νότας στην στερεοφωνική εικόνα κτλ. Συνεπώς, το MIDI δεν αποτελεί πηγή ήχου, δηλαδή μέσω της καλωδίωσης δε μεταφέρεται πραγματικός ήχος, παρά μόνο μία σειρά κωδικοποιημένων πληροφοριών, τις οποίες αποκωδικοποιεί το ηλεκτρονικό μουσικό όργανο. Όταν το μουσικό όργανο αποκωδικοποιήσει τις πληροφορίες, τότε παράγει πραγματικό ήχο. Έτσι μια σειρά τέτοιων πληροφοριών που έχουν αποθηκευτεί ψηφιακά από κάποιο συνθέτη σε ένα ηλεκτρονικό μουσικό όργανο, ή μέσω του κατάλληλου λογισμικού (προγράμματος) σε έναν Η/Υ, αποτελεί ένα "εν δυνάμει" μουσικό κομμάτι, που θα ζωντανέψει, όταν οι πληροφορίες ενεργοποιήσουν το κύκλωμα παραγωγής ήχου του οργάνου ή του υπολογιστή αντίστοιχα. Το "εν δυνάμει" αυτό μουσικό κομμάτι στη γλώσσα των Η/Υ ονομάζεται **αρχείο MIDI.**

Με την κατάλληλη συσκευή (ή πρόγραμμα στους Η/Υ) μπορούμε να δούμε, να ακούσουμε και να επεξεργαστούμε ένα αρχείο MIDI. Οι συσκευές και τα προγράμματα που επεξεργάζονται τέτοιου είδους ηχητικές πληροφορίες λέγονται sequencer (σηκιουένσερ).

(2) Sequencer

Είναι τα προγράμματα και οι συσκευές που επεξεργάζονται μουσικά δεδομένα σε μορφή MIDI. Μέσα από ένα τέτοιο πρόγραμμα μπορούμε να δούμε ένα αρχείο MIDI σε μορφή πενταγράμμου, σε μορφή κάποιου είδους ταμπουλατούρας πιάνου ή σε οποιαδήποτε άλλη μορφή την οποία ο κατασκευαστής του προγράμματος κρίνει εύχρηστη.

Τα sequencers έτσι όπως εξελίχτηκαν στους σημερινούς Η/Υ έχουν την εικόνα και τις ευκολίες ενός στούντιο ήχου. Μπορούμε δηλαδή να καταγράψουμε μέσω ενός κλαβιέ ή με το πληκτρολόγιο μουσική που καταχωρίζεται σε ηχητικά κανάλια, έτσι ώστε κάθε κανάλι να αντιπροσωπεύει ένα μουσικό όργανο. Έτσι μπορούμε, π.χ., να καταγράψουμε μία συμφωνία γράφοντας καθεμία από τις φωνές της. Στη συνέχεια μπορούμε να ορίσουμε ποιο όργανο θα αναπαριστά κάθε φωνή (ενορχήστρωση). Μέσα από το πρόγραμμα είναι εφικτή οποιαδήποτε επέμβαση στις μουσικές παραμέτρους του κομματιού όπως το τέμπο, τη δυναμική, τις διάρκειες, τη στερεοφωνική εικόνα των φωνών κ.ά. Τέλος μπορούμε να τυπώσουμε σε μορφή παρτιτούρας το τελικό αποτέλεσμα,

παρ' ότι για την εργασία αυτή υπάρχουν ειδικά προγράμματα εκτύπωσης μουσικού κειμένου, συμβατά με το πρωτόκολλο MIDI.
Τελευταία, στο χώρο των sequencers δημιουργήθηκαν προγράμματα, όπου παράλληλα με τα κανάλια στα οποία έχει καταχωριστεί μουσική σε MIDI, καταχωρίζονται και κανάλια με πραγματικό ήχο ηχογραφημένο ψηφιακά (όργανο, φωνή κτλ.).

(3) Ψηφιακή ηχογράφηση - δείγματα ήχων (samples).
Όταν ο ήχος, που όπως είναι γνωστό μεταδίδεται με ηχητικά κύμματα, έρθει σε επαφή με ένα μικρόφωνο, μετατρέπεται σε ηλεκτρικό σήμα αντίστοιχης συχνότητας. Αν αυτό το σήμα οδηγηθεί σε ένα ηλεκτρονικό κύκλωμα ADC (Analog to Digital Converter: αναλογικοψηφιακός μετατροπέας), μετατρέπεται σε ψηφιακό ήχο.
Ο ADC δηλαδή παίρνει δείγματα του αναλογικού ήχου με κάποια συχνότητα (44.100 Hz/sec είναι σήμερα για τα CD ήχου) και τα αποθηκεύει σε σειρές δυαδικών αριθμών, δηλαδή στη γλώσσα που μπορούν να διαβάσουν οι υπολογιστές. Με αντίστροφη σειρά πάλι ένας ψηφιακός ήχος, περνώντας μέσα από ένα κύκλωμα DAC (Digital to Analog Converter: Ψηφιοαναλογικός μετατροπέας), αποκωδικοποιείται σε αναλογικό ηλεκτρικό σήμα το οποίο με τη βοήθεια κάποιας ενίσχυσης οδηγείται στα ηχεία, όπου μετατρέπεται και πάλι σε ήχο. Η διαδικασία αυτή εφαρμόζεται τόσο στην εγγραφή-αναπαραγωγή των συμπαγών δίσκων όσο και σε άλλους τομείς της ψηφιακής τεχνολογίας όπως οι Η/Υ, τα DAT, τα Mini Disks κ.ά.
Η γοητεία των ηλεκτρονικών οργάνων (synthesizers) έγκειται στο ότι πέρα από την προσπάθειά τους να μιμηθούν τα φυσικά όργανα, μπορούν να συνθέσουν πρωτότυπους ηχοχρωματικούς συνδυασμούς. Σήμερα η γενεσιουργός αιτία αυτών των ηχοχρωμάτων στους Η/Υ οφείλεται σε δύο κυρίως τεχνικές, στη σύνθεση FM και στη σύνθεση με δείγματα φυσικών ήχων. Όταν μία σειρά πληροφοριών σε MIDI, που όπως είπαμε μπορεί να είναι ένα "εν δυνάμει" μουσικό κομμάτι, φτάσει σε ένα ηλεκτρονικό μουσικό όργανο ή σε έναν Η/Υ με δυνατότητα παραγωγής ήχου, δίνει εντολή στην ηχομονάδα του να αναπαραγάγει τις μουσικές πληροφορίες με μία από τις δύο παραπάνω τεχνικές. Η πρώτη είναι μία αμιγώς ηλεκτρονική διαδικασία κατά την οποία ο ήχος παράγεται με συνδυασμό κυματομορφών μέσω αλγορίθμων. Η δεύτερη τεχνική, με πολύ αρτιότερο ηχητικό αποτέλεσμα, λειτουργεί με φυσικά δείγματα ήχου μικρής διάρκειας τα οποία αποθηκεύονται μόνιμα στην ηχομονάδα (π.χ. δείγμα της νότας ντο από βιολί διάρκειας δύο δευτερολέπτων, το σπάσιμο ενός μπουκαλιού ή ακόμη το γαύγισμα ενός σκύλου). Τα δείγματα αυτά καλούνται μέσα από το τσιπ της ηχομονάδας να αποδώσουν με το ίδιο ηχόχρωμα όλες τις νότες του κλαβιέ (ρε, μι, φα δίεση κτλ.). Με τις δυνατότητες των Η/Υ μπορεί πλέον ο καθένας σήμερα να δημιουργήσει τις δικές του σειρές ηχοχρωμάτων (soundfonts).

Γλωσσάρι για το βιβλίο μαθητή
PC (Personal Computer): Προσωπικός υπολογιστής
Mainframe: Υπερυπολογιστές, που χρησιμοποιούνται για υψηλής απόδοσης εργασίες κυρίως από επιστημονικές ομάδες, από επιχειρήσεις ή για στρατιωτικούς σκοπούς.
Modems: Συσκευές που επικοινωνούν μεταξύ τους, συνήθως μέσω τηλεφωνικής γραμμής, μετατρέποντας ψηφιακά δεδομένα (αρχεία υπολογιστών όπως κείμενα, εικόνες, ήχους, fax κ.ά.) σε

ακουστικά σήματα και αντίστροφα. Είναι η πιο συνήθης συσκευή πρόσβασης απλών χρηστών στο internet. Για να αποκτήσει κανείς πρόσβαση στο δίκτυο, απαιτούνται Η/Υ, το modem και το ανάλογο πρόγραμμα όπως επίσης μία τηλεφωνική γραμμή και φυσικά η συνδρομή στο χορηγό της πρόσβασης.

World Wide Web: Παγκόσμιος Ιστός Πληροφοριών, τομέας του ίντερνετ με εύχρηστο και φιλικό εικονικό περιβάλλον, που αναδείχτηκε στον πιο δημοφιλή του διαδικτύου.

FTP (File Transfer Protocol): Τομέας του internet για μεταφορά δεδομένων.

E-mail: Ηλεκτρονικό ταχυδρομείο, που έφερε επανάσταση στον τομέα των επικοινωνιών, αφού ο χρήστης αποστέλλει και λαμβάνει κείμενα και άλλα μικρού όγκου ψηφιακά δεδομένα σε ελάχιστο χρόνο από και σε όλο τον πλανήτη.

Προεκτάσεις

Στα μονοπάτια της Μουσικής Πληροφορικής

Διανύουμε μια εποχή κατά την οποία η μουσική δεν είναι πλέον ένα μέσο ψυχαγωγίας και οι κοινωνικές αλλαγές -τεχνολογικές και αισθητικές- επιβάλλουν έμμεσα ή άμεσα στους σύγχρονους συνθέτες και μουσικούς το στοχασμό και την έρευνα, καθώς η μουσική δημιουργία και πράξη δε συσχετίζεται μόνο με τις άλλες τέχνες αλλά και με διάφορους τομείς των Επιστημών.

Την τελευταία εικοσαετία οι δυνατότητες που προσφέρονται από την επίδραση των επιστημών και της τεχνολογίας στη μουσική οδηγούν στην οργάνωση των μουσικών έργων σύμφωνα με νέες φορμαλιστικές αρχές, που σχετίζονται με τις εφαρμογές της ηλεκτρονικής τεχνολογίας στην τέχνη.

Η είσοδος των υπολογιστών στη μουσική κατά τη δεκαετία του 1950 επέδρασε σημαντικά στον τρόπο σκέψης των συνθετών: ο υπολογιστής έγινε το ιδανικό υποκατάστατο στον τομέα της σύνθεσης δίνοντας τη δυνατότητα στο δημιουργό να οργανώνει και να επεξεργάζεται με μεγάλη ευκολία τις μουσικές παραμέτρους (τονικά ύψη, δυναμικές, ηχοχρώματα, ρυθμούς) μέσα από αλγορίθμους και από δυαδικά ψηφία.

Η ραγδαία ανάπτυξη της Πληροφορικής και των ψηφιακών συστημάτων αναπαραγωγής ήχου, οι εφαρμογές των πολυμέσων στη μουσική εκπαίδευση και η χρήση του παγκόσμιου διαδικτύου (Internet) έχει εισβάλει θεαματικά στη ζωή του σύγχρονου συνθέτη και μουσικού. Ο υπολογιστής στις μέρες μας χρησιμοποιείται κατά κόρον από τους δημιουργούς συνθέτες και ερευνητές για τη διεκπεραίωση διάφορων μουσικών διαδικασιών.

Πιο συγκεκριμένα, τα τελευταία δέκα χρόνια βρίσκεται σε άνθηση ένας ειδικός τομέας της μουσικής, *η Μουσική Πληροφορική (Computer Music)*. Μια πρώτη διάσταση της Μουσικής Πληροφορικής είναι ο τομέας της μουσικής δημιουργίας και εκτέλεσης: πιο συγκεκριμένα ο υπολογιστής χρησιμοποιείται από τους συνθέτες ως ένα μέσο που τους βοηθά από τη γραφή της παρτιτούρας ενός έργου έως και την ενορχήστρωση πολύπλοκων έργων, από την οργάνωση και επεξεργασία του ηχητικού υλικού τους και των μουσικών δομών έως και την παραγωγή νέων ηχοχρωμάτων, από την ανάλυση έργων με τη βοήθεια γραφικών αναπαραστάσεων έως και τη χρήση του ως διαδραστικού μέσου στο πλαίσιο μιας συναυλίας κτλ.



Η "Music Kitchen" της εγκατάστασης nando.net σας προσκαλεί να απολαύσετε μερικές νόστιμες μουσικές μπουκιές.

Μιά άλλη διασταση της μουσικής πληροφορικής είναι η μουσική έρευνα, που παρέχει στο νέο συνθέτη και μουσικό όλα αυτά τα εργαλεία, που θα διευκολύνουν τη διαδικασία της σύνθεσης, της οργάνωσης του ηχητικού υλικού, και ανάλυσης ενός έργου αλλά και την παραγωγή νέων ηχοχρωμάτων. Ο υπολογιστής μετατρέπεται έτσι σε ένα εργαστήριο ακουστικής ανάλυσης και σύνθεσης των ήχων, πεδίο για ψυχοακουστικές μελέτες, εργαλείο για το σχεδιασμό μοντέλων, που περιγράφουν τους ακουστικούς και γνωστούς μηχανισμούς του εγκεφάλου για την αντίληψη των μουσικών δομών κτλ.

Θέλοντας να ξεφύγουμε από την κλασική αντίληψη ευρείας χρήσης του υπολογιστή ως μέσου γραφής παρτιτούρας ή ως πολυκάναλου μαγνητοφώνου που εμπίπτει στον πολυσυζητημένο τομέα της Μουσικής Τεχνολογίας θα θέλαμε να κάνουμε μια σύντομη περιήγηση σε άλλα μονοπάτια, λιγότερο γνωστά, όπου ο συνθέτης χρησιμοποιεί τον υπολογιστή για την ανάπτυξη του προσωπικού του μουσικού στιλ μέσω ειδικών λογισμικών.

Θα αναφερθούμε έτσι στους δύο βασικούς τομείς ανάπτυξης της Μουσικής Πληροφορικής: τη μουσική δημιουργία και πράξη (σύνθεση και εκτέλεση) και στη μουσική έρευνα.

Μουσική δημιουργία και Πληροφορική

Σε ένα πρώτο επίπεδο θα εξετάσουμε την ευρεία χρήση του υπολογιστή από ενορχηστρωτές, από συνθέτες μουσικής για τον κινηματογράφο και από διάφορους μουσικούς, που έρχονται πρώτη φορά σε επαφή με τις εφαρμογές της Πληροφορικής στη μουσική.

Σε ένα οργανωμένο υποτυπώδες home studio με κεντρική μονάδα τον υπολογιστή και με διάφορα περιφερειακά συστήματα (εκτυπωτή, ηχοπαραγωγό σύστημα, σύστημα αναπαραγωγής και εγγραφής του ήχου, μικρή κονσόλα και ανάλογα λογισμικά) οι σημερινοί συνθέτες καταφέρνουν να διεκπεραιώσουν ένα μουσικό έργο με μεγαλύτερη ευκολία από το παρελθόν και να το ακούσουν δοκιμαστικά πριν από το στάδιο της μουσικής εκτέλεσης. Σε μια πρώτη φάση ο υπολογιστής χρησιμοποιείται ως εργαλείο γραφής παρτιτούρας με τη βοήθεια διάφορων λογισμικών (το πιο διαδεδομένο πρόγραμμα είναι το **Finale** της opcode), τα οποία παρέχουν στο συνθέτη όχι μόνο την οπτική αλλά και την ακουστική εκδοχή της παρτιτούρας που έχει σχεδιάσει. Σε μια δεύτερη φάση ο συνθέτης, χρησιμοποιώντας διάφορα λογισμικά -τα λεγόμενα sequencers- μπορεί να μετατρέψει τον υπολογιστή σε πολυκάναλο μαγνητόφωνο (**Cubase** της Steinberg, **Performer** κτλ). Έτσι μπορεί να έχει ένα άμεσο ακουστικό ηχοχρωματικό αποτέλεσμα του έργου του σε διάφορα κανάλια με τη βοήθεια ενός ηχοπαραγωγού συστήματος (συνθεσάιζερ, expander, sampler κτλ.), που θα τον κάνει να προσομοιάζει στο τελικό επιθυμητό αποτέλεσμα του ορχηστρικού συνόλου και θα του επιτρέπει να επεμβαίνει σε διάφορα σημεία του έργου για τη βελτίωσή του.



Το Κέντρο Λατινοαμερικάνικης Μουσικής (Latin American MusicCenter), στη διεύθυνση http://www.music.indiana.edu/som/lamc/, είναι μια εξαιρετική πηγή για τους ήχους που αναδύονται από το Μεξικό, την Κεντρική και τη Νότια Αμερική

Σε ένα δεύτερο επίπεδο ο υπολογιστής χρησιμοποιείται στα εργαστήρια ηχοληψίας και επεξεργασίας ήχου ως κεντρική μονάδα ενός ολοκληρωμένου ηχητικού συστήματος. Στη συγκεκριμένη περίπτωση απαιτούνται υπολογιστές με μεγαλύτερες δυνατότητες από αυτές των Home studio όσον αφορά όχι μόνο τη χωρητικότητα αλλά και την ταχύτητα του συστήματος. Ο συνθέτης της λόγιας ηλεκτροακουστικής μουσικής μπορεί έτσι με τη βοήθεια προγραμμάτων όπως το **Protools**,

Sonic solutions κτλ. να εγγράψει το "συγκεκριμένο" ηχητικό υλικό του στο σκληρό δίσκο του υπολογιστή (που προσομοιάζει το πολυκάναλο μαγνητόφωνο της πρώτης περιόδου της συγκεκριμένης μουσικής) και με τις κατάλληλες τεχνικές μοντάζ, φίλτρων, reverb, delay, spatialisation κτλ. να το επεξεργαστεί ψηφιακά με απώτερο σκοπό την παραγωγή ενός πρωτότυπου έργου ηλεκτροακουστικής μουσικής.

Σε ένα τρίτο επίπεδο ο υπολογιστής χρησιμοποιείται από το συνθέτη της σύγχρονης μουσικής σκηνής ως εργαστήριο οργάνωσης της μουσικής του γλώσσας και των μουσικών δομών του. Ο συνθέτης που έχει ασχοληθεί με τις τεχνικές του 20ού αιώνα μπορεί μέσα από πολύπλοκα λογισμικά όπως είναι από τη μια πλευρά το **Open Music** (IRCAM[1]), ο προκάτοχος του **Patchwork**, και από την άλλη πλευρά το αρκετά διαδεδομένο πρόγραμμα **Max** (Παραγωγή IRCAM-Διάθεση Opcode), να πραγματοποιήσει τους απαραίτητους υπολογισμούς για τη διάρθρωση των τονικών υψών, ρυθμών ή και άλλων παραμέτρων σε μουσικές δομές, να ανατρέξει σε ήδη υπάρχοντα μοντέλα, που αναπαριστούν το μουσικό έργο κάποιου συνθέτη, π.χ. του Μπουλέζ, του Μότσαρτ, του Παλεστρίνα, του Ξενάκη, να εξετάσει την εσωτερική δομή αυτών των μουσικών έργων και να δημιουργήσει με τα μέσα που του παρέχει το πρόγραμμα (διάφορα modules) τη μουσική γλώσσα που επιθυμεί. Έτσι, του δίνεται η δυνατότητα να οργανώσει τις μουσικές ιδέες του, που έχουν να κάνουν με τους κανόνες της σύνθεσης, μέσα από μοντέλα που εκφράζουν τον απόλυτο έλεγχο των μουσικών παραμέτρων, τις σχέσεις των τονικών υψών, των δυναμικών ηχοχρωμάτων και των ρυθμών. Από την άλλη πλευρά το πρόγραμμα **Max** παρέχει τη δυνατότητα γραφικού προγραμματισμού στο συνθέτη, γι' αυτό χαρακτηρίζεται ως ένα από τα προγράμματα "ανοικτής αρχιτεκτονικής" στο μουσικό χώρο, όπου ο συνθέτης μπορεί να δημιουργήσει τα δικά του modules και εργαλεία για τη δημιουργία του προσωπικού του στιλ και περιβάλλοντος, έχοντας στη διάθεσή του όχι μόνο το γραφικό υλικό (παρτιτούρα, κυματομορφές κτλ.) αλλά και το ηχητικό, τα οποία μπορεί μέσω του Max να τα παντρέψει με τον κατάλληλο τρόπο. Εξ άλλου το συγκεκριμένο αυτό πρόγραμμα είναι ένα από τα λίγα προγράμματα που δίνουν τη δυνατότητα επεξεργασίας του ήχου σε πραγματικό χρόνο: ο υπολογιστής έτσι μπορεί να συμπεριφερθεί σαν "μουσικό όργανο", καθώς με τον κατάλληλο προγραμματισμό μπορεί να συνοδεύσει επί σκηνής έναν εκτελεστή ή και να επέμβει σε συγκεκριμένα σημεία της παρτιτούρας με το ηχητικό ερέθισμα του εκτελεστή. Το σύστημα αυτό ανήκει στα λεγόμενα διαδραστικά συστήματα (interactive systems), που επιχειρούν τη γεφύρωση μεταξύ οργανικής μουσικής και μουσικής που έχει παραχθεί με τη βοήθεια του υπολογιστή.

Σε ένα τελευταίο επίπεδο ο υπολογιστής χρησιμοποιείται από αρκετούς συνθέτες της λεγόμενης computer music ως ηχοπαραγωγό εργαλείο και ως εργαστήριο οργάνωσης και επεξεργασίας ήχου. Έτσι δίνεται η δυνατότητα στο συνθέτη να μεταμορφωθεί από δημιουργός σε "οργανοποιό" και κατασκευαστή νέων ηχοχρωμάτων, αφού με τη βοήθεια λογισμικών όπως το **csound, supercollider, softsynth, Chant** κτλ. μπορεί να δημιουργήσει ήχους εκ του μηδενός με μαθηματική ακρίβεια (συχνότητα, πλάτη, εντάσεις κτλ.) ή να αναλύσει και να μεταμορφώσει με κατάλληλη

[1] *Institut de Recherche Coordination Acoustique et Musique. Ένα από τα κυριότερα Ινστιτούτα Μουσικής Πληροφορικής στον κόσμο. Έχει έδρα το Παρίσι και ιδρύθηκε το 1977 από το συνθέτη και αρχιμουσουργό Πιέρ Μπουλέζ με σκοπό να προβάλλει τις σχέσεις μεταξύ τεχνολογίας και δημιουργίας. Το IRCAM αναπτύχθηκε πάνω σε δυο βασικούς άξονες: τη μουσική δημιουργία από τη μια και την επιστημονική έρευνα από την άλλη. Αυτό εξηγεί εξάλλου και την αρμονική συνύπαρξη συνθετών και ερευνητών. Οι δραστηριότητές του ποικίλλουν από τη δημιουργία έργων ηλεκτρονικής μουσικής με τη βοήθεια υπολογιστή ως τη μουσική έρευνα σε επιστημονικό επίπεδο, τις πρωτοποριακές συναυλίες και την εκπαίδευση νέων καλλιτεχνών στους δαιδάλους της Μουσικής Πληροφορικής.*

επεξεργασία διάφορους φυσικούς και οργανικούς ήχους. Στη δεύτερη αυτή περίπτωση λογισμικά όπως το **Samplecell, Alchemy,** "φωτογραφίζουν" τον ήχο έως και την τελευταία του λεπτομέρεια και εν συνεχεία, μέσω των λογισμικών **Audiosculpt, Diphone,** παρέχεται η δυνατότητα στο συνθέτη να επέμβει σε κάθε λεπτομέρεια του φάσματος του ήχου κατασκευάζοντας "ηχητικά γλυπτά".

Μουσική έρευνα και Πληροφορική

Ο δεύτερος μεγάλος τομέας της Μουσικής Πληροφορικής που βρίσκεται σε άνθηση τα τελευταία χρόνια είναι ο τομέας της μουσικής έρευνας, όπου η συνεργασία μεταξύ ερευνητών και μουσικών προωθεί την ανάπτυξη ψηφιακών εργαλείων τα οποία θα βοηθήσουν το μουσικό, το συνθέτη και το μουσικολόγο στη διεκπεραίωση του μουσικού και επιστημονικού τους έργου.

Αν και η μουσική έρευνα στα πρώτα βήματα της Μουσικής Πληροφορικής ήταν άρρηκτα δεμένη με τη μουσική δημιουργία, στις μέρες μας παρατηρείται μια διαφοροποίηση λόγω της πληθώρας των προγραμμάτων και των επιστημονικών κατευθύνσεων στο χώρο της μουσικής, που δεν αφορούν άμεσα το συνθέτη και το μουσικό και μερικές φορές τον αποπροσανατολίζουν από την αρχική ιδέα του. Στα πρώτα της βήματα η Μουσική Πληροφορική ξεκίνησε το 1956 στα εργαστήρια Bell με τα πειράματα του ερευνητή και μουσικού Max Mathews, πάνω στην εξερεύνηση των ήδη υπαρχόντων ηχοχρωμάτων και στη δημιουργία νέων ήχων μέσω υπολογιστή. Ο L.Hiller, το 1957, υπήρξε ένας από τους πρώτους συνθέτες που χρησιμοποίησε τον υπολογιστή ως μέσο παραγωγής ενός μουσικού έργου (δομών και παρτιτούρας). Μέσα από το σχεδιασμό ενός προγράμματος που περιλαμβάνει τους αυστηρούς αντιστικτικούς κανόνες του J.J.Fux προχώρησε στην υλοποίηση του έργου Illiac Suite (για κουαρτέτο εγχόρδων), που βασίζεται σε διάφορα μαθηματικά μοντέλα, που περιγράφουν την οργάνωση του ήχου από την τάξη στην αταξία. Ο υπολογιστής στη συγκεκριμένη περίπτωση ήταν το μέσο υπολογισμού αυτών των διαδικασιών και κατ' ανάλογο τρόπο χρησιμοποιήθηκε από το συνθέτη Ιάννη Ξενάκη για τον υπολογισμό των glissandi στο πρωτοποριακό έργο του για ορχήστρα *Μεταστάσεις*.

Μετά τη θεαματική είσοδο των πρώτων υπολογιστών στο χώρο της μουσικής, τη δεκαετία του '80, το σκηνικό διαχωρίστηκε σε δυο πεδία: στους χρήστες και στους μουσικούς ερευνητές. Οι χρήστες συνθέτες, μουσικοί ή μουσικολόγοι χρησιμοποιούν τα λογισμικά που δημιουργούνται από μια ολόκληρη βιομηχανία έρευνας και παραγωγής. Ειδικότερα οι ερευνητές που εργάζονται στον τομέα της Μουσικής Πληροφορικής ασχολούνται με ποικίλα θέματα, που εκτείνονται από την ανάπτυξη νέων λογισμικών ή νέων ηλεκτρονικών οργάνων έως και τη διεύρυνση του επιστημονικού μας πεδίου σχετικά με τους μηχανισμούς αντίληψης και ακοής της μουσικής.

Πιο συγκεκριμένα η Μουσική Πληροφορική έχει ως βασικά ερευνητικά παρακλάδια τη μουσική ακουστική, την ανάλυση και σύνθεση ήχων, τη σύλληψη και το σχεδιασμό υπολογιστικών συστημάτων, που καθιστούν τον υπολογιστή ένα γρήγορο όργανο επεξεργασίας των μουσικών πληροφοριών σε πραγματικό χρόνο, την ψυχοακουστική, που μελετά τις ιδιαιτερότητες των υποκειμενικών χαρακτηριστικών του ήχου και τη μουσική γνωσιολογία, που ερευνά τους μηχανισμούς αντίληψης και ακρόασης του εγκεφάλου διάφορων μουσικών δομών και στιλ.

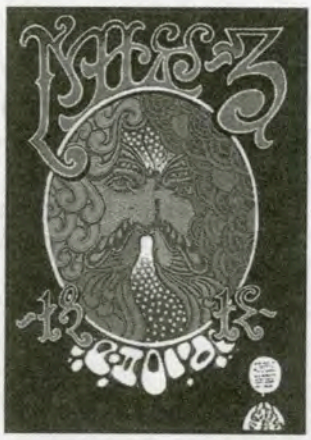
Ο αιώνας των πρωτοπόρων πλησιάζει στο τέλος του. Μια καινούρια εποχή ωριμότητας έχει αρχίσει, η οποία διαγράφει νέους ορίζοντες.

Μετά από μια μεγάλη περίοδο πειραματισμού, κατά τη διάρκεια της οποίας η μουσική δημιουργία

επισκιάστηκε από την επιστημονική έρευνα, η μουσική σύνθεση ξαναεμφανίζεται στο στερέωμα με καινούρια πλέον ταυτότητα, εμπλουτισμένη από τις υπάρχουσες έρευνες πάνω στο ηχόχρωμα, την οργάνωση, επεξεργασία και σύνθεση των ήχων κτλ. Ο συνθέτης αναζητεί μέσα από τις δυνατότητες που του δίνονται με τη βοήθεια της Φυσικής, των Μαθηματικών και της Ψυχολογίας να οργανώσει τις μουσικές ιδέες του, αναλύοντας τα ακουστικά φαινόμενα, μετασχηματίζοντας τους ήχους μέσω καινούριων λογισμικών, συνθέτοντας νέους ήχους κτλ.

Η τεχνολογία συμβαδίζει με τη μουσική και η δίψα του συνθέτη για επιστημονική γνώση ικανοποιείται από διάφορα λογισμικά προϊόντα πληροφορικής (υπάρχοντα και εν εξελίξει), που αναπτύσσονται καθημερινά ύστερα από επίμονη συνεργασία μεταξύ συνθετών και επιστημόνων στα πλαίσια διάφορων επιστημονικών κέντρων.





Μουσικές απολαύσεις για τα μάτια σας: Τέχνη από τη γκαλερί Rock and Roll Digital Gallery.

Βιβλιογραφία

Depoli G., Piccialli Aldo et Road Curtis: *Representations of musical signals*, MIT Press, 1989.

Dodge Charles, Jerse Thomas: *Computer Music - Synthesis, Composition and Performance*, New York: Schirmer Books et Londres: Collier Mac Williams Publishers, 1985.

Eargle John: *Music, Sound and Technology*, Van Nostrand, Reinhold, 1990.

Manning Peter: *Electronic and computer music*, Clarendon Press, Oxford 1993.

Mathews Max, Pierce John: *Current Directions in computer Music Research*, MIT Press, Cambridge, Massachusett, London, 1989.

Moore F. Richard: *Elements of Computer Music*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, New-Jersey, 1990.

Pierce John R.: *The science of musical sound*, Scientific American Books: New York-San Francisco, 1983.

Pressing Jeff: *Synthesizer performance and real-time rechniques*, Oxford University Press, 1992.

Roads C.: *Composers and the computer*, William Kaufmann, Inc-California, 1985.

Roads Curtis: *The Music Machine*, MIT Press, 1989.

Roeder Juan: *The Pysics ans Psychophysics of music*, Springer - Verlag, 1995.

Schwanauer Stephan: *Machine models of music*, MIT Press, 1993.

Schwartz Elliot: *Electronic music*, Da capo Press, N.York, 1989.

Starwin J.: *Digital audio engineering*, W. Kaufman, California, 1985.

COMPUTER MUSIC

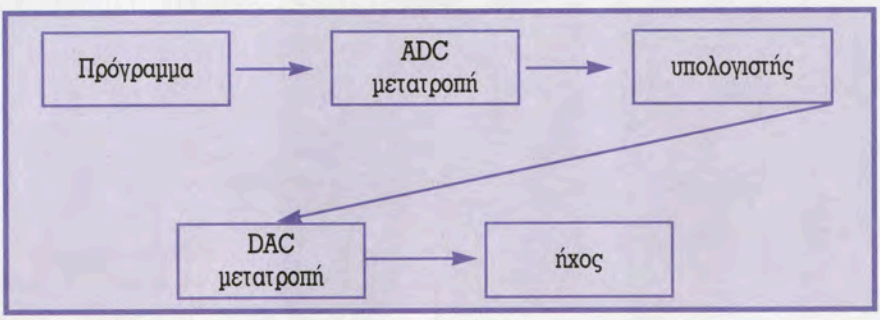
"Μουσική παραγόμενη από ένα hardware ή software σύστημα, που περικλείεται σε έναν υπολογιστή, χωρίς να αποκλείεται ένας αναλογικός ή ψηφιακός εξοπλισμός".

Στάδια σύνθεσης μέσω κομπούτερ:

1. Ο συνθέτης προετοιμάζει κάποιες εντολές και τις στέλνει στον υπολογιστή μέσω ενός προγράμματος.
2. Οι εντολές μετατρέπονται σε αριθμούς.

Οι συναρτήσεις μετατρέπονται από το κομπούτερ.

3. Η πληροφορία μετατρέπεται σε τάση μέσω του μετατροπέα ψηφιακού σε αναλογικό (DAC).
4. Η τάση αυτή μετατρέπεται σε παλμικές δονήσεις, που θέτουν σε λειτουργία τη μεμβράνη του μεγαφώνου δίνοντάς μας τον τελικό ήχο.



Σύντομο Ιστορικό

1953-1954: Ο Ξενάκης χρησιμοποιεί έναν υπολογιστή της IBM-France, στον υπολογισμό διάφορων glissandi για το πρωτοποριακό έργο του *Metastasis*.

1955-1956: Οι L.Hiller και J.Isaacson αναπτύσσουν ένα πρόγραμμα που παραμετροποιεί τις νότες (μουσικά ύψη, διάρκειες, εντάσεις), για τη δημιουργία του έργου "Illiac suite" (1957), που προοριζόταν για κουαρτέτο εγχόρδων και συνδύαζε αρκετά μουσικά στιλ: από την τροπική αντίστιξη έως και την ατονικότητα· (δεν εμπλέκει την "ηχητική σύνθεση"-sound synthesis).

Στην ουσία ο LeJarin Hiller εισάγει τη "μουσική σύνθεση μέσω υπολογιστών" (Computer aidied composition), όπου το κομπούτερ βοηθά το συνθέτη να κάνει την οργάνωση των υπολογισμών του με βάση Μαθηματικά μοντέλα.

1956-1957: Ο Ξενάκης χρησιμοποιεί έναν υπολογιστή IBM 7090, στο Παρίσι, γράφοντας μερικά προγράμματα που βασίζονται στη θεωρία των πιθανοτήτων, για τους υπολογισμούς των παραμέτρων. Έργα: *Atrees, Morsima-Amorsima, ST/10-1, 080262, St-48-1,240162 για 48 όργανα.*

1957: Ο Max Mathews, ύστερα από αρκετά πειράματα, για να πετύχει τη μετατροπή της φωνής σε τηλεφωνικό σήμα, καταπιάνεται με τη σύνθεση ήχων μέσω υπολογιστή "sound synthesis".

Ολοκληρώνει τις έρευνες της πρώιμης αυτής περιόδου με τη δημιουργία του προγράμματος MUSIC I. (τα πάντα γίνονται μέσω του υπολογιστή, μουσική σύνθεση και ηχητική σύνθεση).

1965: Ο φυσικός και συνθέτης J.C.Risset εφαρμόζει ένα πρόγραμμα για την ψηφιοποίηση του ήχου μιας τρομπέτας. (Ανάλυση και σύνθεση ήχου). Σύγκριση μεταξύ των νέων συνθετικών τόνων σε επίπεδο ψυχοακουστικής.

1967: Στο πανεπιστήμιο Illinnois οι J.Cage και L.Hiller παρουσιάζουν το multimedia έργο HPSCHD, για 7 τσέμπαλα και 51 μαγνητοταινίες, που έχουν δημιουργηθεί με τη βοήθεια του υπολογιστή (βασίζεται στο βιβλίο των αλλαγών I Ching).

1969-1974: Σχεδιασμός του προγράμματος MUSIC V, πρόγραμμα σύνθεσης ήχων μέσω computer. Για να γίνει εύχρηστο αυτό το πρόγραμμα σε συναυλίες, η ομάδα Max Mathews, J.C.R.Eisset. F.R.Moore έθεσαν σε εφαρμογή το πρόγραμμα Groove, που μεταμόρφωνε τον υπολογιστή σε συσκευή ελεγχόμενης τάσης για τον έλεγχο ενός αναλογικού συνθεσάιζερ.

Συστήματα Computer music
a) The Alpha Syntauri (Apple II, 48K)
b) Fairlight computer musical instrument
c) The Synclavier II

1975-1982: Μίνι και μικροϋπολογιστές άρχισαν να κυκλοφορούν στο εμπόριο και να χρησιμοποιούνται ως συσκευές ελέγχου των αναλογικών συνθεσάιζερ.
Η εξέλιξη της τεχνολογίας των μικροεπεξεργαστών εισήγαγε τη χρήση των "τσιπς" ηχητικής σύνθεσης, που ανέδειξε το σημερινό ψηφιακό συνθεσάιζερ. Τα πρώτα προγράμματα υπολογιστών για sequencing (εγγραφή σε πολυκάναλο μαγνητόφωνο, γραφή παρτιτούρας, επεξεργασία ήχων) είναι διαθέσιμα στους πρώτους μινι-υπολογιστές όπως Atari, Commodore και Apple.

1984: Ανακάλυψη του MIDI

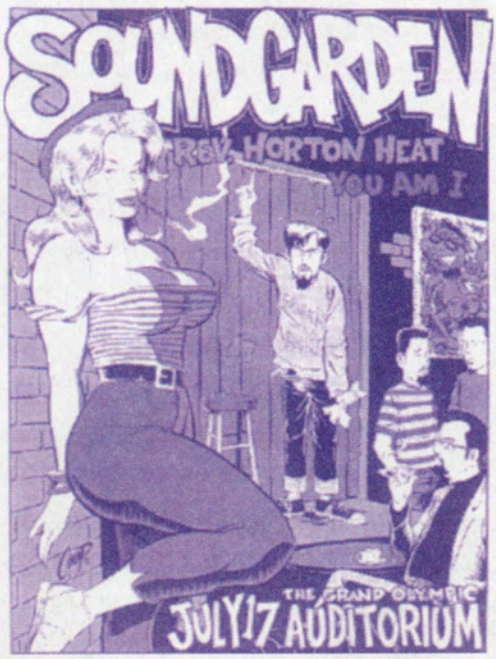
Σημερινές εφαρμογές της computer Music
α) Σύνθεση βοηθούμενη από υπολογιστές (Computer assisted composition): υπολογισμός παραμέτρων μέσω μαθηματικών μεθόδων, οργάνωση ηχητικού υλικού, καθορισμός παρτιτούρας. Προγράμματα: Max, Patchwork κτλ.
β) Ηχητική σύνθεση (sound synthesis). Γενετική του ήχου. Δημιουργία νέων ήχων μέσω ειδικών μοντέλων και προγραμμάτων. Csound, Chant, Modalys, Turbosynth, Audiosculpt κτλ.
γ) Εγγραφή σε σκληρό δίσκο και επεξεργασία ήχων: ο υπολογιστής προσομοιώνει τον εξοπλισμό ηχητικής αναπαραγωγής του κλασικού στούντιο. (Sound Tools, sound designer, hypeprism,...)
δ) Εφαρμογές στη ζωντανή ηλεκτρονική μουσική (live electronics-real time performance): Παρακολουθεί την παρτιτούρα επεμβαίνοντας στα κατάλληλα σημεία ως αόρατος εκτελεστής (score follower), κτλ.. Interactivemusic.
Προγράμματα: Max, M,...

Συνθέτες και έργα

J.C.Risset: Mutations, Sud, Little boy, inharmoniques, etc...

J.Chowning: Turenas, Stria, Phoné, etc...

Ph.Manoury: La partition du ciel et d'enfer, En ëcho,...



Η ενότητα "Sponsors" του ATN περιέχει άφθονα αρχεία εικόνων GIF και βίντεο Quick Time τα οποία μπορείτε να μεταφέρετε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10. ΠΑΛΙΟΙ & ΝΕΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ

Στόχοι

- Να έρθουν οι μαθητές σε επαφή με τη μουσική των συνθετών της Επτανησιακής Σχολής, της Ελληνικής Εθνικής Σχολής και της Σύγχρονης Ελληνικής Μουσικής.
- Να ακούσουν αποσπάσματα από τα έργα των συνθετών και να μπορέσουν να διακρίνουν τις επιρροές από την Ελληνική παραδοσιακή μουσική (δημοτικό τραγούδι-βυζαντινό μέλος κτλ.),και από την Ευρωπαϊκή μουσική.
- Να κατανοήσουν Ι) το ρόλο που έπαιξαν και παίζουν οι παλαιοί και νέοι δημιουργοί στον Ελλαδικό χώρο και ΙΙ)τον αντίκτυπο του έργου τους τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.

Προτεινόμενο σχέδιο μαθήματος

Επτανησιακή Σχολή

Εισαγωγή

- Ο καθηγητής κάνει αναφορά στην Επτανησιακή Σχολή και στους συνθέτες της. (Μπορεί να συμπεριλάβει και εκείνους που αρκετά νωρίτερα έγραψαν σπουδαία έργα επηρεασμένοι από δυτικά ιδιώματα όπως ο Φραγκίσκος Λεονταρίτης, ο Ιερώνυμος τραγουδιστής Κύπρου, ο Κωνσταντίνος Αγαθόφρονας - Νικολόπουλος.)

Ανάπτυξη

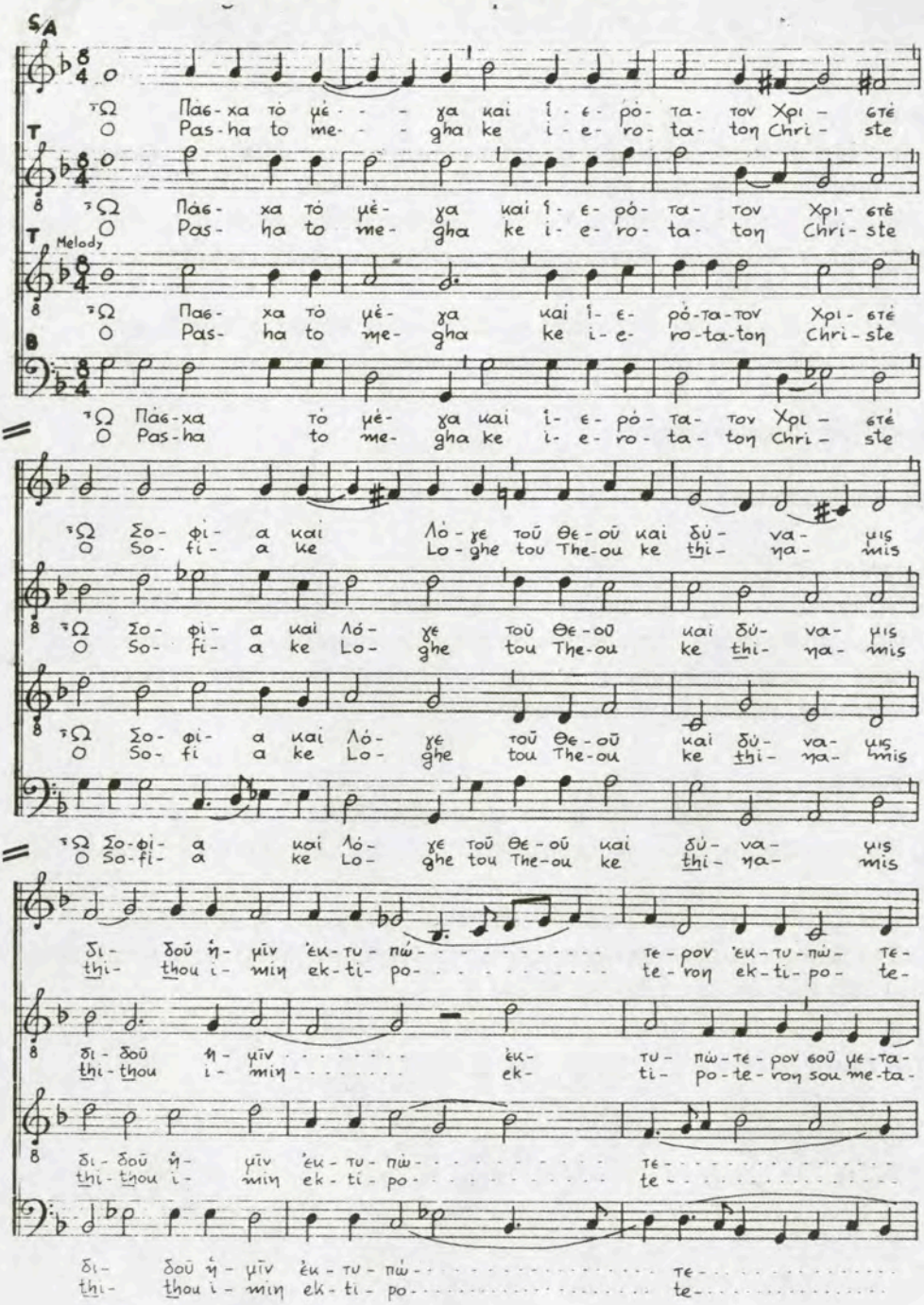
Ο καθηγητής επικεντρώνει τη διδακτική ενότητα στα εξής θέματα:

1) Στη γνωριμία των συνθετών της Επτανησιακής Σχολής σε ό,τι αφορά το έργο τους και τη ζωή τους.
2) Στην κατανόηση της σχέσης της δημιουργίας τους με την καθαυτό "ελληνική μουσική".
3) Στην πληροφόρηση των συνθηκών δημιουργίας των έργων (ιστορικών-κοινωνικών-καλλιτεχνικών) και της προσφοράς των δημιουργών τους.
4) Στη βιωματική προσέγγιση κάποιων έργων.



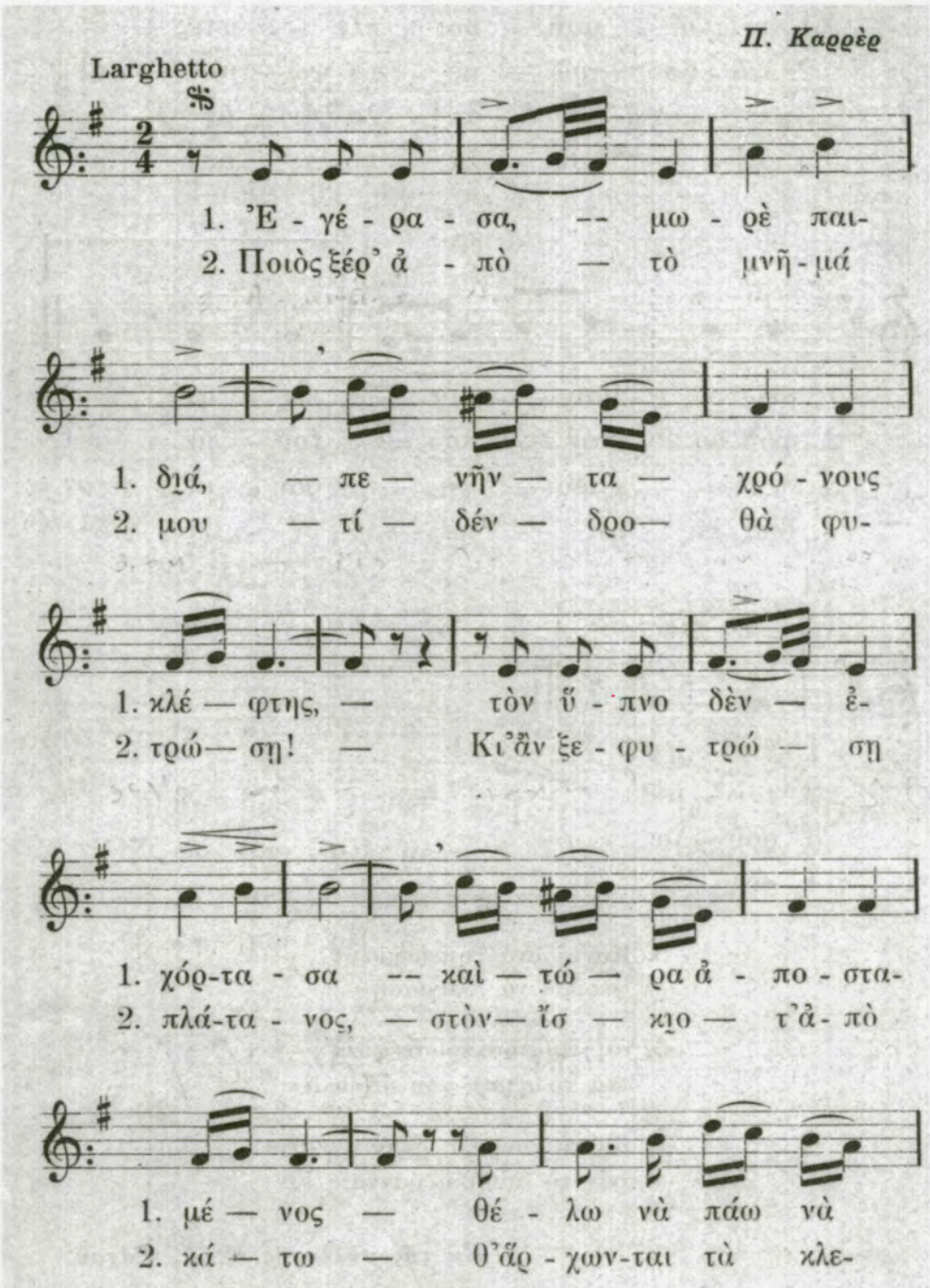
Δύο Ναπολιτάνες, του Λεονταρίτη σε αυτόγραφη μεταγραφή στη σύγχρονη σημειογραφία από τον Samuel Baud - Bovy.

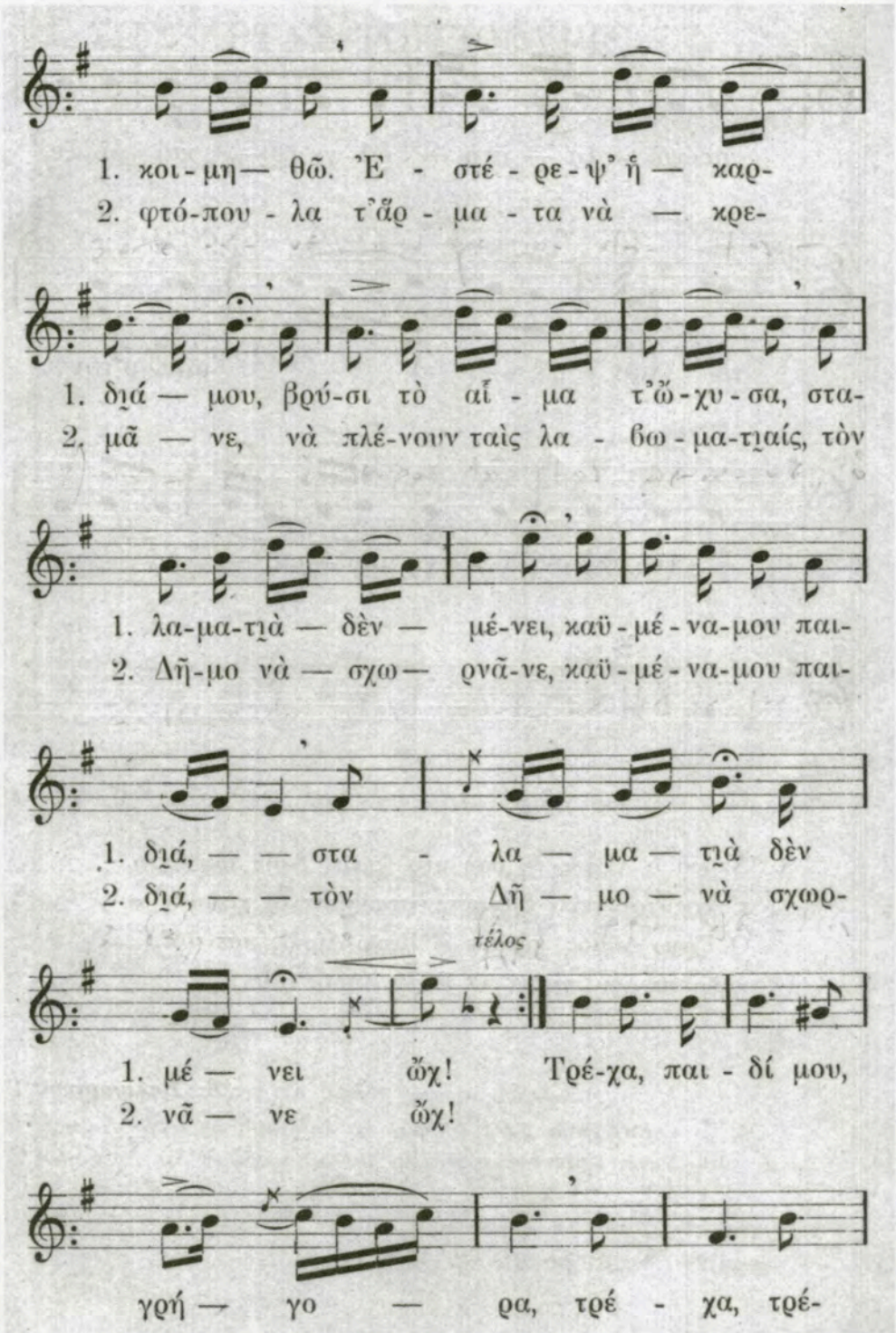
"Ω! Πάσχα το Μέγα", του Ιερώνυμου Τραγουδιστή Κύπρου (16ος αι.) σε μεταγραφή Oliver Srtunk.

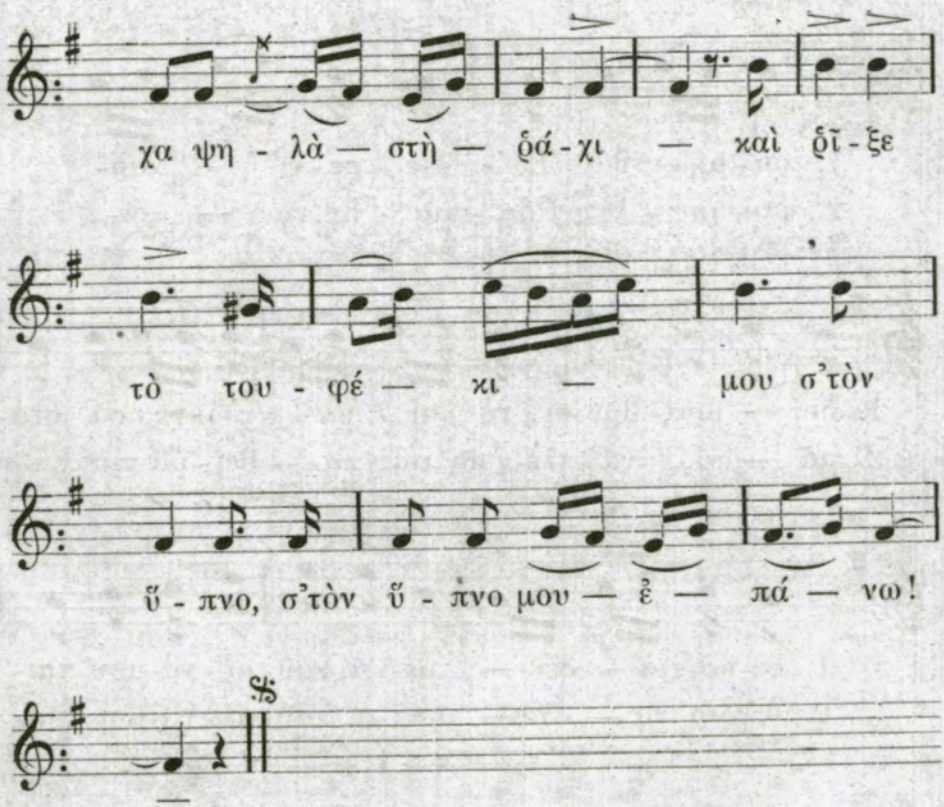



-ρον σοῦ με- τα- σχεῖν ἐν τῇ ἀ- νεσ- πέ- ρῳ ἡ- μέ- ρα
-ron sou me- ta- shin en ti a- nes- pe- ro i- me- ra
- σχεῖν ἐν τῇ ἀ- νεσ- πέ· · · · · ρῳ ἡ- μέ- ρα τῆς
- shin en ti a- nes- pe· · · · · ro i- me- ra tis
-ρον σοῦ με- τα- σχεῖν ἐν τῇ ἀ- νεσ- πέ· · · · · · · · · · · ρῳ ἡ- μέ- ρα τῆς
-ron sou me- ta- shin en ti a- nes- pe· · · · · · · · · · · ro i-me-ra tis
-ρον σοῦ με- τα- σχεῖν ἐν τῇ ἀ- νε- σπέ- ρῳ ἡ- μέ- ρα
-ron sou me- ta- shin en ti a- ne- spe- ro i- me- ra


τῆς βα- σι- λεί· · · · · · · · · · · · as σου.· · · · · ·
tis vas- si- li· · · · · · · · · · · · as sou.· · · · · ·
βα- σι- λεί· · · · · · · · · · · · · · · · as σου.· · · · · ·
vas- si- li· · · · · · · · · · · · · · · · as sou.· · · · · ·
βα- σι- λεί- as σου.· · · · · · · · · · · · · · · · · · ·
vas- si- li- as sou.· ·
τῆς βα- σι- λεί· · · · · · · · · · · · as σου.· · · · · ·
tis vas- si- li· · · · · · · · · · · · as sou.· · · · · ·


Π. Καρρὲρ
Larghetto
1. Ἐ - γέ - ρα - σα, -- μω - ρὲ παι-
2. Ποιὸς ξέρ' ἀ - πὸ — τὸ μνῆ - μά
1. δι‿ά, — πε — νῆν — τα — χρό - νους
2. μου — τί — δέν — δρο— θὰ φυ-
1. κλέ — φτης, — τὸν ὕ - πνο δὲν — ἐ-
2. τρώ— σῃ! — Κι'ἂν ξε - φυ - τρώ — σῃ
1. χόρ-τα - σα -- καὶ — τώ — ρα ἀ - πο - στα-
2. πλά-τα - νος, — στὸν— ἴσ — κιο — τ'ἀ - πὸ
1. μέ — νος — θέ - λω νὰ πάω νὰ
2. κά — τω — θ'ἄρ - χων-ται τὰ κλε-

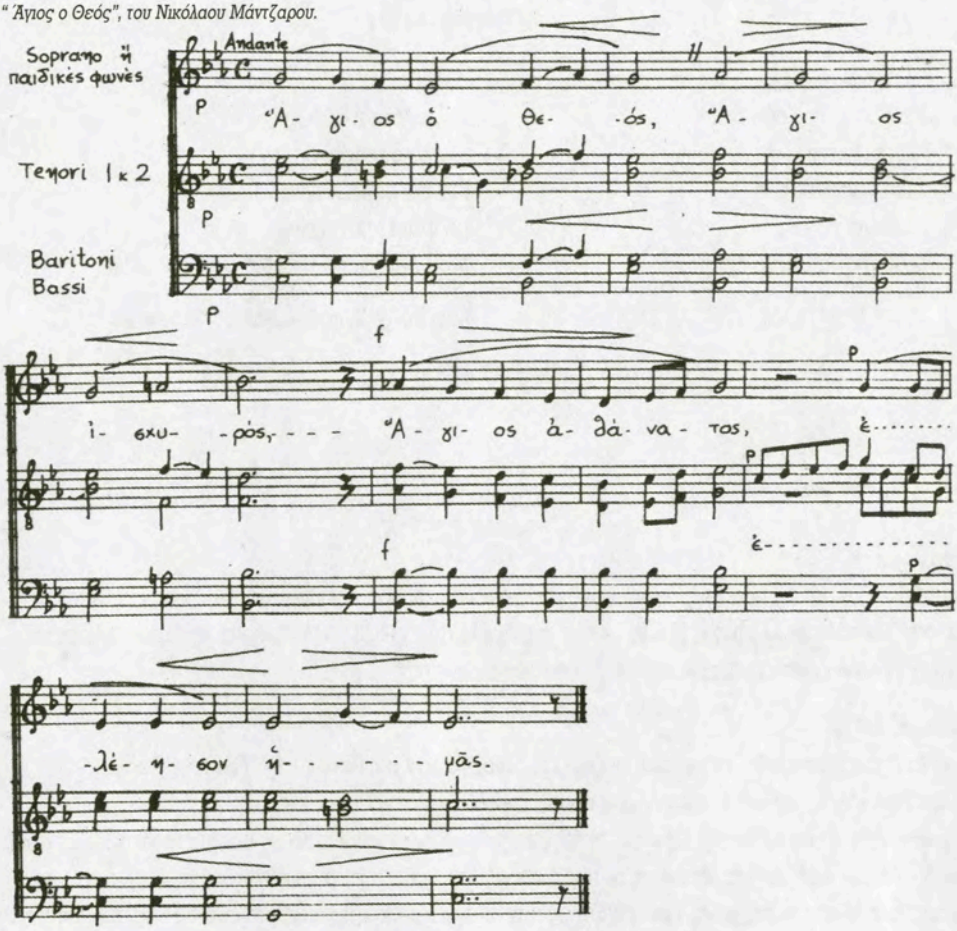

1. κοι - μη— θῶ. Ἐ - στέ - ρε - ψ᾽ ἡ — καρ-
2. φτό-που - λα τ᾽ἄρ - μα - τα νὰ — κρε-
1. δι̱ά — μου, βρύ-σι τὸ αἷ - μα τ᾽ὤ - χυ - σα, στα-
2. μᾶ — νε, νὰ πλέ-νουν ταὶς λα - βω - μα-τι̱αίς, τὸν
1. λα-μα-τι̱ὰ — δὲν — μέ-νει, καϋ - μέ - να-μου παι-
2. Δῆ-μο νὰ — σχω— ρνᾶ-νε, καϋ - μέ - να-μου παι-
1. δι̱ά, — — στα - λα — μα — τι̱ὰ δὲν
2. δι̱ά, — — τὸν Δῆ — μο — νὰ σχωρ-
τέλος
1. μέ — νει ὤχ! Τρέ-χα, παι - δί μου,
2. νᾶ — νε ὤχ!
γρή — γο — ρα, τρέ - χα, τρέ-

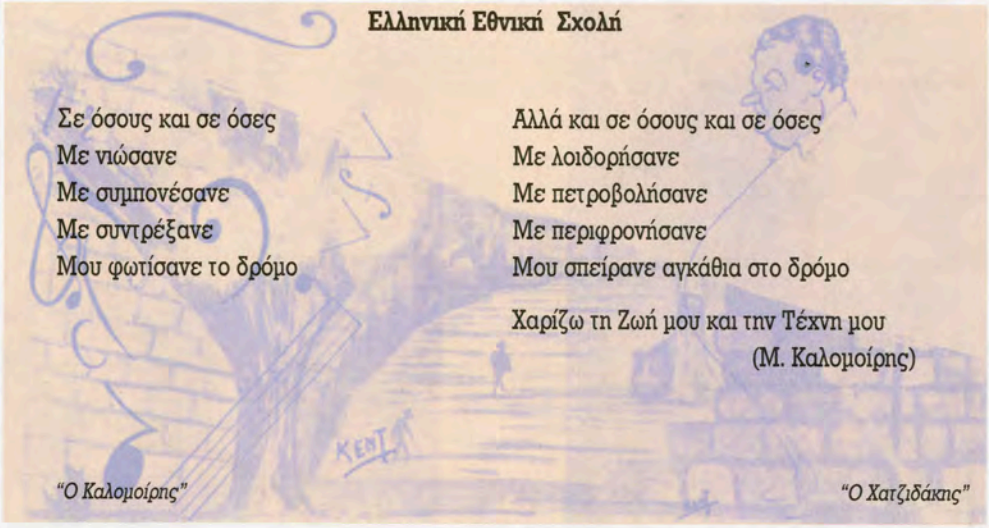


3. Ἄκουσ' ὁ Δῆμος τὴ βοὴ μέσ' 'ς τὸν βαθὺ τὸν ὕπνο,
τ' ἀχνό του χεῖλι ἐγέλασε, ἐσταύρωσε τὰ χέρια!
Ὁ Γέρω Δῆμος 'πέθανε, ὁ Γέρω Δῆμος πάει (δίς).
καϋμένα μου παιδιὰ Ὁ Γέρω Δῆμος πάει.

Ἀ. Βαλαωρίτης

"Άγιος ο Θεός", του Νικόλαου Μάντζαρου.





Εισαγωγή

Οι μαθητές ακούνε απόσπασμα από έργο συνθέτη που ανήκει στην ομάδα της "Εθνικής Σχολής", π.χ. του Μανώλη Καλομοίρη "Η Συμφωνία της Λεβεντιάς" 1ο, 2ο, ή 3ο μέρος και προσπαθούν να αναγνωρίσουν οικεία στοιχεία στο έργο του μεγάλου συνθέτη.

Ανάπτυξη

Ο καθηγητής προσπαθεί μέσα από τη ζωή και το έργο των συνθετών της "Εθνικής Σχολής" να:

- εισαγάγει τους μαθητές στο πνεύμα που επικρατούσε εκείνη την εποχή.
- Να συνδέσει την Ελληνική Εθνική Σχολή με τεχνοτροπίες ευρωπαϊκής μουσικής και την επιρροή των συνθετών από τον ιμπρεσιονισμό, τον βαγκνερισμό και τη ρωσική εθνική σχολή.
- Να συσχετίσει τις σπουδές των συνθετών κοντά σε διακεκριμένους μουσικούς της εποχής με το έργο τους.(π.χ. Αιμ. Ριάδης μαθητής του Ραβέλ, Γεώργιος Πονηρίδης του Βενσάν ντ' Εντί, Δημήτριος Λεβίδης του Ρίχαρντ Στράους, Σόλων Μιχαηλίδης της Νάντιας Μπουλανζέ, Γιάννης Κωνσταντινίδης του Κουρτ Βάιλ, Λώρης Μαργαρίτης του Χανς Σμιντ, Διονύσιος Λαυράγκας των Ντιμπού, Μασενέ, Σεζάρ Φρανκ κτλ.).
- Να αναφέρει τα κύρια χαρακτηριστικά που επικρατούσαν εκείνη την εποχή, δηλαδή:

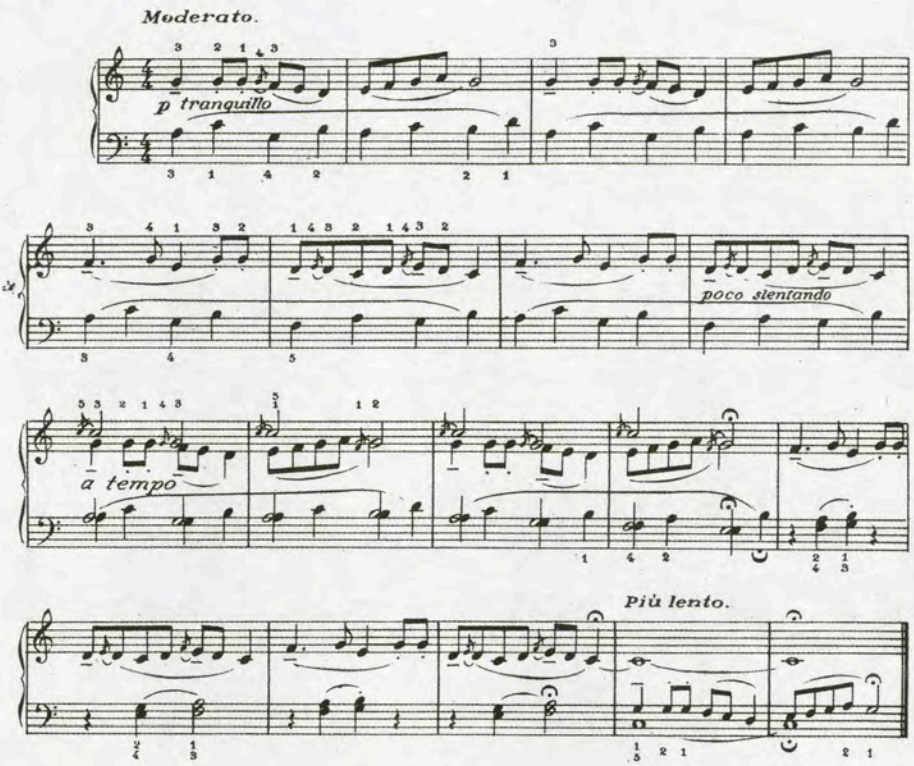
1. τη μη χρήση κατά κανόνα νέων τεχνικών σύνθεσης που εμφανίστηκαν τον 20ό αιώνα όπως δωδεκαφθογγισμός, σειραϊσμός, πολυτονικότητα, ατονικότητα,ηλεκτρονική μουσική κτλ.
2. τη βάση στις κλασικές φόρμες, καθώς και στο δυτικό τονικό σύστημα.
3. τη χρήση τρόπων (νεομοναλισμός).
4. τη μη επέκταση της ενορχήστρωσης σε νέες πρωτοποριακές τεχνικές και την παραμονή της στα πρότυπα των δασκάλων.

- Να γίνουν ακροάσεις έργων, ύστερα από σχετική ανάλυση και σχολιασμό· π.χ.των:

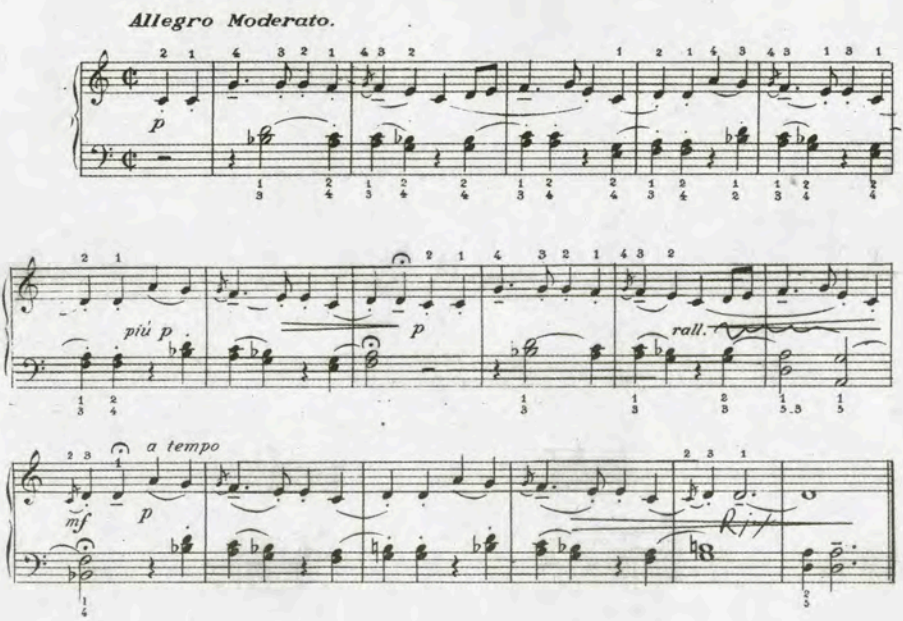
1. Μανώλη Καλομοίρη: Μικρά κομμάτια από το έργο για πιάνο για τα ελληνόπουλα
2. Γιάννη Κωνσταντινίδη Ι) Δωδεκανησιακή Σουίτα για βιολί και πιάνο
   ΙΙ) Παιδικά κομμάτια για πιάνο
3. Μάριου Βάρβογλη: Ποιμενική Σουίτα

"Παιδικά κομμάτια για πιάνο" (Γιάννη Κωνσταντινίδη) από τα "44 Παιδικά κομμάτια" πάνω σε Ελληνικούς σκοπούς για πιάνο.

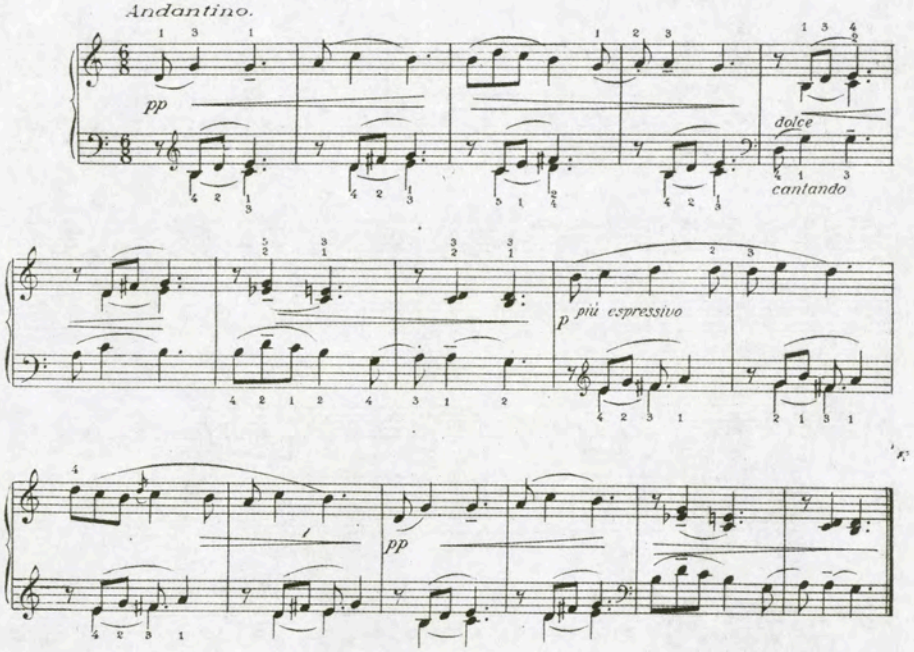
I.



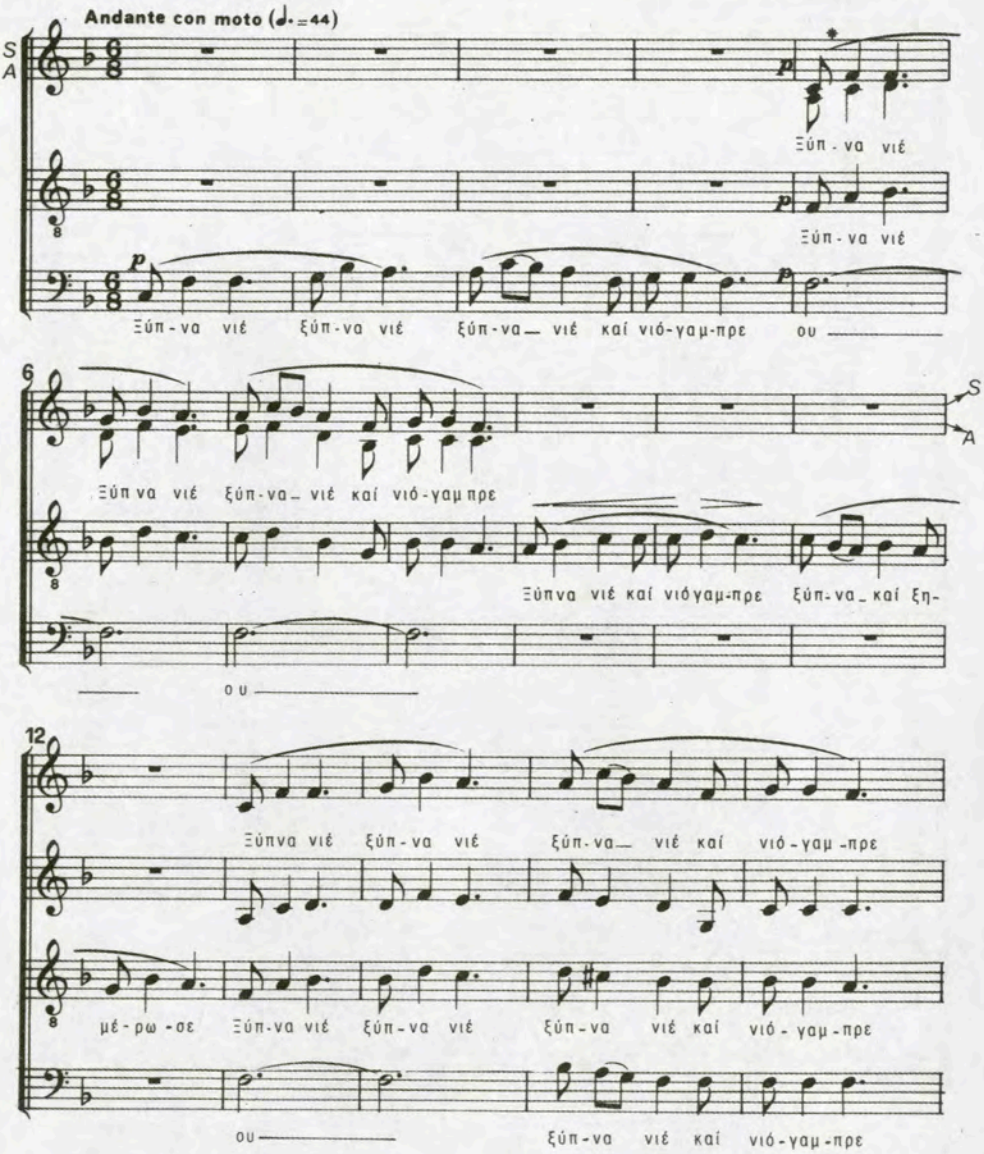
II.



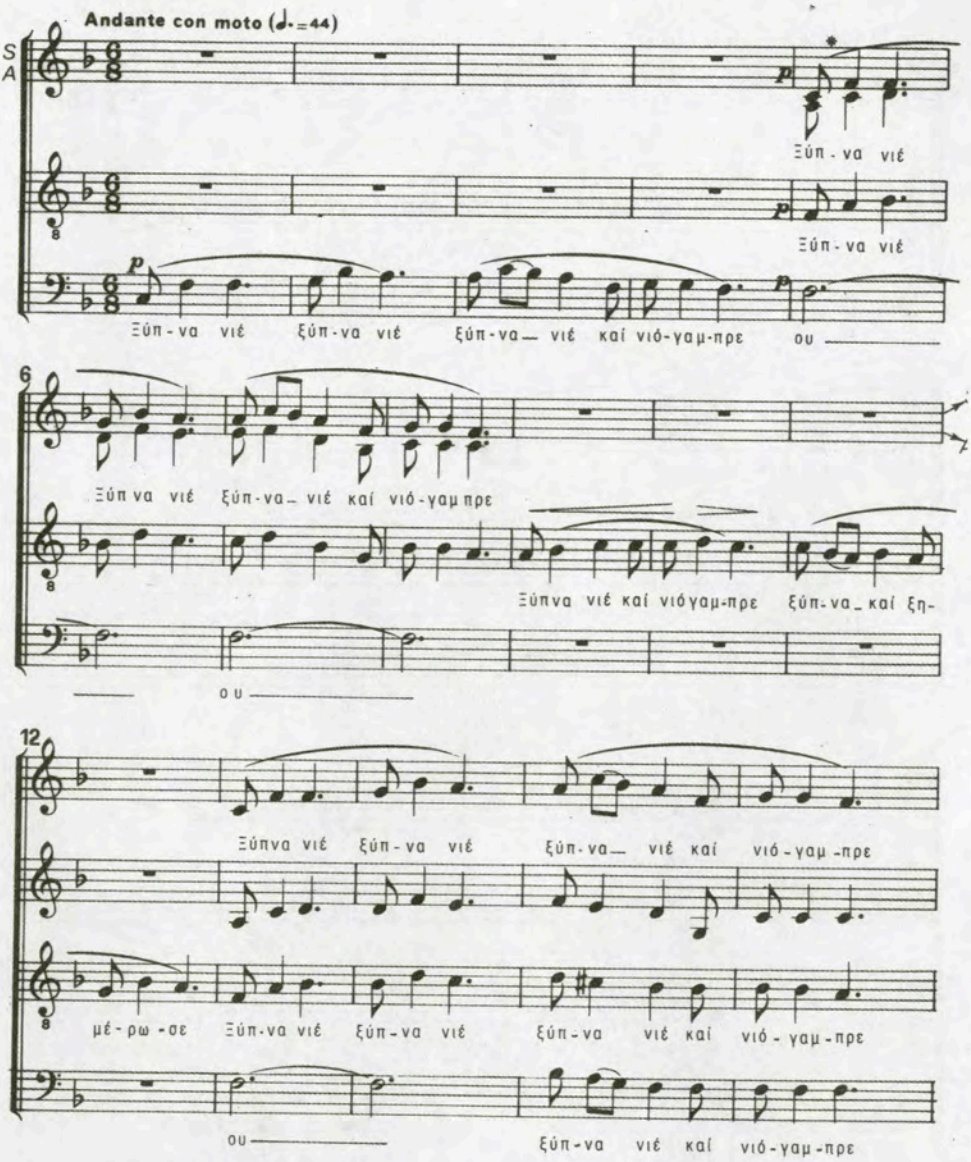
III.



" Το ξύπνημα του γαμπρού" Δημοτικό Ρόδου σε επεξεργασία του Γιάννη Κωνσταντινίδη.



* Τά τόξα ισχύουν γιά κάθε φωνή πού ακολουθεί ίδια κίνηση



* Τά τόξα ισχύουν γιά κάθε φωνή πού ἀκολουθεί ἰδια κίνηση


25
Ξύπ-να καί τήν πέρ-δι - κά σου πού χυ - μί - ζε - ται κον - τά σου
Ου
Ου
Ου
Ου
Ξύπ-να καί τήν πέρ-δι - κά σου πού χυ - -μί - ζε - ται κον - τά σου


29
poco rall.
Αα
Αα
Αα
Ξύπ-να νιέ ξύπ-να νιέ ξύπ-να νιέ καί νιό-γαμ-πρε.
Ξύπ-να νιέ ξύπ-να νιέ ξύπ-να νιέ καί νιό-γαμ-πρε.
Ου
ξύπ-να νιέ καί νιό-γαμ-πρε.

Σύγχρονη Ελληνική Μουσική

Προτεινόμενο σχέδιο μαθήματος

Εισαγωγή

Οι μαθητές παρατηρούν τις σελίδες από τις πρωτότυπες παρτιτούρες των συνθετών Ιάνη Ξενάκη (Ορέστεια)και Γιάννη Χρήστου (συνθετική σημειογραφία), που βρίσκονται στη σελίδα 64 στο βιβλίο του μαθητή και συζητούν με τον καθηγητή τις εντυπώσεις τους.

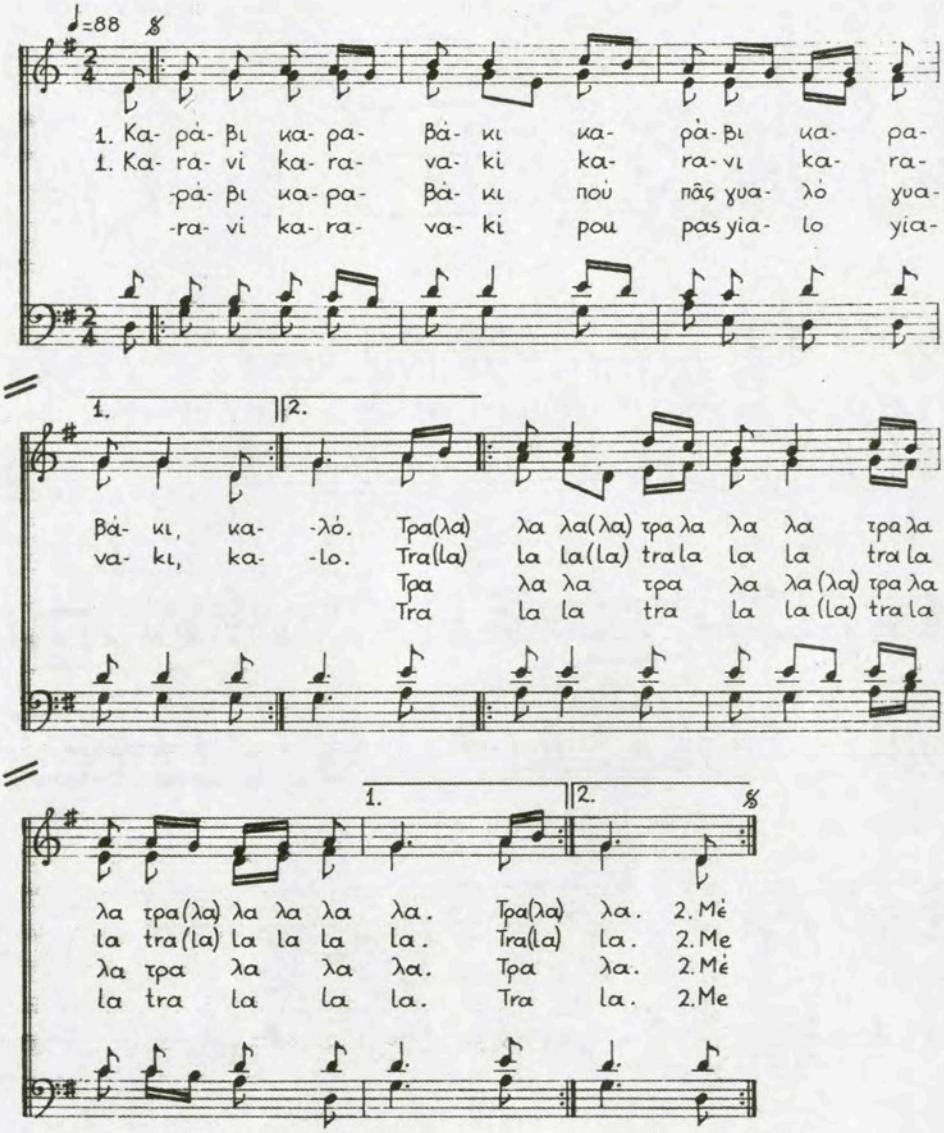
Ανάπτυξη

- Ο καθηγητής αναφέρει τις τεχνικές σύνθεσης, καθώς και τη χρήση σύγχρονων μουσικών ιδιωμάτων όπως:

1. Ατονικότητα
2. Πολυτονικότητα
3. Δωδεκαφθογγισμός
4. Σειραϊσμός
5. Μινιμαλισμός
6. Ηλεκτρονική Μουσική
7. Μοντέρνα Αρμονία
8. Μοντέρνα ενορχήστρωση
9. Μη συμβατικούς τρόπους δημιουργίας ηχοχρωμάτων με διάφορα μουσικά όργανα
10. Επιρροές από τη μουσική τζαζ
11. Εξωευρωπαϊκά μουσικά στοιχεία
12. Χρήση στοιχείων ελληνικής μουσικής από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας
13. Διασύνδεση της μουσικής με μαθηματικές έννοιες
14. Νέες μορφές σημειογραφίας.

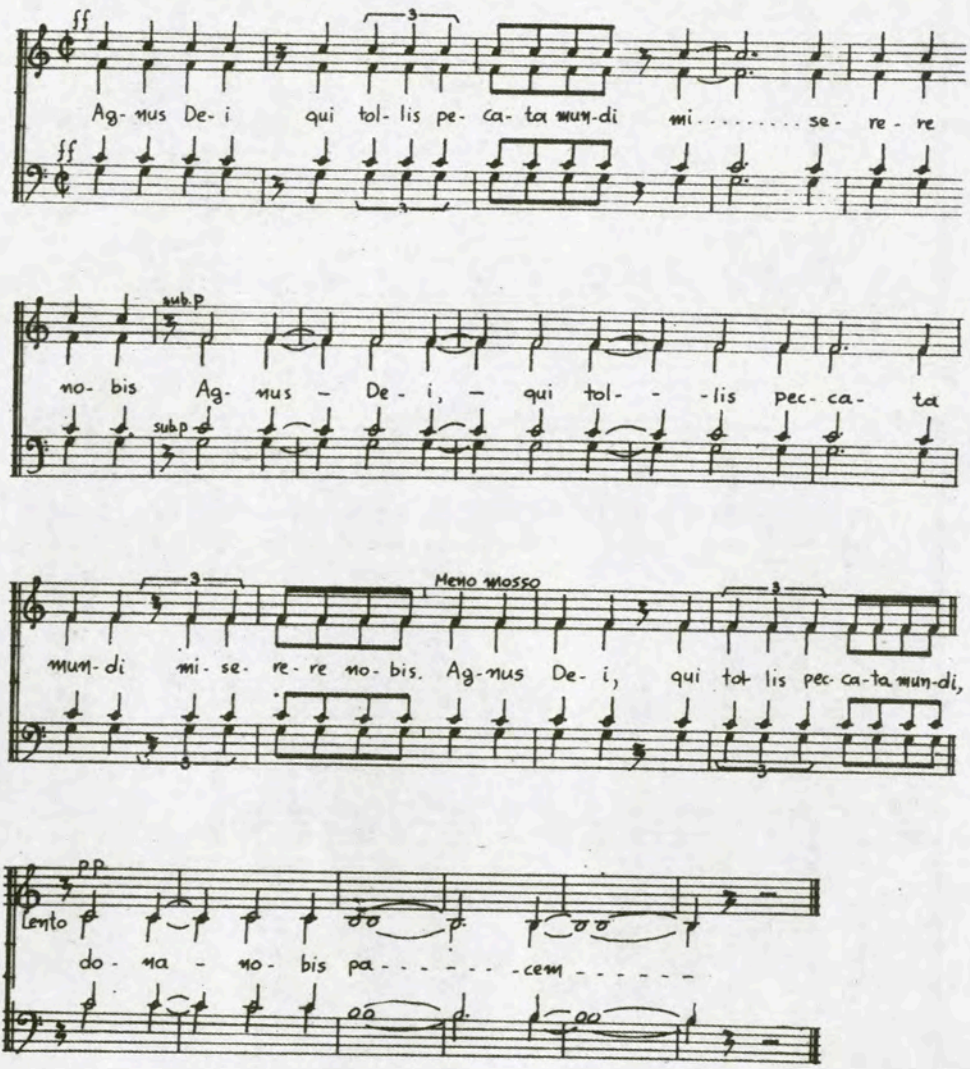
Κατόπιν, μέσα από ακροάσεις έργων συνθετών της σύγχρονης ελληνικής μουσικής, προσπαθούν οι μαθητές με τη βοήθεια του διδάσκοντος να εντοπίσουν κάποια από τα παραπάνω στοιχεία.

- Γίνεται επίσης αναφορά στις πολύτεχνες κατασκευές και στη μουσική που γράφτηκε για το Αρχαίο Δράμα, για διάφορα είδη Θεάτρου, καθώς και τη μουσική για τον Κινηματογράφο.
- Μπορεί να συζητηθεί η διεθνής αναγνώριση της αξίας της σύγχρονης ελληνικής μουσικής, η οποία διαφαινεται και από την προτίμηση πλήρωσης πανεπιστημιακών εδρών ξένων πανεπιστημίων από Έλληνες συνθέτες.



2. Μέ τά πανιά ἁπλωμένα μέ τό χρυσό σταυρό.
2. Me ta pania aplomena me to hrisso stavro.

"Agnus Dei" από την "Λατινική Λειτουργία" του Γιάννη Χρήστου.



Βιβλιογραφία

- Θεόδωρος Συναδινός, "Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής" (1824-1919), εκδόσεις "Τύπος", Αθήνα 1919.
- Αλ. Ζακυνθινός, "Δισκογραφία ελληνικής κλασικής μουσικής, εκδόσεις Δωδώνη 1993.
- Ιωσήφ Γκρέκα, " Μια Μεγάλη οικογένεια μουσικών στην Ελλάδα", εκδόσεις Πειραιάς, 1960.
- Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης "Φραγκίσκος Λεονταρίτης", Κρητικός Μουσικοσυνθέτης του δεκάτου έκτου αιώνα. Μαρτυρίες για τη ζωή και το έργο του. Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας. Αρ. 12. Βενετία 1990.
- Σπύρος Μοτσενίγος, "Νεοελληνική Μουσική", Αθήνα 1958.
- Τάκης Καλογερόπουλος, "Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής". Από τον Ορφέα έως σήμερα. Τόμοι 6,εκδόσεις Γιαλλελή, 1998.
- Μανώλης Καλομοίρης, "Η ζωή μου και η Τέχνη μου". Απομνημονεύματα 1883-1909, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1988.
- Στέφανος Βασιλειάδης, "Για τη Μουσική", Citibank N.A.
- Αλέκα Συμεωνίδου, "Λεξικό Ελλήνων Συνθετών" Βιογραφικό-Εργογραφικό. Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Μάιος 1995.
- Άννα-Martine Lucciano, "Γιάννης Χρήστου". Έργο και προσωπικότητα ενός Έλληνα συνθέτη της εποχής μας. Πρόλογος - Κατάλογος έργων - Μετάφραση-Επιμέλεια Γιώργος Λεωτσάκος. Βιβλιοσυνεργατική, Αθήνα 1987.
- Χάρης Ξανθουδάκης, "Κείμενα για μια Λειτουργική θεωρία της Μουσικής". Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής, Ιούνιος 1992.
- Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών. Διεύθυνση Πολιτιστικών Εκδηλώσεων. "Δημήτρης Μητρόπουλος", 25 χρόνια από το θάνατό του. Κείμενα-Επιλογή υλικού Απόστολος Κώστιος.

Δισκογραφία

- Μ. Καλομοίρη: *Συμφωνικό Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα.*
Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΙΡ. Διευθύνει ο συνθέτης. Σολίστ Κρινιώ Καλομοίρη.
Μονοφωνική ηχογράφηση του 1953. Ιστορική ηχογράφηση της ΕΡΤ για τον εορτασμό 100 χρόνων από τη γέννηση του εθνικού μας συνθέτη.
- Μ. Καλομοίρη: α) *Κουαρτέτο σαν Φαντασία* (1921), για άρπα, φλάουτο, αγγλικό κόρνο και βιόλα.
Συμφωνία των Ανίδεων και Καλών Ανθρώπων (1931).
β) *Συμφωνία Νο 2*
Ορχήστρα και η χορωδία της Βουλγαρικής Ραδιοτηλεόρασης
Τραγούδι Μαρκέλα Χατζιάνο/Αρχιμουσικός Βύρων Φιδετζής.
LYRA
- Μ. Καλομοίρη: *Η Συμφωνία της Λεβεντιάς (1920)*
Φιλαρμονική της Σόφιας και η Χορωδία "Σβετοσλάβ Ομπρέτενοφ"
Δ/ντής Χορωδίας Γκιόργκι Ρόμπεφ
Μαέστρος Βύρων Φιδετζής.
CONCERT ATHENS
- Γιάννη Κωνσταντινίδη: Έργα για Ορχήστρα: *Μικρασιατική Ραψωδία - Τρείς Ελληνικοί Χοροί* -

Δωδεκανησιακή Σουίτα αρ. 1
Συμφωνική Ορχήστρα της Βουλγαρικής Ραδιοφωνίας
Δ/ντής Ορχήστρας Βύρων Φιδετζής.
LYRA
- XENAKIS: a) *Akrata pour 16 instruments a vent* (1964-1965)
b) *Achorripsis pour 21 instruments* (1956-1957)
c) *Polla ta Dhina pour choeur d' enfants et orchestre* (1962)
d) *ST / 10 pour dix instruments* (1956-1962)
Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris.
Direction Konstantin Simonovitch.
EMI
- XENAKIS: a) *Atrees pour 10 instruments en 5 parties*
Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris.
Direction Konstantin Simonovitch
b) *MORSIMA - AMORSIMA* pour piano, violon, violoncelle et contrebasse.
Direction Konstantin Simonovitch
c) *ST 4 pour quatuor a cordes*
Le Quatuor Bernede
d) *NOMOS ALFHA* (pour violoncelle seul).
EMI
- XENAKIS: *Medea, Nuits, Knephas, Serment A colone*
New London Chamber Choir. Critical Band.
James Wood conductor hyperion
- Μενέλαος Παλλάντιος: *Σουίτα σε παλιό στιλ*
Προσευχή στην Ακρόπολη
Ντιβερτιμέντο
Σονάτα για πιάνο και βιολί
Ορχήστρα των Χρωμάτων/Διευθύνει ο Μάνος Χατζιδάκης.
ΜΒΙ-ΣΕΙΡΙΟΣ
- Nikos Skalkottas: - *Concerto for violin and Orchestra* (1938)
-Largo Sinfonico (1944)
-Seven Greek Dances for strings
Malmo Symphony Orchestra.
Nikos Christodoulou conductor
BIS
- Νίκος Σκαλκώτας: *Οκτέτο*
Οχτώ Παραλλαγές πάνω σε έναν Ελληνικό σκοπό
3ο Κουαρτέτο Εγχόρδων
EMI

- Μιχάλη Αδάμη: *Βυζαντινά Πάθη*

Χορωδίες Πανεπιστημίου Θεσ/νίκης
Χορός Ψαλτών
Δ/νση Γιάννη Μάντακα
ΕΙΡΜΟΣ
- Επτανησιακή Μουσική: Ν. Μάντζαρος: *Συμφωνία αρ. 1. 2. 4. 5. 6.*
Ν. Λαμπελέτ: *Menuet, Gavotte*
Π. Καρρέρ: α) *La Pettegola*, β) *L' Albanese*, γ) *Les Belles Armenes Valide*, δ) *Les Belles Armenes: Melitza*, ε) *Alexandra*, στ) *Furia*
Συγκρότημα Μουσικής Δωματίου Νικόλαος Μάντζαρος
Υπουργείο πολιτισμού Στέγη Καλών Τεχνών και Γραμμάτων.
MOTIVO
- 1η + 2η Ελληνική Εβδομάδα σύγχρονης Μουσικής
Ελληνικές Συνθέσεις: Παπαϊωάννου: *Έρως ανίκατε μάχαν*
Αδάμης: *Αποκάλυψη, 6η σφραγίδα*
Αντωνίου: *6 LIKES εξ σαν.....*
Μαμαγκάκης : *Τριττύς*
EMI
- Ελληνική Ηλεκτρονική Μουσική -1
Αδάμης: *Μεταλλικά Γλυπτά*
Βασιλειάδης: *Κουκλόκοσμος*
Βλαχόπουλος: *Μορφές*
Μαμαγκάκης: *Ολοφυρμός*
Ξανθουδάκης: *Σπουδή ΙΙ*
Τερζάκης: *Το Αλλήθωρο Ψάρι*
EMI
- Γιάννης Χρήστου. Τελευταία Έργα:
Πράξη για 12 (1966-
Αναπαράσταση 1
Αναπαράσταση 2
Επίκυκλος 2
Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής
Δ/νση Θ. Αντωνίου.
EMI
- Έργα Ελλήνων Συνθετών
Ν. Σκαλκώτα: *5 Ελληνικοί Χοροί*
Α. Ευαγγελάτου: *Βυζαντινή Μελωδία*
Μ. Βάρβογλη: *Ποιμενική Σουίτα*
Ορχήστρα Δωματίου της Σόφιας
Διευθύνει ο Βύρων Φιδετζής.
MOTIVO
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ

Ο συνθέτης του εθνικού μας ύμνου

Ο Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος υπήρξε ο πρωτεργάτης, ιδρυτής και πνευματικός ηγέτης της λεγόμενης "Επτανησιακής Σχολής"[1].

Γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1795 και από ηλικίας οκτώ ετών έδειξε την κλίση του προς τη μουσική. Οδηγήθηκε στα πρώτα του μουσικά βήματα από την μητέρα του Regina Turini. Λίγα χρόνια αργότερα άρχισε τη μελέτη της μουσικής πιο συστηματικά, παίρνοντας μαθήματα πιάνου και βιολιού. Σε ηλικία δεκαπέντε ετών αρχίζει μαθήματα θεωρητικών (αρμονία, αντίστιξη και φούγκα) με το σπουδαίο Ιταλό δάσκαλο Barbatti. Το 1825 εγκαθίσταται στη Νάπολη της Ιταλίας και συνδέεται με τον περίφημο δάσκαλο Nicolo Zingarelli, ο οποίος ήταν διευθυντής του Ωδείου "San Sebastiano" της Νάπολης. Ο Zingarelli αφού εκτίμησε το ταλέντο και τις γνώσεις του νεαρού Μάντζαρου, του πρότεινε να αναλάβει την δική του θέση στο Ωδείο της Νάπολης. Ο Μάντζαρος όμως δεν αποδέχτηκε αυτή την τόσο τιμητική πρόταση, αλλά προτίμησε να παραμείνει στην Κέρκυρα και να θέσει τον εαυτό του στην υπηρεσία της Μουσικής Εκπαίδευσης της χώρας του. Δίδαξε μουσική σε πολλούς νέους της Κέρκυρας αφιλοκερδώς, παρά το γεγονός ότι είχε μεγάλη οικονομική δυσχέρεια, και πέθανε πάμφτωχος αφήνοντας στα παιδιά του την αθάνατη δόξα του. Υπήρξε ισόβιος πρόεδρος της "Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας". Ο Σπυρίδων Δε Βιάζης γράφει σχετικά για το Μάντζαρο ως δάσκαλο: *"Η οικία του ήτο επί ήμισυ περίπου αιώνα μουσικόν εκπαιδευτήριον, του οποίου η είσοδος ήτο αείποτε ελευθέρα εις τα τέκνα πάντων. Τα τέκνα του πενεστέρου είχον τα αυτά δικαιώματα των τέκνων του κόμητος, του ευπατρίδου και του ευπόρου".*

Ο Μάντζαρος εκτός από την αξιόλογη μουσική του παιδεία είχε μελετήσει λατινική φιλολογία, ιστορία και φυσικομαθηματικά. Ο συνθέτης και μουσικολόγος Γεώργιος Σκλάβος έγραψε για το Νικόλαο Μάντζαρο: *"Ο Κερκυραίος Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, περισσότερο ακόμη και από μουσικός δημιουργός, υπήρξε μεγάλος σοφός, αληθινός διδάσκαλος και πραγματικός πατέρας της επτανησιακής τέχνης κατά τον περασμένο αιώνα".*

Περί το 1828 ο ποιητής του "Ύμνου εις την Ελευθερίαν" Διονύσιος Σολωμός εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Κέρκυρα και συνδέθηκε με στενή φιλία με το Νικόλαο Μάντζαρο. Τους συνέδεε η κοινή εθνική συνείδηση και η πνευματική προσφορά τους για την αναγέννηση του έθνους. Ο Σολωμός απευθυνόμενος στο Μάντζαρο του έλεγε: *"Όσο εμβαθύνω εις την τέχνην σου, τόσο περισσότερον εμπνέομαι εις την ιδική μου".*

Τις πέντε πρώτες στροφές από τον Ύμνο εις την Ελευθερίαν" είχε μελοποιήσει ένας απλός Ζακύνθιος μουσικός. Αρχικά τον ύμνο τον έψαλλαν στη Ζάκυνθο σαν επτανησιακό τραγούδι στο στιλ της τρίφωνης "αρέκιας" και από στόμα σε στόμα διαδόθηκε σε όλη τη χώρα. Αυτό διήρκεσε από το 1825 έως το 1830.

Το 1829 ο Μάντζαρος άρχισε τη μελοποίηση του "Ύμνου εις την Ελευθερίαν" γράφοντας τη μουσική του για τετράφωνη ανδρική χορωδία και συνοδεία πιάνου, χωρίζοντας το έργο σε 24 μέρη. Από αυτά το πρώτο μέρος αποτελεί τον Εθνικό μας Ύμνο.

Κατά το 1864 με την ένωση της Επτανήσου με τη μητέρα Ελλάδα, ο βασιλιάς Γεώργιος Α' άκουσε

[1] *Η επτανησιακλη σχολή περιλαμβάνει μια πλειάδα Επτανήσιων συνθετών, εκ των οποίων σημαντικότεροι θεωρούνται οι: Ν.Μάντζαρος, Σ.Σαμαράς, Δ.Λαυράγκας, Π.Καρέρ, Γ.Λαμπελέτ, Ν.Λαμπελέτ, Σ.Ξύνδας, Δ.Ροδοθεάτος, Σ.Καίσαρης, Δ.Ανδρώνης και Ν.Τζαννής Μεταξάς.*

για πρώτη φορά να εκτελείται ο ύμνος από τη μπάντα της "Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας". Ένα χρόνο αργότερα καθιερώθηκε και νομοθετικά ως ο επίσημος Εθνικός Ύμνος της Ελλάδας.

Τα έργα του Μάντζαρου

Μία **Ορθόδοξη Λειτουργία (1834),** την οποία μελοποίησε με την ευκαιρία της χειροτονίας του Μητροπολίτη Κερκύρας Χρύσανθου Μασέλου. Δύο **Λατινικές Λειτουργίες,** εκ των οποίων η μία εψάλη στο ναό του Αγίου Φερδινάνδου της Νάπολης και η άλλη για πρώτη φορά εψάλη το 1997 από τη χορωδία του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιόνιου Πανεπιστημίου στον Καθολικό ναό "Duomo" της Κέρκυρας. Συνέθεσε επίσης Δοξολογία (Te Deum) για τον ερχομό στην Κέρκυρα του Λατίνου επισκόπου Nostrano.

Έγραψε πολλά χορωδιακά έργα, τραγούδια (Ξανθούλα, Αυγούλα, Ευρυκόμη κ.ά.), διωδίες, τη μονόπρακτη κωμική σκηνή "Don Crepuscolo", "Recitativo e Aria", 16 ελληνικούς σκοπούς, οι οποίοι παρέμειναν ανέκδοτοι, εμβατήρια, βαλς και 24 εισαγωγές.

Εξαιρετικά πλούσιο είναι και το θεωρητικό έργο του, το οποίο μεταξύ άλλων περιλαμβάνει τις 12 φωνητικές φούγκες, "Λεξικό των μουσικών ρυθμών", "Αισθητική ανάλυση κλασικών έργων των Γάλλων συνθετών Μονσινί και Γκρετρί", "Πραγματεία περί θεωρίας της αρμονίας".

Έως σήμερα το θεωρητικό έργο του Μάντζαρου και οι περισσότερες συνθέσεις του παραμένουν ανέκδοτες.

Ακροάσεις

1. **Συμφωνία Οριεντάλε** - μεταγραφή (Συγκρότημα Νικόλαος Μάντζαρος)
2. **12 Φούγκες** - μεταγραφή (Tal Quintet)
3. **Λατινική Λειτουργία** (Χορωδία Τ.Μ.Σ. Ιονίου Πανεπιστημίου)
4. **Don Crepuscolo** (Συμφωνική της Σόφιας - διεύθυνση Β.Φιδετζής)*
5. **Recitativo e Aria** (Συμφωνική της Σόφιας - διεύθυνση Β.Φιδετζής)*

*Οι ηχογραφήσεις έγιναν από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιόνιου Πανεπιστημίου.

Πηγές: Αρχείο Σπύρου Μοντσενίγου και Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας.

Βιβλιογραφία

"Νεοελληνική Μουσική", (Σπ.Μοντσενίγου), Περιοδικό "Πόρφυρας" (άρθρο του Χάρη Ξανθουδάκη σχετικά με τον Μάντζαρο), "Νικόλαος ο Μάντζαρος" (Φρ.Αλβάνα), "Τα κατά την Φιλαρμονικήν Εταιρείαν Κερκύρας" (Σπ. Παπαγεωργίου), "Επτανησιακά σημειώματα" (Δ.Καλογερόπουλου).

ΟΙ ΓΛΩΣΣΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11.



Η πολιορκία της Κωνσταντινούπολης, σκηνή των θαυμάτων της Παρθένου Μαρίας.

Στόχοι

- Να έρθουν οι μαθητές σε επαφή με τις γλώσσες της μουσικής στην ελληνική δημιουργία, αυτήν που βρίσκουμε σε έργα που δημιουργήθηκαν από Ελληνες συνθέτες και τα οποία είναι γραμμένα και στα δύο συστήματα σημειογραφίας (ευρωπαϊκή και βυζαντινή) και να κατανοήσουν τις συνθήκες δημιουργίας των συστημάτων.
- Να ακούσουν αποσπάσματα έργων, για να γνωρίσουν όσο το δυνατόν καλύτερα τις διάφορες γλώσσες της μουσικής στην ελληνική δημιουργία.

Προτεινόμενο σχέδιο μαθήματος (1 διδακτική ώρα)

Εισαγωγή

Ο καθηγητής μπορεί να αναφερθεί στο πολιτικοκοινωνικό καθεστώς μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν οι γλώσσες της μουσικής στην ελληνική δημιουργία.

Ανάπτυξη

- Αναπτύσσονται οι περίοδοι και τα γεωγραφικά διαμερίσματα (σε συντομία) στα οποία αναπτύχθηκαν οι γλώσσες της μουσικής.
- Γίνεται ακρόαση αντιπροσωπευτικών παραδειγμάτων από κάθε περίοδο, καθώς επίσης και σύντομος σχολιασμός.

Προεκτάσεις

- Ο καθηγητής ζητάει από τους μαθητές να φέρουν οι ίδιοι παραδείγματα γραπτά ή ακουστικά από την περιοχή καταγωγής τους,τα οποία θα σχολιάσουν με τη βοήθειά του μέσα στην τάξη και τα οποία θα γίνουν αφορμή για συζήτηση, ίσως και εργασία από τους υπόλοιπους μαθητές.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 12. ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΑ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Στόχοι

- Να κατανοήσουν οι μαθητές τη σχέση μεταξύ της μουσικής και των μαθηματικών.
- Να γνωρίσουν τα κυριότερα σημεία της σκέψης και των θεωριών των Αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων που αφορούν στη μουσική και τα μαθηματικά.
- Να εκτιμήσουν την προσφορά των Αρχαίων Ελλήνων στην επιστημονική μελέτη της μουσικής και να γνωρίσουν την επίδρασή της σε μετέπειτα ιστορικές περιόδους.

Προτεινόμενο σχέδιο μαθήματος

- Ο τρόπος ανάπτυξης του μαθήματος αφήνεται στην κρίση του καθηγητή, ώστε να επιλέξει την καταλληλότερη γι' αυτόν πορεία παρουσίασης και αξιοποίησης των στοιχείων που εμπεριέχονται στο σχετικό κεφάλαιο του βιβλίου του μαθητή.
- Στα μουσικά παραδείγματα, στο τέλος του βιβλίου, γίνεται μια συσχέτιση της αρμονικής δομής του δωδεκάμετρου των μπλουζ με τη χρυσή τομή, η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τον καθηγητή ως ένας έμπρακτος παραλληλισμός. Μάλιστα ο καθηγητής μπορεί να παίξει, να αυτοσχεδιάσει ή να βάλει από δίσκο ένα συγκεκριμένο κομμάτι μπλουζ που θα επιλέξει.
- Στη συνέχεια δίνονται οδηγίες και βοηθήματα από τα οποία μπορεί ο καθηγητής να αντλήσει πληροφορίες και να διαμορφώσει μια πιο σφαιρική αντίληψη του θέματος. Υπάρχουν βέβαια αρκετά εξειδικευμένα στοιχεία, που απαιτούν ανεπτυγμένες μαθηματικές σχέσεις. Αυτά μπορούν να αξιοποιηθούν, εφόσον υπάρχει δυνατότητα από τον καθηγητή μουσικής, ή να αποτελέσουν κίνητρο για κάποιο μάθημα σε συνεργασία με τον καθηγητή μαθηματικών. (π.χ. ερωτήματα του βοηθήματος 3).

Βοηθητικό υλικό

Βοήθημα 1 .....
Βοήθημα 2 .....
Βοήθημα 3 .....
Βοήθημα 4 .....

Βοήθημα 1

Το Κεφάλαιο 12 είναι ξεχωριστό σε σχέση με τα άλλα και τούτο, διότι αφορά στην αρχαία ελληνική μουσική, για την οποία έχουμε λίγα και σκόρπια στοιχεία, και αυτά ερμηνεύονται κατά ποικίλους τρόπους από τους διάφορους μελετητές.

Ίσως και σεις δυσκολευτείτε να κατανοήσετε αυτά που πρόκειται να διδάξετε. Αξίζει τον κόπο όμως τα ελληνόπουλα να μάθουν για τη μουσική των μακρινών προγόνων τους, που πρώτοι στον κόσμο τη μαθηματικοποίησαν και τη φιλοσόφησαν.

Δώστε βαρύτητα στον Πυθαγόρα και στην πυθαγόρεια μουσική φιλοσοφία. Πρέπει να τονίσετε ότι η πυθαγόρεια σκέψη δομήθηκε μέσα από ένα κράμα θρησκευτικής πίστης και φιλοσοφίας, διότι η φιλοσοφία του Πυθαγόρα υπήρξε η φιλοσοφική πραγμάτωση της ορφικής πίστης.

Ο Πυθαγόρας χρησιμοποίησε τα μαθηματικά, για να καταφέρει να διεισδύσει στις πλέον υψηλές περιοχές του νου, επιτυγχάνοντας να θεμελιώσει τη μαθηματική επιστήμη και να την αναγάγει σε φιλοσοφική θεωρία. Ξέφυγε από μετρήσεις και λογιστικές ενασχολήσεις. Εργάστηκε σε επίπεδα ιδεών. Κατέστη πρωτοπόρος του μαθηματικού στοχασμού, ανακαλύπτοντας νέες μαθηματικές αρχές και θεωρίες με διαχρονική εφαρμογή. Συνέδεσε τους αριθμούς[1] με έννοιες και ποιότητες. Γι' αυτόν οι αριθμοί δεν ήσαν απλώς ποσότητες, αλλά αντιπροσώπευαν ιδέες και αρετές, και μέσω των συσχετίσεών τους ήταν δυνατόν να αναπτυχθεί και να βελτιωθεί η ανθρώπινη οντότητα. Ουσιαστικά εξομοίωσε ολόκληρη τη φύση με τους αριθμούς και υπέθεσε ότι τα στοιχεία των αριθμών είναι στοιχεία όλων των όντων και ότι όλος ο κόσμος είναι αρμονία και αριθμός[2]. Έδωσε τον ορισμό της αρμονίας στη μουσική ως: "κράσις και σύνθεσις εναντίον", υπονοώντας την αριθμητική και την αρμονική (υπενάντιον) αναλογικότητες.

Ο Πυθαγόρας και οι Πυθαγόρειοι θεωρούσαν πως η αρμονία της ψυχής, η αρμονία των ήχων και αυτή η ίδια η αρμονία του σύμπαντος σχετίζεται με τον τέλειο αριθμό, την ιερή τετρακτύν (1+2+3+4=10), της οποίας ενσαρκωτές είναι οι αριθμοί 1,2,3,4.

Όσον αφορά στη μουσική, ανακάλυψαν ότι οι τέλειες αρμονίες εκφράζονται ως αριθμητικές αναλογίες αφ' ενός μεν μεταξύ των αριθμών των ενσαρκωτών της ιεράς τετρακτύος Δις Διαπασών (4:1), Διαπασών (2:1), Πυθαγόρειος Πέμπτη ή Διοξεία ή Ημιόλιος (3:2)[3], Πυθαγόρειος Τετάρτη ή Συλλαβά ή Επίτριτος (4:3)[4], αφ' ετέρου δε μεταξύ των γεωμετρικών στοιχείων του κύβου ("γεωμετρική αρμονία")[5]. Επιβεβαίωσαν με ακρίβεια ότι μέσα σ' αυτήν καθ' εαυτήν τη φύση του ήχου υφίσταται μια αυστηρή αριθμητική οργάνωση είτε αυτός παράγεται από ένα μουσικό όργανο είτε από το ίδιο το Σύμπαν (Μουσική των Σφαιρών[6]), διότι η μουσική εξέφραζε την υφιστάμενη συμπαντική αρμονία και ήταν ένα μέσο προσέγγισής της μέσω του ίδιου του κάλλους της. Πρέπει σ' αυτό το σημείο να τονίσετε ότι και εάν ακόμη οι πλανήτες δημιουργούσαν τη Μουσική των Σφαιρών, για την οποία μιλούσε ο Πυθαγόρας, δικαιολογημένα ΔΕΝ την ακούγανε τα αυτιά των ανθρώπων, διότι ο ήχος αυτής της μουσικής για να φτάσει από τ' αστέρια και τους πλανήτες σε μας χρειάζεται ο μεσοπλανητικός χώρος να είναι γεμάτος με αέρα, αφού ο ήχος διαδίδεται μέσω του αέρα. Όμως, ο μεσοπλανητικός χώρος είναι κενός, άδειος. Έτσι, κανένας ήχος δεν μπορεί να φτάσει από τ' αστέρια και τους πλανήτες σε μας.

Η μουσική για τους Πυθαγορείους αποτελούσε τη "Θεωρία των λόγων" και συγκαταλεγόταν ως τρίτο μέρος ανάμεσα στα τέσσερα μέρη (Αριθμητική, Γεωμετρία, Μουσική, Αστρονομία) της Μαθηματικής επιστήμης[7].

Για να καταστεί κατανοητό το θεωρητικό μέρος της Μουσικής, της Αστρονομίας, της Γεωμετρίας και της Φιλοσοφίας του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, πρέπει να οριστεί η έννοια της *αναλογικότητας* ή *αναλογίας*[8]. Ο Πρόκλος ορίζει την αναλογία στο Υπόμνημα εις τον Πλάτωνος Τίμαιο ως "την ταυτότητα του λόγου και ως τον πλέον υπέροχο εκ των δεσμών". "Αναλογικότητα είναι η αναγωγή δύο ή περισσότερων λόγων σε έναν". "Αναλογικότητα είναι η όμοια σχέση δύο ή περισσότερων λόγων, οι οποίοι δεν έχουν δομηθεί από τις ίδιες ποσότητες και διαφορές". "Λόγος είναι μια ορισμένη σχέση μεταξύ δύο όρων, που παράγει το αναλογικό ή ανάλογο και η αναλογικότητα προκύπτει από την ένωση λόγων".

Τέσσερις (4) είναι το ελάχιστο πλήθος αριθμών που δομούν μια αναλογία. Τρεις αναλογίες η Αριθμητική, η Γεωμετρία και η Αρμονική (ή Υπενάντιος), ήσαν γνωστές στους πιο παλιούς

Μαθηματικούς και παρουσιάστηκαν στη φιλοσοφία του Πυθαγόρα, του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Η Αριθμητική αναλογικότητα μας είναι σήμερα γνωστή ως Αριθμητική πρόοδος. Η Γεωμετρική αναλογικότητα μας είναι σήμερα γνωστή ως Γεωμετρική πρόοδος. Η Αρμονική ή Υπενάντιος αναλογικότητα, που μας είναι σήμερα γνωστή ως Αρμονική πρόοδος, αποδίδεται στον Ίππασο το Μεταποντίνο, ο οποίος ήταν λίγο προγενέστερος του Φιλολάου.

Γενικά, δοθέντων δύο αριθμών x, y (έστω x<y) ισχύει η πολλαπλή ανισότητα, που αποδείχτηκε από τους Πυθαγορείους:

x < αρμονικός μέσος < γεωμετρικός μέσος < αριθμητικός μέσος < y

$$x < \frac{2}{\frac{1}{x}+\frac{1}{y}} < \sqrt{xy} \overset{\text{ή}}{<} \frac{x+y}{2} < y$$

Άλλες τρεις αναλογίες, χωρίς συγκεκριμένη ονομασία, αλλά αναφερόμενες ως τέταρτη, πέμπτη και έκτη αναλογία είχαν οι Πυθαγόρειοι. Οι μεταγενέστεροι του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη φιλόσοφοι, λόγω της κατά τον Πυθαγόρα τελειότητας της δεκάδας (1+2+3+4=10), πρόσθεσαν άλλες 4 αναλογίες.

Για να σας βοηθήσουμε να βρείτε περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την αρχαία ελληνική μουσική και να υποδείξετε, ίσως, βιβλία στους μαθητές σας, σας γράφουμε μια μικρή αλλά ενδιαφέρουσα βιβλιογραφία.

"Ο Πυθαγόρας ή η Αριθμητική"· ανάγλυφο του Λούκα ντέλλα Ρόμπια. (Καθεδρικός ναός, Φλωρεντία).



Βιβλιογραφία

Thomas Taylor, Η Θεωρητική Αριθμητική των Πυθαγορείων, Μετάφραση Μαρία Οικονομοπούλου, Εκδόσεις Ιάμβλιχος, Αθήνα 1995.

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ, ΑΡΧΑΙΟΙ ΑΡΜΟΝΙΚΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ (Ευκλείδης, Γαβδέντιος, Βακχείος, Κλεονείδης, Πτολεμαίος, Αλύπιος), Τόμος Α', Αθήναι 1995.

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ, Τα Αρμονικά του Αριστόξενου, Τόμος Β', Αθήναι 1998.

Ιάμβλιχος, Περί Πυθαγορικού Βίου, Εκδόσεις Νέα Θέσις, Αθήναι 1997.

Jean-Francoise Mattei, Ο Πυθαγόρας και οι Πυθαγόρειοι, Μετφρ. Κική Καψαμπέλη, Ινστιτούτο του βιβλίου Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1995.

Βέικος, Θεόφιλος, Προσωκρατική φιλοσοφία, Αθήνα, 1980.

Διογένης ο Λαέρτιος, Βίοι Φιλοσόφων, Πυθαγόρας, Παρίσι, 1878.

Ιάμβλιχος, Περί Πυθαγορικού Βίου, μτφ. Στ.Λαμπροπούλου, Εκδόσεις Λυρικός Κόσμος, Αθήνα, 1982.

Περί της Νικομάχου Αριθμητικής Εισαγωγής, Εκδόσεις H.Pistelli, Leipzig, 1984.

Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής, μτφ. Ιωαννίδη και Φωτόπουλου, Εκδόσεις Σφιγγός, Αθήνα, 1977.
Πλάτων, Τίμαιος, μτφ. Παύλου Γρατσιάτου, Αθήνα, 1911.
Στοβαίος, Στοβαίου Ανθολόγιον, Τόμος Α', Εκδόσεις Τολίδη, 1986.
Gathry, Kenneth, Οι διδασκαλίες των Πυθαγορείων μέσα από τα Αρχαία κείμενα, Αθήνα 1995.
Morrison, J.S.,Πυθαγόρας ο Σάμιος, Αθήνα, 1983.
Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδης, Μια εσαγωγή στη Φυσική της Μουσικής, Εκδόσεις Υπηρεσίας Δημοσιευμάτων Α.Π.Θ., 1985.
Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδης, Μουσική Ακουστική, Εκδόσεις Υπηρεσίας Δημοσιευμάτων Α.Π.Θ., 1990.
Χ.Θ.Μωυσιάδης & Χ.Χ.Σπυρίδης, Εφαρμοσμένα Μαθηματικά στην επιστήμη της Μουσικής, Εκδόσεις Ζήτη, Θεσσαλονίκη, 1994.
Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδης, ΕΥΚΛΕΙΔΟΥ Κατατομή Κανόνος, Εκδόσεις Γεωργιάδης, Αθήναι, 1996.

Πρέπει να τονίσετε στους μαθητές σας ότι στην αγορά κυκλοφορούν δίσκοι, κασέτες και CD's με αρχαίους ύμνους ή παιάνες, αλλά να μη δώσουν ιδιαίτερη βαρύτητα σ' αυτά τα ακούσματα, διότι ο καθένας "μελετητής" ή "έμπορος" εκφράζει προσωπικές του απόψεις. Να τους τονίσετε μισοαστεία-μισοσοβαρά ότι "δε μας σώθηκε καμιά κασέτα από την αρχαία εποχή, για να έχουμε ένα αυθεντικό άκουσμα".
Εάν σας ζητήσουν δισκογραφία, να τους πείτε για τα CD's του Πέτρου Ταμπούρη.
Εάν θελήσετε να τους δείξετε εικόνες με διασωθέντα κομμάτια αρχαίων παπύρων με μουσικές καταγραφές, ύμνους ή παιάνες σε αρχαίες παρτιτούρες και τις μεταγραφές τους σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, να χρησιμοποιήσετε το βιβλίο:
Νικόλαος Σταμ. Ασπιώτης, ΑΡΧΑΙΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΑΙ ΣΩΖΟΜΕΝΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ, εκδόσεις ΔΑΥΛΟΣ, Αθήνα, 1996.
Με το παραπάνω υλικό σε παρτιτούρες μπορείτε να τραγουδήσετε αρχαιοελληνικούς ύμνους με τη χορωδία του σχολείου σας και αυτό θα είναι κάτι το εξαιρετικό.
Τέλος, θα μπορούσατε να τους εξηγήσετε το πώς λειτουργούσε το μονόχορδο του Πυθαγόρα και πώς μ' αυτό, παίζοντας, υπολόγιζαν τα μήκη των χορδών για ένα πλήθος μουσικών διαστημάτων. Να τους βάλετε να φτιάξουν το δικό τους μονόχορδο και να πειραματιστούν οι ίδιοι.
Στη μέση της σελίδας 73 του βιβλίου του μαθητή, αναφέρεται "το κάτω ντο" και "το πάνω ντο". Οι Αρχαίοι Έλληνες δεν ξέρανε για τις νότες αυτές τις ονομασίες. Απλώς οι συγγραφείς ήθελαν μ' αυτή την έκφραση να τονίσουν το διάστημα της οκτάβας, της "διαπασών".
Μην ενοχληθήτε ή παραξενευτήτε που αναφέρονται και οι 11 τετρακτύες των Πυθαγορείων παρ' όλο που δεν είναι όλες μουσικές. Είναι για να διεγείρει το μυαλό των μαθητών, διότι οι αρχαίοι τα πάντα τα είχαν μαθηματικοποίησει.
Στην υποσημείωση του πίνακα στη σελίδα 75 αναφέρεται ο φθόγγος la. Εσείς θα τονίσετε ότι πρόκειται για το la της τέταρτης οκτάβας στο κλαβιέ του πιάνου, το οποίο έχει συχνότητα 440 Hz [Hertz (Χερτζ) είναι η μονάδα με την οποία μετράμε τη συχνότητα[9] των ήχων].
Να τονίσετε με έμφαση ότι πρώτος ο Αριστόξενος, τον 4ο αιώνα π.Χ., έκανε τον πρώτο συγκερασμό στην παγκόσμια μουσική ιστορία, δηλαδή χώρισε την οκτάβα σε 72 ίσα μουσικά διαστήματα, χωρισμό που τον διατηρούμε στη Βυζαντινή μουσική ακόμη και σήμερα. Τονίστε ότι το συγκερα-

σμό ΔΕΝ τον έκαναν οι Ευρωπαίοι. Απλώς μιμήθηκαν τον Αριστόξενο και χώρισαν την οκτάβα σε 12 μουσικά διαστήματα, τα ονομαζόμενα "ευρωπαϊκά ημιτόνια".
Όσο για την αναφορά στον Ξενάκη, επισημαίνεται επίσης ότι ο Ξενάκης χρησιμοποίησε Πρακτική Αριθμητική, Άλγεβρα, Λογισμό Πιθανοτήτων, Διανυσματικό Λογισμό, Θεωρία Παιγνίων, Θεωρία Καταστροφών, Κίνηση Brown, Νόμο των τέλειων αερίων, Θεωρία του Χάους κ.ά.
Οι σελίδες 77, 78 και 79 θέλουν όρεξη από πλευράς σας, για να καθήσετε και να αναλύσετε το πώς γίνονται όλες αυτές οι δομές των διαρκειών, γιατί γίνονται και πού χρησιμοποιούνται.

Σημειώσεις

1. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Συριανού στα *Μετά τα Φυσικά του Αριστοτέλη*, βιβλίο 13, οι Αρχαίοι Έλληνες απέδιδαν την έννοια συναρμόζω και συνθέτω με το ρήμα αραρίσκω (απαρέμφατο. άρσαι), από το οποίο προέρχεται ο αριθμός. Για τους Πυθαγόρειους αριθμός είναι η οντότητα που το τετράγωνό της είναι μεγαλύτερο από το διπλάσιό της. Ο Πρόκλος παρατηρεί θαυμάσια στα Σχόλιά του στον 20ό και σε άλλους ορισμούς του πρώτου βιβλίου των Στοιχείων του Ευκλείδη: "Η δυάδα είναι το μέσον ανάμεσα στη μονάδα και τον αριθμό, διότι η μονάδα παράγει περισσότερα με την πρόσθεση (1+1=2) παρά με τον παλλαπλασιασμό (1x1=1), ενώ, αντίθετα, ο αριθμός αυξάνεται περισσότερο με τον πολλαπλασιασμό παρά με την πρόσθεση. Η δυάδα, είτε πολλαπλασιαζόμενη με τον εαυτό της είτε προστιθέμενη σ' αυτόν, παράγει ίση ποσότητα (2x2=4 και 2+2=4)".
2. Οι Πυθαγόρειοι ισχυρίζονταν ότι η φύση δημιουργεί τα αισθητά από τους αριθμούς, όχι από τους μαθηματικούς αριθμούς, αλλά από τους φυσικούς. Μιλώντας συμβολικά, συνήθιζαν να εξηγούν κάθε ιδιότητα των αισθητών με μαθηματικούς όρους π.χ. η ρήση "αεί ο Θεός ο μέγας γεωμετρεί" συμβολιζόταν με τον αριθμό 3,14159.
Οι Πυθαγόρειοι έλαβαν από τη θεολογία του Ορφέα τις αρχές των νοητών και διανοητικών αριθμών, τους προσέδωσαν πλούσια ανάπτυξη και επεξέτειναν την επικράτειά τους μέχρι τα ίδια τα αισθητά. Έτσι δικαιολογείται η πυθαγόρεια ρήση "όλα τα πράγματα εξομοιώνονται με τον αριθμό". Ο Πυθαγόρας στον Ιερό Λόγο τονίζει με σαφήνεια ότι "αριθμός είναι ο κυβερνήτης των μορφών και των ιδεών και είναι η αιτία θεών και δαιμόνων. Για τον αρχαιότατο και με τέχνη κυβερνώντα θεό ο αριθμός είναι ο κανόνας και ο τεχνικός λόγος και η διάνοια και η μη παρεκκλίνουσα ισορροπία της σύνθεσης και γένεσης όλων των πραγμάτων".
Ο Πυθαγόρειος Εύρυτος και οι οπαδοί του, θεωρώντας τους αριθμούς εικόνες των πραγμάτων, ορθώς απέδωσαν ορισμένους αριθμούς σε ορισμένα πράγματα σύμφωνα με την ιδιαιτερότητά τους. Ως συνέπεια αυτού, είπε, ένας ιδιαίτερος αριθμός είναι το όριο του φυτού και ένας άλλος του ζώου. Όπως ο μουσικός εναρμονίζει τη λύρα του μέσω μαθηματικών αριθμών, κατά τον ίδιο τρόπο η φύση μέσω των δικών της φυσικών αριθμών διευθετεί τα πλάσματά της με τάξη και τα συνταιριάζει. Διαφορετικά πράγματα δε χρησιμοποιούν τον ίδιο αριθμό, αφού είναι διαφορετικά, ούτε τα όμοια πράγματα χρησιμοποιούν διαφορετικό αριθμό, αφού είναι όμοια.
3. Ημόλιος: γενικά εκείνος που αποτελείται από ένα ολόκληρο και από το μισό του όλου. (1+1/2=3/2).
4. Επίτριτος: γενικά εκείνος που αποτελείται από ένα ολόκληρο και από ένα τρίτο του όλου. (1+1/3=4/3).
5. Κύβος, η "Γεωμετρική Αρμονία": (Νικόμαχος, ό.π. 26,2) "γεωμετρικήν αρμονίαν φασί τον κύβον από του κατά το τρία διαστήματα ηρμόσθαι ισάκις· εν γάρ παντί κύβω ήδε η μεσότης ενοπτρίζεται· πλευραί μεν γαρ παντός κύβου εισίν ιβ' (12), γωνίαι δέ η' (8), επίπεδα δέ ς' (6). μεσότης άρα ο η' (8) των ς' (6) και των ιβ' (12) κατά την αρμονικήν". Δηλαδή, στον κύβο προχωρώντας κατά το μήκος, το πλάτος και το ύψος κατά ίσα διαστήματα, το όλον αυξάνεται κατά ίσα, έτσι, ώστε να συμφωνεί με τον εαυτό του. Στον κάθε κύβο διακρίνονται 12 ακμές, 8 κορυφές και 6 έδρες. Οι αριθμοί 6, 8, 12 συνιστούν αρμονική αναλογία, διότι 12/6=(12-8)/(8-6). Στην εν λόγω σειρά αριθμών διακρίνονται όλες οι μουσικές συμφωνίες. Η δια τεσσάρων συμφωνία είναι ο λόγος 8:6, επειδή είναι ένας επίτριτος λόγος. Η δια πέντε συμφωνία είναι ο λόγος 12:8, επειδή είναι ένας ημιόλιος λόγος. Η δια πασών συμφωνία εκφράζεται με τον λόγο 12:6. Η δια πασών και η δια πέντε συμφωνία δηλαδή η 3:1 εκφράζεται με το λόγο των διαφορών (12-6)/(8-6). Η δις δια πασών συμφωνία είναι ορατή στο λόγο 8/(8-6). Βάσει αυτών καταφαίνεται ότι σωστά η συγκεκριμένη αναλογικότητα ονομάζεται *αρμονική* και το ότι τον κύβο τον ονόμαζαν οι Πυθαγόρειοι "Γεωμετρική Αρμονία".
6. Ο Σιμπλίκιος στα Σχόλιά του στο 2ο βιβλίο της πραγματείας του Αριστοτέλη *Περί Ουρανού* λέει: "Οι Πυθαγόρειοι έλεγαν ότι ένας αρμονικός ήχος παραγόταν από την κίνηση των ουράνιων σωμάτων. Επιστημονικά το στήριζαν από την ανα-

λογία των διαστημάτων τους. Συγκεκριμένα ο λόγος 9:8 είναι επόγδοος (Επόγδοος: γενικά εκείνος που αποτελείται από ένα ολόκληρό και από ένα όγδοο του όλου). Αυτός εκφράζει ένα μείζονα τόνο και αποδιδόταν στη Σελήνη. Ο λόγος 12:9 είναι επίτριτος και ο λόγος 12:8 είναι ημιόλιος. Οι λόγοι αυτοί αποδίδονταν στον πλανήτη Ερμή. Ο λόγος 16:12 είναι επίτριτος και ο λόγος 16:8 είναι διπλάσιος. Και οι δύο λόγοι αποδίδονταν στον πλανήτη Αφροδίτη. Οι δύο λόγοι 18:12, που είναι ημιόλιος, και 18:9, που είναι διπλάσιος αποδίδονταν στον Ήλιο. Ο λόγος 21:9 είναι διπλασιεπίτριτος (Διπλασιεπίτριτος: γενικά εκείνος που αποτελείται από δύο ολόκληρα και από ένα τρίτο του όλου) και αποδιδόταν στον πλανήτη Άρη. Οι λόγοι 24:18, που είναι επίτριτος, 24:12, που είναι διπλάσιος, 24:8 που είναι τριπλάσιος, 18:12 και 12:8, που είναι ημιόλιοι, αποδίδονταν όλοι στον πλανήτη Δία. Οι λόγοι 32:24, που είναι επίτριτος, 32:8, που είναι τετραπλάσιος, αποδίδονταν στον πλανήτη Κρόνο. Οι λόγοι, τέλος, 36:24, που είναι ημιόλιος, 36:9, που είναι τετραπλάσιος, 24:18, που είναι επίτριτος, αποδίδονταν σε μια όγδοη ή σταθερή σφαίρα, που περιελάμβανε όλες τις άλλες.

Αυτός ο ήχος των θεϊκών σωμάτων δε γινόταν ακουστός από τα γήινα αυτιά. Ο Πυθαγόρας, όμως, φαίνεται να είχε πει ότι άκουσε την Ουράνια αρμονία, κατενόησε τις αρμονικές αναλογίες στους αριθμούς των ουράνιων σωμάτων και το ηχητικό αποτέλεσμα, που μπορεί να ακουστεί απ' αυτές.

7. Οι Πυθαγόρειοι διαχώριζαν τη Μαθηματική επιστήμη σε τέσσερα μέρη. Το ένα από τα μέρη της το απέδιδαν στο *πόσα πολλά* και το άλλο στο *πόσο πολύ*. Διαχώριζαν πάλι σε δύο το καθένα απ' αυτά τα δύο, διότι έλεγαν ότι το *πόσα πολλά*, δηλαδή μια ποσότητα, είτε υφίσταται αυτή καθαυτήν, είτε μελετάται σε σχέση με κάτι άλλο, και ότι το *πόσο πολύ* είτε είναι σταθερό είτε είναι σε κίνηση. Επίσης, έλεγαν ότι η Αριθμητική ερευνά το *πόσα πολλά*, που υφίστανται καθεαυτά, ενώ η Μουσική ερευνά το *πόσα πολλά* που υφίστανται αναφορικά προς κάτι άλλο. Η Γεωμετρία μελετά το *πόσο πολύ*, που είναι ακίνητο, αλλά η Αστρονομία το *πόσο πολύ*, που είναι από μόνο του ή κατ' ουσίαν κινητό.

8. Η θεωρία των αναλογικοτήτων ή των αναλογιών φαίνεται ότι πρωτοεισήχθη από το Θαλή και μετά ότι υπέστη από τους Πυθαγόρειους συνεχείς βελτιώσεις. Βρήκε εφαρμογή στον τομέα των καθαρών Μαθηματικών (Ίππασος ο Μεταποντίνος, Ιπποκράτης ο Χίος), στη Μουσική (Ίππασος ο Μεταποντίνος, Φιλόλαος, Αρχύτας ο Ταραντίνος), στη Γλυπτική (Πολύκλειτος ο Αργείος) και στην Ιατρική(!) (Αλκμαίων, Φιλόλαος).

9. Συχνότητα του ήχου μιας χορδής ονομάζεται ο αριθμός των ταλαντώσεων που κάνει η χορδή μέσα σε ένα δευτερόλεπτο.



Η "Αριθμητική" του Α.Πολλαϊόλο από τον τάφο του πάπα Σίξτου Δ' στο Βατικανό.

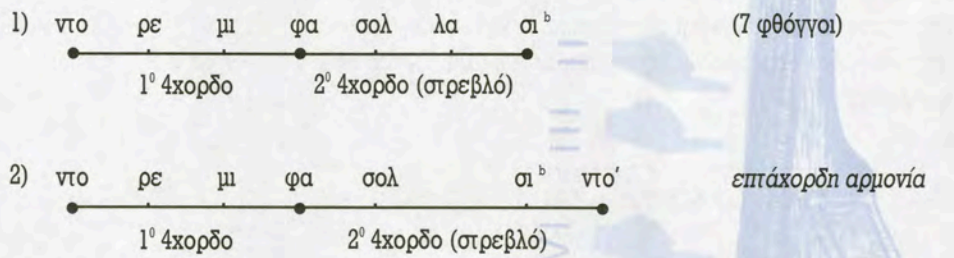
Βοήθημα 2

Η λέξη που συνδέει τους δύο όρους "μαθηματικά" και "μουσική" είναι η "αρμονία"· μια πρώτη ερμηνεία της είναι ότι δηλώνει τον *αρμό* (δεσμό) ανάμεσα σε δύο συναφή αντικείμενα με σκοπό την ενιαία λειτουργία των συνδεόμενων μερών[1], και συναντιέται στον *Όμηρο* (*Οδύσσεια*, Ε 248, 361).

Ο Αριστόξενος (Αρμονικά Ι 36) μας πληροφορεί ότι παλαιότερα χρησιμοποιούσαν τα *επτάχορδα συστήματα*, τα οποία καλούσαν *αρμονίες*, δηλαδή 7 φθόγγους στη *δια πασών* (σημερινή οκτάβα). Αυτό έγινε, όπως μας πληροφορεί ο Πλούταρχος (*περί μουσικής*, 19), από τον *Τέρπανδρο*[2] και από τον *Όλυμπο το Μυσό* (7ος αι. π.Χ.), όπου τα δύο συνεχόμενα *(συνημμένα) τετράχορδα* (τέταρτες), που αναφέρει και ο *Νικόμαχος ο Γερασηνός*,[3] έγιναν δύο άνισα τετράχορδα, μια στρεβλή δηλαδή δια πασών, στην οποία παραλείπεται η *τρίτη* δηλαδή η λα.

π.χ.

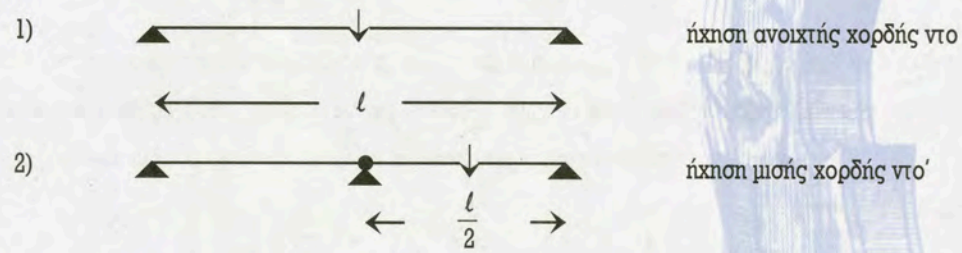
Σχ. 1



Η νέα μεγαλύτερη διάσταση της δια πασών ονομάστηκε *αρμονία*.

Αυτό σημαίνει ότι τότε διαπιστώθηκε ότι οι ακραίοι φθόγγοι (ντο, ντο') μπορούν να συνηχήσουν ευχάριστα[4], και έτσι υποθέτουμε ότι πρωτοπαρουσιάζεται ο μεσαίος δεσμός της αρμονίας αυτής σε κάποιο *πρώιμο μονόχορδο*.

Σχ. 2

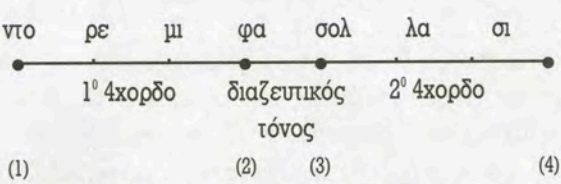


Βεβαιώθηκε με αυτό τον τρόπο ότι μεγαλύτερο μήκος χορδής ηχεί *βαρύτερα*, ενώ μικρότερο μήκος ηχεί *οξύτερα*.

Να γιατί στην *"κατατομή κανόνος"* του *Ευκλείδη* παρίστανται οι τόνοι *(φθόγγοι)* με ευθείες (δηλαδή αριθμούς)· ο υψηλότερος τόνος με βραχύτερη ευθεία[5]. Γι' αυτό και ο βαρύτερος φθόγγος της δια πασών ονομάστηκε *υπάτη* (υψίστη δηλαδή).

Ο Νικόμαχος, αποδίδει στον Πυθαγόρα την επανάσταση του διαζευτικού τόνου ανάμεσα στα δύο συνημμένα τετράχορδα[6].

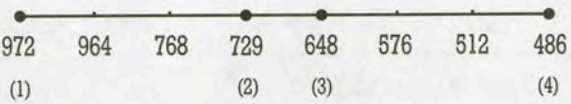
Σχ. 3



(Εδώ βλέπουμε ότι ο φθόγγος **σι** δημιουργείται κατά αντιστοιχία του **μι**· δηλαδή έχουμε 2 θέσεις, **σι** και **σιb**. Ακριβώς σ' αυτό στηρίζεται και η δημιουργία του *τέλειου αμετάβολου συστήματος των 15 φθόγγων.*

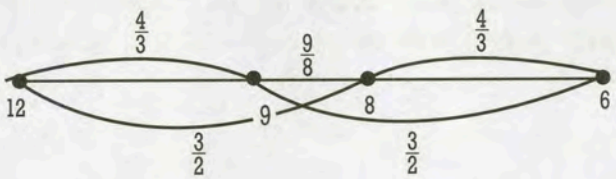
Οι *Πυθαγόρειοι* πρέσβευαν ότι οι αριθμοί καθ' εαυτούς ήταν *ιδέες*, δηλαδή μέρος του νοητού κόσμου· η πρώιμη θεολογία τους όχι μόνο για τα ιδεατά αντικείμενα (όπως π.χ. είναι τα γεωμετρικά σχήματα) αλλά και για τα υλικά πράγματα, όριζε να αντιστοιχίζονται με αριθμούς[7]. Έτσι, τις φωνές, τους ήχους αλλά και τα γράμματα τα κωδικοποίησαν με αριθμούς. Θα μπορούσαν ασφαλώς να αντιστοιχίσουν το Σχ.3 με το παρακάτω σχήμα, όπου κάθε φθόγγος θα είχε τον κωδικό αριθμό του.

Σχ. 4



Ο Μέγιστος Κοινός Διαιρέτης (Μ.Κ.Δ.) των *"όρων"* (1), (2), (3), (4) είναι ο 81 και το παραπάνω σχήμα απλοποιούμενο γίνεται:

Σχ. 5



Η σειρά 12, 9, 8, 6 αποδίδεται στον Πυθαγόρα και εκφράζει τα ύψη των 4 όρων-φθόγγων της νέας του δια πασών. Χαρακτηριστικοί είναι οι λόγοι $\frac{12}{9}=\frac{4}{3}$ *(πυθμένας)* της τετάρτης *(τετράχορδο)*, $\frac{12}{8}=\frac{3}{2}$ *(πυθμένας)* της πέμπτης *(πεντάχορδο)* και $\frac{12}{6}=\frac{2}{1}$ *(πυθμένας)* της δια πασών.

Εύκολα συνάγεται ότι:

$\frac{12}{6}=\frac{12}{9}\cdot\frac{9}{8}\cdot\frac{8}{6}$ ή $\frac{2}{1}=\frac{4}{3}\cdot\frac{9}{8}\cdot\frac{4}{3}$[8] δηλ. $\frac{2}{1}=\left(\frac{4}{3}\cdot\frac{9}{8}\right)\cdot\frac{4}{3}$ ήτοι $\frac{2}{1}=\frac{3}{2}\cdot\frac{4}{3}$[9]

Βλέπουμε ότι η σχέση της *αρμονίας (δια πασών)* με τους λόγους της τετάρτης $\left(\frac{4}{3}\right)$ και πέμπτης $\left(\frac{3}{2}\right)$ είναι σχέση **πολλαπλασιασμού** δηλαδή **γεωμετρική.** Τα μουσικά διαστήματα με τον

Πυθαγόρα εμφανίζονται σαν *λόγοι αριθμών*[10] και η μουσική δεν είναι τίποτε άλλο για τους

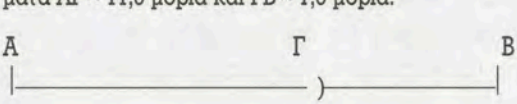
Πυθαγορείους, παρά το 4ο μάθημα των μαθηματικών, δηλαδή η **θεωρία των λόγων** (αριθμητική, γεωμετρία, στερεομετρία-σφαιρική, μουσική)[11], που ενοποιούν την *αρμονία του κόσμου.*

Οι διαιρέσεις των διαστημάτων επιτυγχάνονται με ειδικές πλέον μεθόδους, όπως είναι η θεωρία της *ανθυφαίρεσης*[12], είτε η θεωρία των αναλογιών η οποία βελτιώνεται με τον *Αρχύτα*[13] (π.χ. $\frac{3}{2}=\frac{6}{4}=\frac{6}{5}\cdot\frac{5}{4}$ κ.ο.κ.) και ταυτίζεται με τη θεωρία των μεσοτήτων. Η *διχοτόμηση* ή η *τριχοτόμηση* ενός διαστήματος είναι ασφαλώς μια γεωμετρική πράξη.

Ο μείζων τόνος $\frac{9}{8}$ π.χ. που προκύπτει από την ανθυφαίρεση $\frac{3}{2}:\frac{4}{3}$ δε χωρίζεται σε 2 ίσα ημιτόνια,[14] γιατί κάθε ημιτόνιο είναι ο άρρητος $\sqrt{\frac{9}{8}}$ και η εύρεσή του περνά από τον $\sqrt{2}$[15], και το τετράχορδο $\frac{4}{3}$, που θεωρείται *υλικό* (*τριχή διαστατόν*, έχοντας 3 διαστήματα), τριχοτομείται στον άρρητο $\sqrt[3]{\frac{4}{3}}$ (που προσεγγίζεται από τον *ελάσσονα τόνο* $\frac{11}{10}$), και η εύρεσή του περνά από την $\sqrt[3]{2}$[16]. Γενικά, με διάφορες μεθόδους[17] οι άρρητοι προσεγγίζονται από τους ρητούς αριθμούς (δηλαδή της μορφής, $\frac{\mu}{\nu}$, μ,ν φυσικοί) δηλαδή με τη θεωρία της μουσικής. Οι ρητοί αριθμοί, οι λόγοι δηλαδή, εκφράζουν για την αρχαιότητα ό,τι οι πραγματικοί αριθμοί για μας[18]. Η μέθοδος του Αρχύτα, που μπορεί να παρεμβάλλει ανάμεσα σε 2 όρους άπειρους ενδιάμεσους, οδηγεί σε εύχρηστους τρόπους προσέγγισης των αρρήτων.

π.χ. ο λόγος $\frac{9}{8}=\frac{90}{80}=\frac{90}{89}\cdot\frac{89}{88}\cdot\frac{88}{87}\cdots\frac{81}{80}$

Η θεωρία της μουσικής, βοήθησε στην εκτόξευση της μαθηματικής επιστήμης. Δημιούργησε όμως για την ίδια τη μουσική και πολλά προβλήματα. Για παράδειγμα, κάθε ρητός αριθμός θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα μουσικό διάστημα. Το μουσικό αυτό διάστημα με γεωμετρικές μεθόδους είτε με μεθόδους αριθμητικών σειρών,[19] ήταν ικανό να δημιουργήσει νέα διαστήματα τα οποία για τη μουσική πράξη ήταν ασυνήθη και κακόηχα. Για παράδειγμα, αν θεωρήσουμε το διάστημα $\frac{6}{5}$ ($\sim$19 αριστοξενικά μόρια), σαν ευθύγραμμο τμήμα ΑΒ 19 μορίων, η τομή τους κατά έννοια αναλογίας της διαγωνίου του κανονικού πενταγώνου (δηλαδή της *χρυσής λεγόμενης τομής*) θα έδινε τα τμήματα ΑΓ $\sim$ 11,5 μόρια και ΓΒ $\sim$ 7,5 μόρια.



Οι Πυθαγόρειοι θα μπορούσαν να μελωδήσουν το διάστημα ΑΓ λίγο μικρότερο του μείζονος τόνου $\frac{9}{8}$, που θα ήταν ένα καθ' όλα εναρμόνιο διάστημα. Εν τούτοις, θα ήταν ένα διάστημα ασύνηθες και μη αρμονικό για κάποιον έμπειρο και καλό μουσικό.

Αυτή την αντίφαση της μαθηματικής μουσικής επιστήμης προσπάθησε να επιλύσει ο Αριστόξενος, που σαν μαθητής του *Αριστοτέλη* στηριζόταν στον κόσμο της εμπειρίας[20]. Πιθανώς, επηρεασμένος από το μεγάλο μαθηματικό *Εύδοξο*, αγνόησε τη θεωρία των ρητών μουσικών λόγων των

Πυθαγορείων, ξεπερνώντας τα προβλήματα των άρρητων αλλά και του θεολογικού δόγματός τους όπως έκανε ο Αριστοτέλης στα Μετά τα Φυσικά.

Για τον Αριστόξενο δεν ενδιαφέρει η ψυχή των διαστημάτων, που είναι η *αρμονική μεσότητα* ή η *μονάδα,* (όπως π.χ. στη διαίρεση του τόνου, $\frac{9}{8} = \frac{243}{216}$, η υπό Φιλολάου, εννοούμενη διαφορά 27=243-216, δε διαιρείται ως περιττός αριθμός παρά σε 13-1-13, όπου το 13 ορίζει το *έλασσον ημιτόνιο* και παραμένει στο μέσον αδιαίρετη η μονάδα). Με αυτό τον τρόπο ο Αριστόξενος δεν προβληματίζεται να ορίσει τα μικρά διαστηματικά μεγέθη $\frac{T}{2}$ (ημιτόνιο), $\frac{T}{3}$ (χρωματική δίεση) και $\frac{T}{4}$ (εναρμόνια δίεση). Η διαφορά $\frac{T}{3} - \frac{T}{4} = \frac{T}{12}$ το δωδεκαρτημόριο δηλαδή του τόνου, είναι αμελώδητο βέβαια, αλλά είναι ένα μέτρο διαστηματικό το οποίο χρησιμοποιείται στη βυζαντινή μουσική.

Εν τέλει μπορούμε να πούμε ότι η διαστηματική θεωρία για τους Πυθαγορείους εκφράζεται με την ***εκθετική-γεωμετρική*** μαθηματική θεωρία ***(πολλαπλασιασμός)*** και για τον Αριστόξενο με τη ***λογαριθμική-αριθμητική*** θεωρία ***(πρόσθεση).***

Θα ήταν καλό εδώ να παραθέσουμε έναν ορισμό του Φιλολάου για την αρμονία *"αρμονία πέντε επογδόων και δυοίν διέσεσιν".*

Αν η παραπάνω θέση ερμηνευτεί αριθμητικά, τότε η δια πασών είναι το άθροισμα πέντε τόνων και δυο ημιτονίων και είναι μια πρόταση κοντά στον Αριστόξενο κατά μια έννοια (τη λογαριθμική). Αν ερμηνευτεί κατ' ουσίαν, δηλαδή εκθετικά, τότε θα γράφαμε σωστά $\frac{2}{1} = \left(\frac{9}{8}\right)^5 \cdot \left(\frac{256}{243}\right)^2$, όπου $\frac{2}{1}$ η δια πασών αρμονία, ο λόγος $\frac{9}{8}$, ο επόγδοος τόνος *(ο μείζων τόνος)* και ο $\frac{256}{243}$ η δίεσις του Φιλολάου (το έλασσον ημιτόνιο).

Η ζωή κράτησε και επέκτεινε την Πυθαγορική μουσική αντίληψη και στους Ελληνιστικούς χρόνους. Θεωρητικοί της μουσικής είναι οι *Ευκλείδης, Δίδυμος, Ερατοσθένης, Κλαύδιος Πτολεμαίος,* και μουσικογράφοι οι *Φιλόδημος, Αριστείδης Κοϊντιλιανός, Νικόμαχος ο Γερασηνός, Θέων ο Σμυρναίος, Πορφύριος, Βοήθιος* κ.ά.. Κατά την Αραβική κυριαρχία οι *Αλ Φαραμπί, Ιμπν Σινά, Σαφιγιού ντιν, Αμπντουλκαντίρ* κ.ά. Στο Βυζάντιο το *Quadrivium,* δηλαδή οι 4 μαθηματικές επιστήμες, εδιδάσκοντο αδιαλείπτως. Μπορούμε να παραθέσουμε τα ονόματα του *Μιχαήλ Ψελλού,* του *Μανουήλ Βρυέννιου,* του *Παχυμέρη,* του *Νικηφόρου Γρηγορά* κ.ά. Από τον Αριστόξενο έμειναν οι έξοχοι ορισμοί και η οργάνωση της συστηματικής μουσικής πράξης αλλά και μια απλοϊκή περί μορίων αντίληψη της διαστηματικής θεωρίας στη Βυζαντινή μουσική.

Στην Ευρωπαϊκή μουσική ο διαστηματικός συγκερασμός περιόρισε την αντανάκλαση της μουσικής θεωρίας των αναλογιών μόνο εξωτερικά, δηλαδή στις αναλογίες των μερών των μουσικών έργων, πολλές φορές χρησιμοποιώντας τη χρυσή τομή.

Ο 20ός αιώνας μόνο ως έκφραση των νέων μουσικών ρευμάτων δίνει μια σχετική αξία στα μαθηματικά θυμίζοντάς μας λίγο το πνεύμα των Πυθαγορείων· ένα πνεύμα που έβλεπε σε μια συνολική αρμονία ενός κόσμου όχι απόλυτα ελεγχόμενου αλλά θεϊκού, που φαίνεται να έχει ανατραπεί σήμερα από μια δυναμική επέμβαση του τυχαίου και του προσωρινού.

Η μαζική κουλτούρα σήμερα έχει ένα μουσικό δείκτη, που κινείται πολύ κοντά στον *αριθμητικό μέσο* της κατανάλωσης, ενώ τότε βρισκόταν πολύ πλησιέστερα στον *αρμονικό μέσο* - κριτή της αρμονίας διά της γνώσης και της φιλοσοφίας, που ήταν όμως προνόμιο των ολίγων.

Σημειώσεις

1) Ο Πλάτων (Τίμαιος 31C) αναφέρεται στον πιο καλό δεσμό: "δεσμών δε κάλλιστος ός αν αυτόν και τα συνδούμενα έν ποιή"

2) "ημείς τοι τετράγηρυν αποστέρξαντες αοιδάν επτατόνω φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ύμνους" (Τέρπανδρος) Κλεονείδης, αρμονική εισαγωγή 12.

3) "τη αρχαιοτρόπω λύρα, τουτ' έστι τη επταχόρδω, κατά συναφήν εκ δύο τετραχόρδων συνεστώσα" (Νικόμαχος Γερασηνός, Αρμονικό εγχειρίσιο, 19)

4) Η δια πασών θεωρείται όπως η 4η και 5η σύμφωνο διάστημα. Δημιουργήθηκε από την αίσθηση της αντιφωνίας ανάμεσα στην παιδική και στην αντρική φωνή, βλ. *Ψευδ. Αριστοτέλης (Musici Scriprores Graeci. Car. Janus, 100).*

5) Αυτό μας λέει και ο *Θέων ο Σμυρναίος (Περί των κατά μαθηματικόν χρησίμων, E.Hiller, Λειψία 1978 13.C65)* "φησί δ'ότι και τους μείζονας αριθμούς τοις βαρυτέροις φθόγγοις οικείον αποδιδόναι".

6) "Πυθαγόρας δε πάμπρωτος", "περενέθηκεν όγδοον τίνα φθόγγον μεταξύ μέσης και παραμέσης" *(Νικομ.ο.π.,5).*

7) Ο Εύρυτος π.χ. σχημάτιζε με έναν ορισμένο αριθμό ψήφων - σημείων ζώα (ίππους) κτλ.

8) Η γεωμετρική σχέση $\frac{2}{1}=\frac{4}{3}\cdot\frac{9}{8}\cdot\frac{4}{3}$ δηλώνει και το δεσμό $\frac{9}{8}$, την αρμονική μεσότητα του λόγου $\frac{2}{1}$ που ενώνει τα 2 τετράχορδα $\left(\frac{4}{3}\right)$.

9) Το $\frac{2}{1}$ ονομάζεται αρμονία, το $\frac{4}{3}$ *(επίτριτος)* συλλαβή και τα $\frac{3}{2}$ *(ημιόλιος)* δι' οξειών.

10) *Βλ. Γ.Λυκούρας. Ο Φιλόλαος και η διχοτόμηση του τόνου, 5.*

11) Οι αντιστοιχίες των μαθημάτων δίνονται σχηματικά παρακάτω:

1	2	3	4	αριθμητική
σημείο	ευθεία	επίπεδο	στερεό	
•	——			γεωμετρία
πυραμίς	οκτάεδρο	εικοσάεδρο	κύβος	σφαιρική
$\left(\frac{1}{1}\right)$	$\left(\frac{9}{8}\right)$	$\left(\frac{9}{8}\right)^2$	$\left(\frac{4}{3}\right)$	μουσική
υπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	

12) *Ε.Σταμάτη, Ι Ευκλείδου, σημ. 14*

13) Η θεωρία των μεσοτήτων εκφράζει την τεχνική της *εύρεσης* του άρρητου, συνήθως γεωμετρικού μέσου από τους άλλους 2 δηλαδή από τον αριθμητικό και από τον αρμονικό. Αν α,β δύο όροι, τότε υπάρχουν 2 ενδιάμεσοι όροι

$\frac{\alpha+\beta}{2}$ (αριθμητικός μέσος) και $\frac{2\alpha\beta}{\alpha+\gamma}$ (αρμονικός μέσος), ώστε $\frac{\alpha+\beta}{2}\cdot\frac{2\alpha\beta}{\alpha+\beta}=\sqrt{(\alpha\beta)}^2$ δηλαδή (γεωμετρικός μέσος).

14) *Ευκλείδης κατατομή κανόνος,* 16 "ο τόνος ού διαιρεθήσεται εις δυο ίσα ούτε εις πλείω".

15) Η $\sqrt{2}$ ονομάζεται η πρώτη άρρητη διάμετρος (τρίγωνο 1-1-$\sqrt{2}$).

16) Το Δήλιο λεγόμενο πρόβλημα (ο διπλασιασμός του κύβου).

17) *Ε.Σταμάτης ο.π.Π. Γ.Λυκούρας Πυθαγορική μουσική και Ανατολή.* 110, 111.

18) *A.E Taylor (Ο Πλάτων M.I.E.T. 689, ΙΙ).*

19) Εδώ, εννοούμε τις σειρές που δημιουργούνται από τις έλικες ορθογώνιων τριγώνων ή από τους πλευρικούς-διαμετρικούς αριθμούς· *βλ. Γ.Λυκούρας, ο.π.13.*

20) Ο Αριστόξενος (Αρμονικά) χρησιμοποιεί κατά κόρο τον όρο *"αίσθησις"*. Η αντίθεση με τον όρο *"λόγος"* των Πυθαγορείων δεν είναι αντίθεση μόνο μουσικού περιεχομένου την οποία ο Κλαύδιος Πτολεμαίος προσπάθησε να συγκεράσει, αλλά μια μόνιμη αντίθεση ανάμεσα στον κόσμο των ιδεών (Πυθαγορισμός, Πλατωνισμός) και στον κόσμο της εμπειρίας διά των αισθήσεων. (Αριστοτελισμός). Αυτή η αντίθεση, που μέρος της είναι και η αντιπαλότητα μεταξύ Μαθηματικών και Φυσικών Επιστημών, είναι μια πηγή φιλοσοφικού διχασμού έως και σήμερα.



Πάπυρος που διασώζει τμήμα εγχειριδίου γεωμετρίας (Άνν Άρμπορ, Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Michigan.).

Βοήθημα 3

Οδηγός διδασκαλίας

1) Απαιτείται να δειχτεί ότι ο φιλόσοφος της αρχαιότητας είναι και μαθηματικός και θεωρητικός της μουσικής.

2) Παραδείγματα: Πλάτων[1], Αριστοτέλης[2], Ευκλείδης[3].

3) Γιατί τα διαστήματα εκφράζονται με λόγους ρητών αριθμών και τα ύψη των φθόγγων με ακέραιους αριθμούς;[4]

4) Ο Πλάτων όρισε την αρμονία ως κάτι αόρατο και ασώματο[5]. Κάτι παρόμοιο είχε πει και για τον αριθμό[6]. **Συζήτηση.**

5) Κάθε μουσικό διάστημα (ρητός αριθμός) είχε 3 μέσους. Τον αριθμητικό μέσο, τον αρμονικό μέσο και το γεωμετρικό μέσο. Να δοθεί έμφαση στη χρησιμότητα ενός εκάστου. Τι παριστάνει η αρμονική μεσότητα,[7] και ποιες είναι οι τρείς συμφωνίες;

6) Η Αρμονία, κατά τη μυθολογία ήταν κόρη του Άρη και της Αφροδίτης. Κατά την πυθαγορική παράδοση το τετράχορδο ήταν θήλυ στοιχείο (άρτιος) και το 5χορδο άρρεν[8] (περιττός).

Συζήτηση.

7) Η διαστηματική θεωρία διέπεται από γεωμετρικές σχέσεις, δηλαδή σχέσεις πολλαπλασιασμού. Με τη μέθοδο της ανθυφαίρεσης να βρούμε από τα μεγάλα διαστήματα τα μικρότερα, μέχρι το πυθαγόρειο κόμμα.

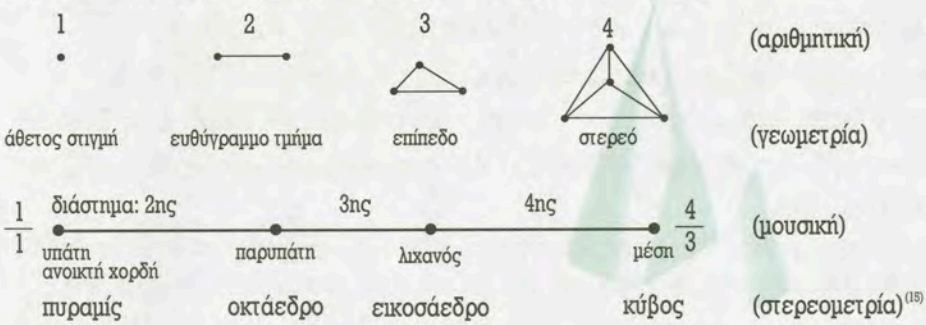
8) Σύμφωνα με έναν *Ορφικό ύμνο*[9] η περίοδος της άνοιξης αντιστοιχούσε στο *Δώριο τρόπο*, που κατά μια παράδοση εκφράζει το διαζευτικό τόνο $\frac{9}{8}$ στη σχέση $\frac{2}{1}=\frac{4}{3}\cdot\frac{9}{8}\cdot\frac{4}{3}$ (τετράχορδο-τόνος-τετράχορδο). Η "κίνηση" του ήλιου καθόριζε λοιπόν τις ανά περίοδο χρησιμοποιούμενες μουσικές κλίμακες.

Οι κινήσεις των πλανητών και οι αποστάσεις τους ανάλογα δημιούργησαν αρμονικές σχέσεις, Οι αντιστοιχίες πλανητών και φθόγγων ξεκινούν πριν από τους κλασικούς χρόνους[10].

9) Σύμφωνα με τον Ap.Szabo[11] το μουσικό διάστημα εθεωρείτο ως ευθύγραμμο τμήμα, και σύμφωνα με τον E.Taylor[12], ο λόγος (κλάσμα), εννοείτο ως ο σημερινός πραγματικός αριθμός[13]. Θα μπορούσε ένα ευθύγραμμο τμήμα-διάστημα να τμηθεί σύμφωνα με κάποιο δοθέντα λόγο $\frac{\mu}{\nu}$ και τα δύο διαστήματα που προέκυπταν να εκφραστούν ως λόγοι;

(εφαρμογή: για διάστημα $=\frac{4}{3}$, με λόγο $\frac{\mu}{\nu}=\frac{2}{3}$)[14]

10) Οι αντιστοιχίες των 4 μαθημάτων μπορούν να εκφραστούν ως εξής:



11) Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός, μουσικοθεωρητικός του 2ου μ.Χ. αιώνα μας μετέφερε το πυθαγορικό δόγμα για υλικό τετράχορδο και πεντάχορδο σαν αιθέριο σώμα. Ο Πλάτων θεωρούσε τον *αιθέρα* ως το πέμπτο (θεϊκό) στοιχείο και το αντιστοιχούσε με το *δωδεκάεδρο*[15], που ως γνωστόν αποτελείται από κανονικά πεντάγωνα στα οποία εμφανίζεται το ζεύγος των *χρυσών αριθμών* φ και x $(\varphi, x = \frac{\sqrt{5} \pm 1}{2})$.

Με τη μέθοδο των αναλογιών στην πέμπτη (πεντάχορδο) $\frac{3}{2}$, ο Αρχύτας έφτασε στα εναρμόνια μεγέθη $\frac{9}{7}$, $\frac{7}{6}$, $\frac{11}{10}$, ημίτονο $\left(\sqrt{\frac{9}{8}}\right)$, $\frac{28}{27}$[16]. Το διάστημα $\frac{28}{27}$ είναι η εναρμόνια δίεση του Αρχύτα και χρησιμοποιείται ακόμη στη βυζαντινή μουσική[17].

12) Γιατί έχουμε 2 είδη ημιτονίων στους Πυθαγορείους και ένα είδος στον Αριστόξενο;[18]

13) Ο Κλαύδιος Πτολεμαίος έχει διασώσει τις 3 κλίμακες του Πυθαγόρειου Αρχύτα. Επίσης από τα "Αρμονικά του Αριστόξενου γνωρίζουμε τις 6 κλίμακές του στα 3 γένη. Αν και η πυθαγορική μέθοδος είναι γεωμετρική και η Αριστοξενική αριθμητική (με μόρια), μπορούμε να συσχετίσουμε ορισμένες κλίμακες[19].

14) Η σειρά 6 8 9 12, που δηλώνει τις τρεις συμφωνίες, δείχνει το 8 αρμονικό μέσο και το 9 αριθμητικό μέσο των 2 ακραίων όρων 6, 12. Ποιος είναι ο γ. μέσος των όρων αυτών; Τι ρόλο παίζουν οι δύο μέσοι σ' αυτό[20];

15) Να δοθεί μεγάλη σημασία σε διαστήματα όχι παράγωγα του μείζονος τόνου $\frac{9}{8}$ αλλά σε ελάσσονα, ελάχιστα και εναρμόνια, που αποτελούν την πεμπτουσία της αρμονικής επιστήμης και της θεωρίας των αναλογιών[21].

16) Ο γεωμετρικός μέσος του τόνου $\frac{9}{8}$ είναι η $\sqrt{\frac{9}{8}}$. Για πρακτικούς όμως λόγους πολλές φορές εχρησιμοποιείτο η αριθμητική μεσότητα σύμφωνα με τη θεωρία του Αρχύτα

$\frac{9}{8} = \frac{2 \cdot 9}{2 \cdot 8} = \frac{18}{16} = \frac{18}{17} \cdot \frac{17}{16}$. Η αριθμητική μεσότητα όμως δημιούργησε δύο "πάρισα" ημιτόνια $\frac{18}{17}$, $\frac{17}{16}$, που είχαν την παρακάτω σχέση με τη γεωμετρική μεσότητα.

$\frac{17}{16} > \sqrt{\frac{9}{8}} > \frac{18}{17}$[22].

17) Ερώτημα

Προσπαθώντας να μειώσει την αντίληψη για την αιτιότητα των αριθμών ο Αριστοτέλης, στα Μετά τα Φυσικά (1093α), αναφέρει τον αριθμό 17 ως το άθροισμα 9+8 των δύο όρων του λόγου $\frac{9}{8}$, που για τους Πυθαγορείους εξέφραζε τις δύο χορδές της λύρας[23] καθώς και τη διάταξη των Ομηρικών επών σε δεκαεπτά συλλαβές (εννέα δεξιά και οκτώ αριστερά).

Αντίθετα ο Πλάτων, σεβόμενος το λόγο $\frac{9}{8}$ μυθολογεί για τη χιλιετία που υπήρξε ενδιάμεσα της ένατης και της όγδοης (9000-8000) *(Τίμαιος 23 ε.)*, αλλά και δημιουργεί κάποιες υπόνοιες για την $\sqrt{17}$ *(Θεαίτητος 147d)*.

Ο *Πλούταρχος (Ίσις και Όσιρις)*, μας μεταφέρει ότι οι Πυθαγόρειοι απεχθάνονταν τον αριθμό 17, (ημέρα που συμπληρώνεται η πανσέληνος), γιατί ο αριθμός αυτός παρεμβαίνει ανάμεσα στους

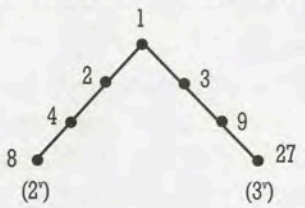
ακεραίους 16 και 18[24], τους μόνους που έχουν περίμετρο ίση με το εμβαδόν τους.
Ο *Αλ. Παπανικολάου* (αρχιτέκτων-αναστηλωτής του Ερεχθείου) στις έρευνές του πάνω στους αρχαίους ναούς *(Μετασχηματισμοί)* δεν ανακαλύπτει το πνεύμα των μαθηματικών και της μουσικής στους αριθμούς των κιόνων αλλά στις αναλογίες ανάμεσα στα αρχιτεκτονικά στοιχεία των ναών, και στη συσχέτισή τους με μουσικούς λόγους και ακολουθίες όρων, που οδηγούν στις προσεγγίσεις $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$ ...$\sqrt{5}$ κ.τ.λ.[25].
Η **απάντηση** είναι ότι οι αντιφάσεις αυτές πρέπει να μας οδηγούν στην αναζήτηση της ουσίας των μαθηματικών-μουσικών νόμων της αρχαιότητας και όχι σε μια μυθολογική και αντιεπιστημονική θεώρηση των στοιχείων τους.

18) Αρκετοί βυζαντινοί φθόγγοι όπως ο βου, $\left(\frac{\beta}{\prec}\right)$ ο Ζω $\left(\frac{\zeta}{\prec}\right)$ αλλά και οι μεταβλητοί φθόγγοι των χρωματικών ήχων δεν αντιστοιχούν ούτε με τους σύγχρονους ευρωπαϊκούς ούτε με τους φθόγγους του Πυθαγορικού διατόνου. $\left(\frac{9}{8}\cdot\frac{9}{8}\cdot\frac{256}{243}=\frac{4}{3}\right)$. Θα μπορούσε ο διδάσκων να παραθέσει ορισμένες διατάξεις των αρχαίων κλιμάκων (από Αρχύτα έως και Κλαύδιο Πτολεμαίο)[26] για να αποδειχτεί η συνέχεια της διαστηματικής. Αυτό μπορεί να γίνει και με τις αραβικές, περσικές[27], τουρκικές[28] αλλά και ινδικές κλίμακες[29].
19) Σύγχρονοι μουσικολόγοι[30] θεωρούν ότι η διαστηματική θεωρία της βυζαντινής μουσικής είναι ήσσονος σημασίας σε σχέση με την αραβοτουρκική μουσική, που φαίνεται να στηρίζεται στην αρχαία ελληνική αρμονική επιστήμη. Υπάρχουν πηγές που δηλώνουν μια συνέχεια της βυζαντινής αρμονικής επιστήμης από την αρχαία;[31]
20) Στον *ταμπουρά*[32], που είναι ένα όργανο υπεράσπισης της ελληνικής-βυζαντινής μουσικής βλέπουμε άνισα διαστήματα που δημιουργούνται από κινητούς *δεσμούς (μπερντέδες)*. Ποιες μαθηματικές μέθοδοι αναλογιών χρησιμοποιούνται, για να ορίσουν τις θέσεις των δεσμών αυτών; Μπορούν να τοποθετηθούν δεσμοί με βάση την αριστοξενική θεωρία των μορίων;[33]
21) Ο Αριστόξενος αντιπροσωπεύει την αντιδογματική πλευρά της αρμονικής επιστήμης. Εν τούτοις δεν ακολουθήθηκε από κανέναν Έλληνα διαστηματικό ούτε και από τους Άραβες.
Στην κλασική εποχή, ίσως και πιο πριν, αναφέρεται η αρμονία 24 διέσεων[34] δηλαδή μια προαριστοξενική αρμονική αντίληψη.
Η αριστοξενική αρμονική έλυσε πολλά προβλήματα άρρητων διαστημάτων τα οποία η πυθαγορική θεωρία, είτε πρακτικά είτε δογματικά[35], αδυνατούσε να λύσει.
22) Οι Αριστοξενικοί καθόρισαν την διάσταση της δια πασών αρμονίας στους 6 τόνους. Σύμφωνα με τον Ευκλείδη[36] όμως, οι έξι τόνοι, $\left(\frac{9}{8}\right)$, δίνουν διάστημα μεγαλύτερο της δια πασών. Πότε υπάρχει η περίπτωση να είχαν δίκαιο και οι δύο σχολές;
23) Ο *Βοήθιος*, στα λατινικά, μας μεταφέρει τη διαίρεση του τόνου (ως ο κύβος αριθμός $27=3^3$), στον 13, που τον ονομάζει *δίεση*, και στο μεγαλύτερο 14, που τον ονομάζει *αποτομή* ενώ τη διαφορά τους 1 την ονομάζει *κόμμα*. Όλα αυτά τα αποδίδει στο Φιλόλαο. Τα προβλήματα που δημιούργησαν οι αριθμοί 13, 14 ήταν μεγάλα και ασχολήθηκαν με αυτά ο *Πρόκλος* (Σχόλια στον Τίμαιο 196C), ο *Πλούταρχος (Περί της εν Τιμαίω Ψυχογονίας)* αλλά και ο *Νικόμαχος (Εγχειρίδιον, 12)* και ο *Θέων ο Σμυρναίος (των κατά μαθηματικόν χρησίμων εις την του Πλάτωνος ανάγνωσιν)*.[37]

24) Όπως ξέρουμε, ξεκινώντας από τον επόγδοο τόνο $\left(\frac{9}{8}\right)$, οδηγούμεθα, εφαρμόζοντας την *ανθυφαίρεση, στο λείμμα* $\left(\frac{256}{243}\right)$, στο μικρό δηλαδή ημιτόνιο, στην *αποτομή και στο πυθαγόρειο κόμμα* $\frac{2187}{2048}:\frac{256}{243}=\frac{531441}{524288}$. Ο Βοήθιος *(De Institutione Musica III 278)* μας δείχνει πάλι το Φιλόλαο ως αυτόν που βρήκε τα μικρότερα διαστήματα *σχίσμα* και *διάσχισμα.*

Ο *Πλούταρχος (Περί της εν Τίμαιω Ψυχογονίας, 21)* μας μιλά και για το διάστημα *τροφός*, που είναι το πιο μικρό φθεγγόμενο διάστημα και έχει πυθαγορικό κωδικό τον αριθμό 5. Σχετικά με τα διαστήματα αυτά υπάρχει ένας προβληματισμός, δεδομένου ότι στην Εγκυκλοπαίδεια του *Σολ. Μιχαηλίδη (Εγκυκλοπαίδεια, της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής)*, στους όρους αυτούς δεν υπάρχουν σαφή ιστορικά στοιχεία και *συγκρούονται με το Βοήθιο.* Παρ' όλο τον προβληματισμό αυτό, τα μικρότερα διαστήματα από την τροφό, δηλαδή το κόμμα, το διάσχισμα και το σχίσμα δεν ήταν εύληπτα διά της ακοής και δεν εχρησιμοποιούντο στη μουσική πράξη. Να συζητηθεί αν τα διαστήματα αυτά βοηθούν στη μουσική εξέλιξη.

25) Πλην των άλλων τετρακτύων υπήρξε κατά πολύ διαδεδομένη η λαβδοειδής, (εκ του Λ) κατασκευή των "αρμονιών" (δηλαδή των γεωμετρικών προόδων) 2^v, 3^v, (v=0,1,2,3,) όπως στο σχήμα[38]



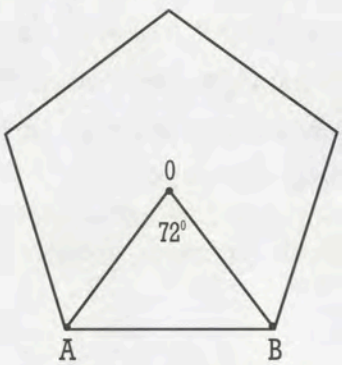
Το σχήμα αυτό, σαν αρχείο μουσικών στοιχείων (πλήν της έννοιας των *γεωμετρικών προόδων* του 2 και του 3), υπενθύμιζε όλες τις συμφωνίες όπως $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, τα παράγωγα ανιόντα διαστήματα $\frac{4}{1}$ *(δις δια πασών),* $\frac{8}{1}$ *(τρις δια πασών),* $\frac{3}{1}$ *(διά πασών και διά πέντε),* $\frac{9}{1}$ *(τρις διά πασών μετά προσλαμβανομένου),* $\frac{27}{1}$ *(η κλίμακα του Πλάτωνος).* Μπορούμε ακόμα να δούμε τη σειρά $\frac{3}{2}, \left(\frac{3}{2}\right)^2, \left(\frac{3}{2}\right)^3$. Το διάστημα $\frac{3}{2}$ ως γνωστόν είναι η διάσταση του πεντάχορδου, που ισχύει στην ανατολική μουσική σήμερα. Ποιο σύστημα μας θυμίζει η παραπάνω σειρά, στη βυζαντινή μουσική;[39]

26) Οι Πατέρες της Ορθόδοξης εκκλησίας, με υψηλή παιδεία στα ελληνικά γράμματα, εγνώριζαν την αρμονική θεωρία και τα 4 μαθήματα των μαθηματικών (quadrivium), που εδιδάσκοντο και μετά συνεχώς στο Βυζάντιο. Οι όροι *σύμφωνος, σύντονος, εναρμόνιος, αρμονία, εντίχημα, ήχος, φωνή,* βρίθουν στις τάξεις των εκκλησιαστικών ποιημάτων, καθώς επίσης και τα ονόματα των αρχαιοελληνικών οργάνων, έστω και με συμβολικό χαρακτήρα δοσμένα, *καθάρα, λύρα, φόρμιγξ, αυλός κ.ά.* Οι ποιητικοί αυτοί χαρακτηρισμοί εντονότερα εμφανίστηκαν με την ποιητική και μουσική επανάσταση των υμνογράφων μελωδών της Παλαιστίνης με πρώτους τον *Ιω. Δαμασκηνό*, τον *Κοσμά*, τον *Ανδρέα Κρήτης*, τον *Ιωάννη τον Αρκλά* (7ος-8ος αιω.). Παρά τη μεγάλη στροφή προς τα κλασικά κυρίως γράμματα (*Όμηρος, Ησίοδος, κλασικοί ποιητές, Ηρόδοτος, Αριστοτέλης* δε φαίνεται να υπήρξε μαθηματική εξέλιξη στη μουσική. Αντίθετα, οι φιλόσοφοι των Αράβων προχώρησαν, κατά κάποιο βαθμό, την αρμονική επιστήμη, μιμούμενοι απόλυτα την αρχαιοελληνική αρμονική επιστήμη. **Συζήτηση.**

27) Όπως γνωρίζουμε, στη βυζαντινή εποχή υπήρξε μια ανάπτυξη στη γεωμετρία, κυρίως σε συσχετισμό με την αρχιτεκτονική. Ο *Ισίδωρος*, π.χ., ο αρχιτέκτων του ναού της *Αγίας Σοφίας*, προέρχεται από την Ακαδημία των Αθηνών. Πάντα η αισθητική της αρχιτεκτονικής περνούσε από τα στερεά σχήματα και η *συμμετρία* ήταν ένα θεϊκό αγαθό εκ της γεωμετρίας. Η προσέγγιση του αριθμού *π* από τον *Αρχιμήδη* αλλά και από τους προηγούμενους μαθηματικούς έχει να κάνει με τον κύκλο και με τα εγγεγραμμένα και περιγεγραμμένα σ' αυτόν κανονικά πολύγωνα. Ανάλογες συσχετίσεις έχουμε και με τη σφαίρα και τα εγγεγραμμένα και περιγεγραμμένα κανονικά πολύεδρα. Στο *Μουντιάλ* του *Παρισιού (1998)* η μπάλα του ποδοσφαίρου είχε κατασκευαστεί με έδρες από 5γωνα, του οποίου κάθε πλευρά ήταν πλευρά 5 "δορυφόρων" εξαγώνων. Ο Πυθαγόρειος Ίππασος έχει συνδεθεί με το μύθο της διαρροής των πυθαγορικών απορρήτων όσον αφορά το δωδεκάεδρο (12 έδρες κανονικών πενταγώνων).

Αν συσχετίσουμε τους όγκους της εγγεγραμμένης σφαίρας σε ένα δωδεκάεδρο, του δωδεκάεδρου, της περιγεγραμμένης σφαίρας ακόμη και της εγγεγραμμένης σφαίρας στις ακμές των 5γώνων, τότε έχουμε μία εικόνα των ποσοτήτων των *μουσικών συμφωνιών* $\frac{2}{1}, \frac{3}{2}, \frac{4}{3}$, καθώς και τις γεωμετρικές τους μέσες. Αυτό είναι ένα **πρόβλημα,** που μπορεί να λυθεί από τους ικανούς **μαθητές.**

28) Στην αρχαιότητα οι οριακοί λόγοι ***π*** και ***φ,*** που στοιχειοθέτησαν τα μαθηματικά θέματα της "οικονομικότερης" επιφάνειας του κόσμου (του κύκλου) και της "οικονομικότερης" αναλογίας στον κόσμο, $\varphi^2 - \varphi - 1 = 0$ δηλαδή $\left(\frac{1}{\varphi} = \frac{\varphi}{\varphi+1}\right)$, συνδέονται μεταξύ τους στο κανονικό πεντάγωνο. Η σχέση τους είναι $2\sigma\upsilon\nu\frac{\pi}{5} = \varphi\left(\frac{\pi}{5} = 72^0\right)$, που είναι η επίκεντρη γωνία της πλευράς του 5γώνου.



Το ***φ***, ως γνωστόν, συνδέεται με το *θεώρημα του μέσου και άκρου λόγου,* που ξέρουμε στη γεωμετρία, και είναι βέβαιο ότι χρησιμοποιήθηκε στις μουσικές αναλογίες. Η θεωρία των αριθμών χρησιμοποιεί πάμπολες σχέσεις ορίων, όπου εμφανίζονται οι μαθηματικές σταθερές της *ανάλυσης* όπως οι ***ο, 1, e,π, i.*** Αν φανταστούμε μια συσχέτιση των μαθηματικών σταθερών (όπως π.χ. η σχέση $e^{\pi i} + 1 = 0$ μια εφαρμογή του τύπου του Euler) με την ανάλυση Fourier (που συνδέεται με τις *ημιτονοειδείς εξισώσεις των κυμάτων*) μπορούμε σήμερα με τη βοήθεια των μουσικών λόγων ή και των άρρητων αριθμών, να παραγάγουμε μουσική από τα μαθηματικά ή μαθηματικά από τη μουσική.
- Δίνουμε εδώ ένα **παράδειγμα**:

Ένας από τους προδρόμους του απειροστικού λογισμού ήταν ο John Wallis (17ος αιώνας), που είχε εξαγάγει το ανάπτυγμα $\frac{\pi}{2}=\frac{2\cdot2\cdot4\cdot4\cdot6\cdot6\cdot8\cdot8\cdots}{1\cdot3\cdot3\cdot5\cdot5\cdot7\cdot7\cdot9\cdots}$ (1) το οποίο έχει μείνει στην ιστορία της ανάλυσης με τη μορφή του τύπου αυτού. Εντούτοις, ο *D.J.Struik (Συνοπτική ιστορία των Μαθηματικών, Ι.Ζαχαρόπουλος, 171)* μας πληροφορεί ότι ο Wallis δήλωνε το "μέγεθος" $\frac{4}{\pi}$ με ένα μικρό τετράγωνο.

Παρατηρήστε ότι το ανάπτυγμα (1) αν ανατραπεί σε $\frac{4}{\pi}$, γίνεται $\frac{4}{\pi}=\frac{3\cdot3\cdot5\cdot5\cdot7\cdot7\cdot9\cdot9\cdots}{2\cdot4\cdot4\cdot6\cdot6\cdot8\cdot8\cdot10\cdots}$ ή $\frac{4}{\pi}=\frac{9}{8}\cdot\frac{25}{24}\cdot\frac{49}{48}\cdot\frac{81}{80}\cdot\frac{121}{120}\cdots$ όπου το β' μέλος είναι το άπειρο γινόμενο των αρμονικών μεσοτήτων[40], ψυχών[41], των άπειρων επιμορίων αριθμών ($\frac{2}{1},\frac{3}{2},\frac{4}{3},\frac{5}{4}$, κ.ο.κ.), που ισούται με το μέγεθος $\frac{4}{\pi}\sim1{,}27324$, δηλαδή με μια μεγάλη τρίτη, κοντά στη λιχανό *(τρίτη)* του *πλάγιου β' ήχου* της βυζαντινής μουσικής, του μπερντέ *χιτζάζ* της ανατολικής μουσικής.

Τώρα το $\frac{4}{\pi}$ όμως είναι η σχέση ενός τετραγώνου προς τον εγγεγραμμένο κύκλο είτε ως *περίμετρος* είτε ως *εμβαδόν*, όπου περίμετρος τετραγώνου $\Pi_\tau=4\cdot2\rho$

περίμετρος κύκλου $\Pi_\kappa=2\pi\rho$

άρα $\frac{\Pi_\tau}{\Pi_\kappa}=\frac{4}{\pi}$



Επίσης, εμβαδόν τετραγώνου $E_\tau=2\rho\cdot2\rho=4\rho^2$

εμβαδόν κύκλου $E_\kappa=\pi\rho^2$ άρα $\frac{E_\tau}{E_\kappa}=\frac{4}{\pi}$

Το παιχνίδι βέβαια μπορεί να μη τελειώνει ποτέ. Το γινόμενο $\frac{2}{1}\cdot\frac{3}{2}\cdot\frac{4}{3}\cdot\frac{5}{4}\cdots$ μας δίνει τον πρώτο *πληθικό αριθμό* $\aleph_0$ του G.Cantor (1845-1918) και η ψυχή του πληθικού αριθμού αυτού (σύμφωνα με τους Πυθαγορείους η αρμονική μεσότητα είναι σαν τη ψυχή στο σώμα του λόγου)[41] είναι ο λόγος $\frac{4}{\pi}$, δηλαδή το τετράγωνο, που δηλώνει την ανοικονομία του από τον κύκλο. Να λοιπόν που και τα σύγχρονα μαθηματικά μπορούν να γίνουν μια μουσική.

Η γνώση της ανατολικής μουσικής με τα πολυποίκιλα διαστήματα και τις απεριόριστες κλίμακες μαζί με μια αχαλίνωτη τεχνολογία μπορούν να οδηγήσουν σε συμπαντικές εικόνες μιας νέας αρμονίας.

Σημειώσεις

1) Σε όλο σχεδόν το έργο του Πλάτωνος η μουσική είναι παρούσα. Για τη συνολική οργάνωση του υλικού αυτού, βλ. *Μουτσόπουλος Ε. La musique dans l' oevre de Platon, 1959.*

2) *Αριστοτέλης, Λόγοι περί μουσικής, Musici scriptores Graeci (C.Janus, Λειψία 1895).*

3) *Ευκλείδης, Κατατομή κανόνος (Janus)*

4) *A.Szabo, Απαρχαί των Ελληνικών Μαθηματικών,* Τ.Ε.Ε. Αθήναι 1973, *Taylor A., Ο Πλάτων Μ.Ι.Ε.Τ.1992, Γ.Λυκούρας, Πυθαγορική μουσική και Ανατολή,* Αθήνα 1994.

5) *Πλάτων, Φαίδων, 85ε,* "η μέν αρμονία αόρατόν τι και ασώματον και πάγκαλόν τι και θείον έστι"

6) *Πλάτων, Επινομίς 990 Δ* "το δέ μέγιστόν τε και πρώτον και αριθμών αυτών αλλ' ού σώματα εχόντων, αλλά όλως της του περιττού τε και αρτίου γενέσεώς τε και δυνάμεως, όσην παρέχεται προς την όντων φύσιν"

7) Η μεσότητα εθεωρείτο από τους Πυθαγορείους κατοικία του Δία. Ο Πλάτων εκεί θέτει την ψυχή "ψυχήν εις το μέσον

αυτού θείς". "Πλάτων Τίμαιος 34b και οι "Πυθαγόρειοι δε Ζανός πύργον ή Ζανός φυλακήν απεκάλουν το μέσον" *(Πρόκλος, σχόλια στον Τίμαιο, 172 Β)*. Αναφερόμενος στους Πυθαγορείους ο Αριστοτέλης μεταφέρει για το μέσον "ο Διός φυλακήν ονομάζουσι". *(Αριστοτέλης, περί ουρανού Ι, 13)*.

8) Η αντίθεση περιττός-άρτιος είναι ένα απ' τα 10 αντίθετα ζεύγη που δογμάτιζαν οι Πυθαγόρειοι.

Πέρας	άπειρον
περιττόν	άρτιον
εν	πλήθος
δεξιόν	αριστερόν
άρρεν	θήλυ
ηρεμούν	κινούμενον
ευθύ	καμπύλον
φως	σκότος
αγαθόν	κακόν
τετράγωνον	ετερόμηκες

9) "εις υπάτας χειμώνα, θέρος νεάταις διακρίνας... δώριον εις έαρος πολύπρα του ώριον άνθος" (ύμνος στον Απόλλωνα).

10) **Πηγές.** Ο Θέων ο Σμυρναίος (ό.π. 141), αναφέρει τον Αλέξανδρο τον Αιτωλό για το αρχαιότερο αστρονομικό-μουσικό ποίημα (3ος αι. π.Χ.) με αντιστοιχίες πλανητών και φθόγγων. Την παράδοση αυτή συνεχίζουν μέχρι τον Κλαύδιο Πτολεμαίο, (Αρμονικά βιβλ. Γ' During 100-111). **Άλλες πηγές.** Ανώνυμος του Bellermann, (σύγγραμμα περί μουσικής 89-92): Αριστείδης Κοϊντιλιανός (Περί μουσικής βιβλ. Γ' 11-13,21). Επίσης, σύγγραμμα Excerpta Neapolitana, (αναφερόμενο στον Κλαύδιο Πτολεμαίο), Musici Script 240-242 και 272-273).

11) *Αρ.Szabo. (Απαρχαί των Ελλ. Μαθηματικών Τ.Ε.Ε. 1973, 158-167).*

12) *A.E.Taylor (Ο Πλάτων Μ.Ι.Ε.Τ. 1992, 573).*

13) Περί διαστήματος και αριθμού ενδιαφέροντα στοιχεία στον Πορφύριο *(σχόλια στα Αρμονικά του Πτολεμαίου 87-95,97,113)* και τον *Νικόμαχο (ό.π.4, 243-4)*.

14) Βλ. *Δημ. Τσιμπουράκης (Η γεωμετρία και οι εργάτες της στην αρχαία Ελλάδα, 150)*.

15) Η στερεομετρία λεγόταν σφαιρική και πλην των στερεών σχημάτων είχε προφανώς μεγάλη σχέση με την έρευνα των κινήσεων των άστρων, δηλαδή με την αστρονομία. Ο Πλάτων συνδέοντας την αστρονομία με τη μουσική γράφει *"ως προς την αστρονομία όμματα πέπηγεν, ως προς εναρμόνιον φοράν ώτα παγήναι", (Πολιτεία 530 b)*. Τα 4 στερεά στοιχεία συνδέονται με τα 4 στοιχεία με την παρακάτω αντιστοιχία: Γη-Κύβος. Πυρ-Πυραμίς (τετράεδρον). Ύδωρ-εικοσάεδρον. Αήρ-οκτάεδρον. Στον Τίμαιο (55c), ο Πλάτων αναφέρεται στο πιο όμορφο όλων των στερεών, που είναι το 12εδρο, (12 έδρες κανονικών πενταγώνων) το οποίο αντιστοιχεί με τον αιθέρα, στοιχείο που αναφέρεται στην Επινομίδα *(Πλάτων Επινομίς 981c)*. Σχετικά με το δωδεκάεδρο και το πεντάγωνο έχουν διαδοθεί και μύθοι που εμπλέκουν τον Πυθαγόρειο Ίππασο, το Φιλόλαο, τον Πλάτωνα κ.ά. βλ. *Diels-Kranz 403,415. Υδρία Εγκυκλοπαίδια λήμμα Ίππασος 28, 444.*

16) Βλ. *Γ.Λυκούρας (Πυθαγορική μουσική ό.π. 67-68)*

17) Εμφανίζεται ως το έλασσον χρωματικό διάστημα των 4 μορίων στο χρωματικό τετράχορδο του πλ.β'ήχου *(Επιτροπή Οικουμενικού Πατριαρχείου 1881-83. Στοιχειώδης διδασκαλία, 57) Σίμων Καράς, Θεωρητικόν Β', εναρμόνιο γένος 149-154.* Και τα πορίσματα και οι απόψεις του Καρά δε βοηθούνται δυστυχώς από καμιά ενδιαφέρουσα μαθηματική ή άλλη θεωρία.

18) Ερωτήματα αυτής της μορφής λύνει ο *Ευκλείδης, (Κατανομή κανόνος 12, 13, 14, 15, 16)*. Απαντήσεις βρίσκουμε ακόμη και στον *Πορφύριο (σχόλια στα Αρμονικά του Πτολεμαίου 87-95)*.

19) Για να γνωρίσουμε τις κλίμακες αυτές, βλ. *Ανώνυμος του Bellermann, ό.π. 69 και Γ.Λυκούρας, Πυθαγορική Μουσική ό.π.85.*

20) Οι δύο μέσοι 8,9 περιέχουν το γεωμ. μέσο που είναι $0\sqrt{8 \cdot 9} = \sqrt{72} = \sqrt{6 \cdot 12}$. Αν πάλι συνεχίσουμε και βρούμε τους 2 μέσους των 8 και 9, τότε προσεγγίζουμε συνεχώς το γεωμ. μέσο. Υπήρχαν πολλές μέθοδοι προσεγγίσεων στην αρχαιότητα βλ. *Δημ. Τσιμπουράκης. Η γεωμετρία, ο.π. 284-290. Γ.Λυκούρας, Πυθαγορική μουσική ο.π. 110-111.*

21) Βλ. σημείωση (17). Μπορούμε όμως να κάνουμε εδώ μια απλή ταξινόμηση των διαστημάτων. Με βάση την εφαρμογή της τομής στο πεντάχορδο $\left(\frac{3}{2}\right)$, το α' εναρμόνιο διάστημα (*η μείζων εναρμόνια τρίτη* $\frac{9}{7}$) και το β' εναρμόνιο διάστημα (*η ελλάσσων εναρμόνια τρίτη* $\frac{7}{6}$), ορίζουν τη διάταση της τρίτης, α) $\frac{9}{7}$ (~ **26 μόρια**) ≥ **Διάστημα τρί-**

της $\geq \frac{7}{6}$ (~ **16 μόρια**). Συνεχόμενος του $\frac{7}{6}$ *επιμόριος λόγος* είναι ο υπερμείζων τόνος $\frac{8}{7}$ (~ 14 μόρια). Έτσι, ορίζουμε τις διατάσεις των διαστημάτων 2ης (τόνοι) και τα ημιτόνια. β) $\frac{8}{7}$(~ **14 μόρια**) ≥ **Διάστημα τόνου** ≥ $\left(\frac{28}{27}\right)^2$(**ελάχαστος τόνος ~7,5 μόρια**).

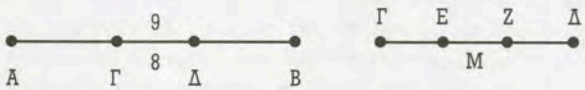
γ) $\frac{15}{14}$(~ **7 μόρια**) ≥ **ημιτόνιο** > $\frac{15}{14}$(**εναρμόνια δίεση Αρχύτα ~ 4 μόρια**).

22) Η σχέση αυτή να αποδειχτεί από τους μαθητές. Γύρω από τους "πάρισους" λόγους $\frac{18}{17}$, $\frac{17}{16}$, βλ. Αριστείδης Κοϊντιλιανός, περί μουσικής Γ', 81.

23) Προφανώς εννοούνται η μέση και η παραμέση με λόγο $\frac{9}{8}$ (που έχουν διαφορά τόνου).

24) Ο 16 είναι τετράγωνος, ο 18 ορθογώνιος. (16=4·4, 18=3·6).

25) Η τεχνική των πλευρικών-διαμετρικών αριθμών με την οποία ασχοληθήκαμε σε προηγούμενη σημείωση συνιστά μια πρώτη θεωρία των ορίων. Για παράδειγμα, για να βρούμε το γεωμ. μέσο του 2, δηλαδή την $\sqrt{2}$, δημιουργούμε δύο συγκλίνουσες ακολουθίες λόγων. Τον αριθμητικό και τον αρμονικό μέσο, που ορίζουν την αρμονική μεσότητα. Η αρμονική μεσότητα του $\frac{2}{1}$ είναι το τμήμα $\Gamma\Delta = \frac{(2+1)^2}{(2+1)^2 - 1} = \frac{9}{8}$



επομένως, $A\Gamma = \Delta B = \sqrt{\frac{2}{1} : \frac{8}{9}} = \sqrt{\left(\frac{4}{3}\right)^2} = \frac{4}{3}$

Η αρμονική μεσότητα της ΓΔ, που είναι $\frac{9}{8}$, είναι $EZ = \frac{(9+8)^2}{(9+8)^2 - 1} = \frac{289}{288}$. Επομένως, μια πρώτη προσέγγιση του ΑΜ (Μ.γεωμ. μέσος του ΑΒ) είναι το τμήμα:

$A\Gamma + \Gamma E = \frac{4}{3} \cdot \sqrt{\frac{9}{4} \cdot \frac{288}{289}} = \frac{4}{3} \cdot \sqrt{\frac{9}{4} \cdot \frac{144}{289}} = \frac{4}{3} \cdot \frac{3}{2} \cdot \frac{12}{17} = \frac{2}{1} \cdot \frac{12}{17}$. Βλέπουμε λοιπόν την προσέγγιση $\frac{17}{12}$ της $\sqrt{2}$, που είναι οι διαστάσεις του 5ου τριγώνου 1:1: $\sqrt{2}$ πλευρικοί-διαμετρικοί αριθμοί βλ. *Γ.Λυκούρας, Πυθ. Μουσ. ό.π.110.*

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι το ζεύγος **αριθμητικός μέσος-αρμονικός μέσος** δεν ήταν παρά το **πρώτο βήμα προσέγγισης-εύρεσης τετραγωνικών ριζών των αριθμών.** Το πιθανότερο είναι ότι αντικαταστάθηκε από τη μέθοδο των πλευρικών-διαμετρικών αριθμών αργότερα.

Ο Παπανικολάου στις μετρήσεις του Ερεχθείου δε βρίσκει μόνο τις ακολουθίες των πλευρικών-διαμετρικών αριθμών των $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$ αλλά και την ίδια την ακολουθία Fibonacci 0,1,1,2,3,5,8,13,21...., που οδηγεί στην προσέγγιση του "χρυσού" αριθμού Φ=1.6180.

Οι μαθητές ας ψάξουν στοιχεία για τις ακολουθίες αυτές και για τη "μυθολογία" της χρυσής ακολουθίας.

26) Βλ. σημείωση (17). Εδώ δημιουργούνται πλήθος διαστημάτων από μείζονες-ελάσσονες τόνους, ημιτόνια και 2 εναρμόνιες διέσεις (του Αρχύτα). Το πρόβλημα που παρουσιάζεται στην έρευνα είναι ότι για χάρη μιας απλοϊκής διδασκαλίας μεταφέρονται στους μαθητές μόνο οι πυθαγορικές κλίμακες της α' περιόδου $\frac{9}{8}$, $\left(\frac{9}{8}\right)^2$,... κ.ο.κ. Και έτσι δεν κατανοούνται ελάσσονα ή ελάχιστα διαστήματα.

27) *Βλ. R. D' Erlanger, Αραβική Μουσική I, VI Παρίσι.*

28) *Huart M, Musique Rersane, Lavignac, Παρίσι, 1925, βλ. Raouf. Yekta Bey, Τουρκική Μουσική, Lavignac, Παρίσι.*

29) Βλ. *Kaufmann, The ragas of N.India, Λονδίνο*

30) Αυτό ισχυρίζεται με μια προκατάληψη, αλλά όχι εντελώς αναίτια, ο Νίκος Κυπουργός: Μερικές παρατηρήσεις πάνω στα βασικά διαστήματα της ελληνικής και ανατολικής μουσικής, περιοδικό *Μουσικολογία, 2, 83-93.*

31) Δυστυχώς, τα θεωρητικά: α) *του Χρυσάνθου, Θεωρητικό μέγα της Μουσικής, 1832,* β) *της Μουσικής Επιτροπής του Πατριαρχείου Κων/πόλεως 1883, Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής Μουσικής, Κων/λις 1888.* Και γ) τα θεωρητικά του *Σίμωνος Καρά "Τέντι και διαστήματα εις την Ελληνικήν Μουσικήν", Αθήναι 1970 και "Αρμονικά" Αθήναι 1989*

δεν έχουν σαφή μαθηματικό και φιλοσοφικό προσανατολισμό και συγχέουν αρχαιοελληνικές και ανατολικές διαστηματικές θεωρίες διαφορετικών περιόδων. Η οργάνωση της βυζαντινής αρμονικής θεωρίας έγινε τον 7ο-8ο αιώνα, με κέντρο την *Παλαιστίνη (μονή Αγ. Σάββα)*, είναι πρωτογενής και προηγείται των διαστηματικών αναζητήσεων των Αράβων φιλοσόφων, που μιμούνται τις αρχαίες Ελληνικές αρμονικές θεωρίες. Παρ' όλα αυτά δεν υπάρχει ερευνητική προσπάθεια για την περίοδο αυτή.

32) Η αρχαία πανδουρίς (τρίχορδο όργανο). Ο γραμματικός Πολυδεύκης (Pollux) το αναφέρει ως ασσυριακής προέλευσης. *Πολυδεύκης, Ονομαστικόν, Λειψία 1896, B.G.Teubner, 219.* Σχετικά με το ερευνητικό ενδιαφέρον των διαστηματικών που παρουσιάζει ο ταμπουράς μπορούμε να πούμε ότι θεωρείται απόγονος του πυθαγορικού μονόχορδου, όπου και οι μετρήσεις των διαστημάτων αλλά και των 2 ειδών *(ταμπουράς της Βαγδάτης και ταμπουράς του Χορασάν)* των Αράβων μουσικοθεωρητικών (8ος-11ος αιώνας).

33) Η σύγχυση στην τοποθέτηση των δεσμών από Έλληνες μουσικούς, ιδίως των μουσικών σχολείων, είναι παραπάνω από εκνευριστική. Μεταφέρονται στους μαθητές διαστηματικές αντιλήψεις διάφορων σχολών, διαστηματικές απλουστεύσεις με μόρια (βυζαντινή μουσική), διαστήματα ελασσόνων τόνων, πάμπολα διαστήματα χωρίς συνοχή, π.χ. τα ελάσσονα διαστήματα $\frac{10}{9}, \frac{11}{10}, \frac{12}{11}, \frac{54}{49}$, ο υπερμείζων τόνος $\frac{8}{7}$, οι ελάχιστοι τόνοι $\frac{784}{729}, \frac{243}{224}, \frac{15}{14}$, οι τρίτες $\frac{32}{27}, \frac{6}{5}, \frac{9}{7}, \frac{7}{6}, \frac{5}{4}$, τα ημιτόνια από $\frac{16}{15}$ μέχρι $\frac{25}{24}$, εναρμόνια διαστήματα κ.ά.

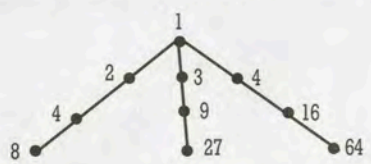
34) Οι 24 διέσεις αναφέρονται ουσιαστικά από τον Αριστοτέλη (Μετά τα Φυσικά 1093^b) "ίσον το διάστημα εν τε τοις γράμμασιν από τον Α προς το Ω και από του βόμβυκος επί την οξυτάτην (νεάτην) εν αυλοίς". "Ακόμη υπόκειται δε και η παρά τοις αρχαίοις κατά διέσεις αρμονία έως κδ διέσεων" (Αριστείδης Κοϊντιλιανός, 7).

35) "επιμορίου διαστήματος ουδείς μέσος", *Ευκλείδης. Κατατομή του κανόνος, 3.* Να σημειώσουμε ότι επιμόριος είναι ο λόγος της μορφής $\frac{v+1}{v}$. Προφανώς ο $\sqrt{\frac{v+1}{v}}$ είναι άρρητος. Αυτή η πρόταση να **αποδειχτεί** από τους **μαθητές.**

36) *Ευκλείδης, ο.π. 9.* Το **ερώτημα** είναι ένα καλό πρόβλημα για τους **μαθητές** και αφορά τον ορισμό του τόνου και από τις 2 σχολές (Πυθαγορική και Αριστοξενική).

37) Για περισσότερες πληροφορίες βλ. *Γ.Λυκούρα, Ο Φιλόλαος και η διχοτόμηση του τόνου, 1994.*

38) Το σχήμα Λ ονομάζεται ως "οι επτά όροι του Πλάτωνος" δηλαδή οι αριθμοί 1,2,4,8,3,9,27. Γνωρίζουμε ήδη την τετρακτύν $1+2+3+4=10$. Αν το σχήμα Λ γίνει στερεά γωνία τότε έχουμε την τετρακτύν $1+8+27+64=100$ και $1+2^3+3^3+4^3 = (1+2+3+4)^2 = 100$. Αυτή η τάξη που παράγεται από την τάξη βλ. P.J.Daris-R.Hersh, Η μαθηματική εμπειρία, Τροχαλία, 178. Να αποδείξουν οι μαθητές τη σχέση $1^3+2^3+.....+v^3 = (1+2+....+v)^2$



39) Ως γνωστόν το σύστημα του τροχού είναι μια σειρά συνημμένων δχορδων, που είναι σε χρήση στη βυζαντινή μουσική.

40) Οι αρμονικές μεσότητες των $\frac{2}{1}, \frac{3}{2}, \frac{4}{3}, \frac{5}{4}$ κ.ο.κ. είναι ίσες προς του $\left(\frac{2}{1}\right) \mp \frac{3^2}{3^2-1} = \frac{9}{8}$, του $\left(\frac{3}{2}\right) \mp \frac{5^2}{5^2-1} = \frac{25}{24}$ του $\frac{4}{3} = \frac{7^2}{7^2-1} = \left(\frac{49}{48}\right)$, του $\left(\frac{5}{4}\right) = \frac{9^2}{9^2-1} = \frac{81}{80}$ κ.ο.κ.

41) Βλ. σημείωση 7.

Βοήθημα 4

Η Ευρωπαϊκή Μουσική του 20ού αιώνα μπορούμε να πούμε ότι συνδέεται με τα Πυθαγορικά μαθηματικά *απευθείας*, μίμηση του σχήματος των αριθμών, ως τριγωνικών, τετραγωνικών ετερομηκών κτλ. *είτε εμμέσως*, οργάνωση του μουσικού υλικού με βάση μαθηματικές θεωρίες ή κατά μίμηση άλλων τεχνών όπως η αρχιτεκτονική ή η κατασκευή.

Στην πρώτη περίπτωση, στην απευθείας συνάρτηση με τα μαθηματικά, βλέπουμε σε μουσικά έργα διατάξεις των *"υψών, των χρονικών μεταθέσεων και των ηχοχρωμάτων"* με παραστάσεις γεωμετρικών σχημάτων.

Οι αριθμοί των Πυθαγορείων δεν ήταν μόνο ιδέες αλλά, σε πρώιμη φάση, όντα πραγματικά. Επομένως μπορούσαν να διαταχθούν σύμφωνα με μια γεωμετρική αντίληψη. Αυτή την αντίληψη ο Αριστοτέλης στα *Μετά τα Φυσικά* θέλησε να υποβιβάσει. Εν τούτοις παρέμεινε στο πεδίο των μαθηματικών η ιδιομορφία της γεωμετρίας των αριθμών-σημείων και η γραφικότητά τους έδωσε έναυσμα σε μουσικές πρωτότυπες δημιουργίες, κυρίως στον αιώνα της ηλεκτρονικής τεχνολογίας.

1) Οι αριθμοί της μορφής $\alpha_v = \sum_v v$ (v φυσικός) είναι τριγωνικοί αριθμοί και διατάσσονται ως εξής:

α'	γ'	ς'	ι'	ιε'	κα'
α	α	α	α	α	α
	α α	α α	α α	α α	α α
		α α α	α α α	α α α	α α α
			α α α α	α α α α	α α α α
				α α α α α	α α α α α
					α α α α α α
1	3	6	10		κ.ο.κ

$\sum_1 1=1$ $\quad \sum_2 = 1+2=3$ $\quad \sum_3 = 1+2+3=6$ $\quad \sum_4 = 1+2+3+4=10$

Εδώ ισχύει η ταυτότητα $\sum v = \frac{v(v+1)}{2}$

2) Οι αριθμοί της μορφής $\alpha_v = v^2$ ορίζουν τους τετεγωνικούς αριθμούς

α	α α	α α α	α α α α
	α α	α α α	α α α α
		α α α	α α α α
			α α α α
$\alpha_1=1$	$\alpha_2=4$	$\alpha_3=9$	$\alpha_4=16$ κ.ο.κ.

3) Οι αριθμοί της μορφής $\alpha_v = v \cdot (v+1)$ είναι οι επιμήκεις αριθμοί[1]

α α	α α α	α α α α	
	α α α	α α α α	
		α α α α	
$\alpha_1=2$	$\alpha_2=6$	$\alpha_3=12$	$\alpha_4=20$ κ.ο.κ.
1·2	2·3	3·4	4·5

4) Οι αριθμοί της μορφής $\alpha_v = \frac{v(3v-1)}{2} = \frac{(v-1)v}{2} + v^2$ είναι πενταγωνικοί αριθμοί:

α'	ε'	ιβ'	κβ'	λε'
α	α	α	α	α
	α α	α α	α α	α α
	α α	α α α	α α α	α α α
		α α α	α α α α	α α α α
		α α α	α α α α	α α α α α
			α α α α	α α α α α
			α α α α	α α α α α
				α α α α α
				α α α α α

$a_1=1$ $a_2=5$ $a_3=12$ $a_4=22$ κ.ο.κ

5) Οι αριθμοί της μορφής $v(2v-1) = v(v-1) + v^2$ είναι οι εξαγωνικοί αριθμοί. Το σχήμα των εξαγωνικών αριθμών είναι της παρακάτω μορφής.

α'	ς'	ις'	κη'	με'	ξς'
α	α	α	α	α	α
	α α	α α	α α	α α	α α
	α α	α α α	α α α	α α α	α α α
	α	α α α	α α α α	α α α α	α α α α
		α α α	α α α α	α α α α α	α α α α α
		α α	α α α α	α α α α α	α α α α α α
		α	α α α α	α α α α α	α α α α α α
			α α α	α α α α α	α α α α α α
			α α	α α α α α	α α α α α α
			α	α α α α	α α α α α
				α α α	α α α α
				α α	α α α
				α	α α
					α

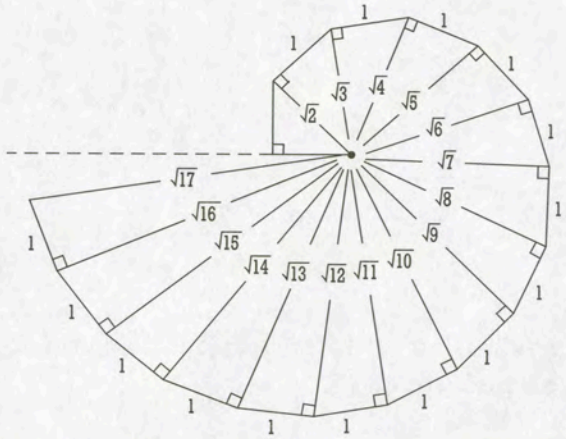
Ακόμα, υπάρχουν οι πολυγωνικοί αριθμοί, όπου και η μέθοδος του γνώμονος[2], ή και στερεοί αριθμοί, πυραμοειδείς κ.ά.

Όπως γνωρίζουμε, οι διατάξεις των φθόγγων, σχεδιάζοντας αυτά τα σχήματα, δίνουν μια έμμεση μουσική των μαθηματικών, μια γεωμετρική, θα λέγαμε, αισθητική.
Η αριθμητική αντίληψη, ξεπερνώντας βέβαια τους ακεραίους, μπορεί στον αιώνα μας να χρησιμοποιήσει την παρακάτω έλικα αρρήτων δηλώνοντας το χρόνο, τις αξίες δηλαδή των μουσικών φθόγγων.
(Στοιχεία της ανάλυσης με υπερβατικούς αριθμούς όπως ο e ή και συναρτήσεις του π μπορούν σήμερα να γίνουν μουσική, ορίζοντας διαστάσεις όπως ύψος φθόγγων, ηχόχρωμα ή και χρόνο).

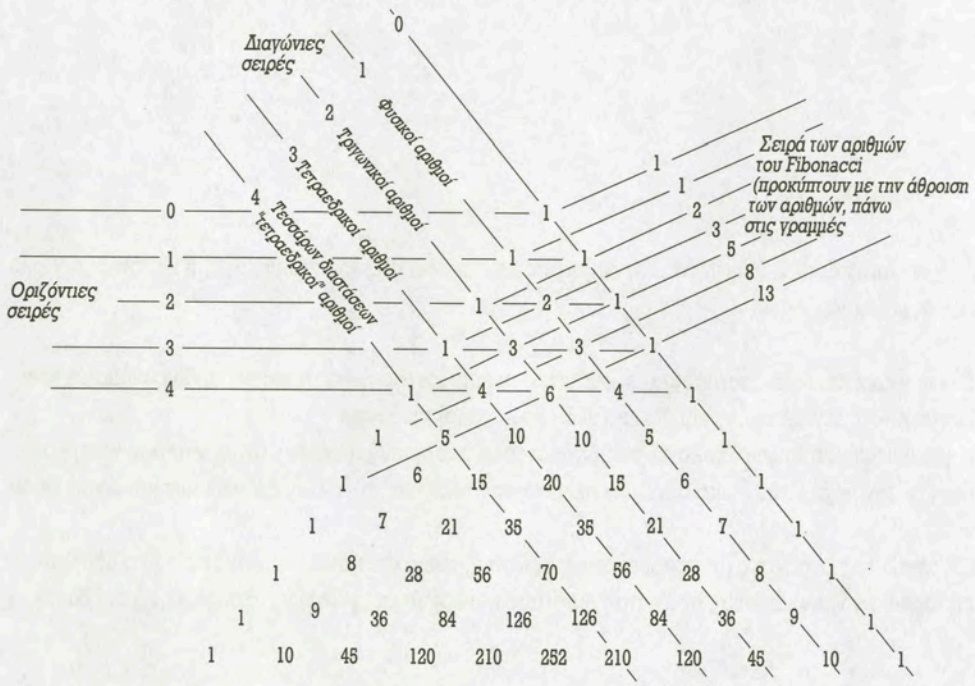
---

1) Σχετικά με τις αρχαιότερες διατάξεις των αριθμών βλ. Θέων Σμυρναίος, των μαθηματικόν χρησίμων..., 16-46, επίσης Νικομάχου Γερασηνού,. Αριθμητική Εισαγωγή R.Hoche, Λειψία 1866, 13-44, Sir Thomas, Heath, A History of Greek Mathematics, Οξφόρδη 1921, 65-84.

2) "επί των γραμμικών τριγώνων σύνθεσις τετράγωνον σχήμα ποιεί". Θέων, ό.π. 41.



Μια έμμεση αντίληψη μουσικής εκ της γεωμετρίας των αριθμών είναι το τρίγωνο του Pascal, το οποίο μπορούμε να πούμε ότι είναι ένας συνδετικός κρίκος στην πυθαγορική αριθμητική και στη νεώτερη θεωρία των αριθμών. Στο παρακάτω σχήμα[1] οι αριθμοί οργανώνουν μια τάξη, που εκπέμπει νέες αρμονικές τάξεις.



1) Δανεισμένο από το "Πανηγύρι των μαθηματικών, 174-181" Martin Gardner, Τροχαλία

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 13. ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ - ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Στόχος:
- Να γίνει μία εισαγωγή στη φιλοσοφία-αισθητική της μουσικής.

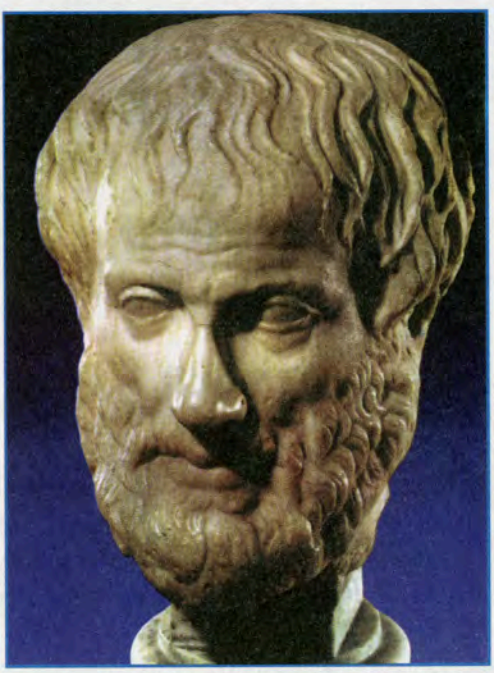
Προτεινόμενο σχέδιο μαθήματος (1 διδακτική ώρα)

Εισαγωγή
- Ο καθηγητής ζητά από τους μαθητές να εκφέρουν την γνώμη τους για την αξία της μουσικής, τη θέση της στην ανθρώπινη ζωή, τη δυνατότητα βοήθειας στην κατανόηση της ανθρώπινης φύσης και της ιστορίας, καθώς και για τη σχέση της με τις άλλες Τέχνες.

Ανάπτυξη
- Είναι καλό ο καθηγητής να προσπαθήσει να "τεμαχίσει" τις σύνθετες αφηρημένες εκτενείς έννοιες σε μικρότερες κατά την παρουσίασή τους μέσα στην τάξη. Έτσι οι έννοιες αυτές γίνονται ευκολότερα κατανοητές, γιατί οι μαθητές παρακολουθούν τη διαδικασία της ανάπτυξής τους.
- Μπορούν να γραφτούν στον πίνακα για κάθε υποενότητα μικροί υπότιτλοι ή αλλιώς οι κεντρικές ιδέες κάθε παραγράφου. Ο καθηγητής θα εξηγεί και θα αναλύει τη σημασία της καθεμίας από τις κεντρικές ιδέες. Στο τέλος της κάθε υποενότητας, θα συνοψίζει το περιεχόμενο των εννοιών σε δύο ή τρεις προτάσεις, για να μείνει στο μαθητή η γενική κεντρική ιδέα.
- Για κάθε υποενότητα δίνονται οι ακόλουθοι υπότιτλοι/κεντρικές ιδέες, τις οποίες ο καθηγητής θα έχει γράψει στον πίνακα ή θα μοιράσει σε φωτοτυπίες στους μαθητές ή θα παρουσιάσει με projector,ανάλογα με τα εποπτικά μέσα που του παρέχει το σχολείο:

1. Φιλοσοφία της μουσικής μέσα από την πρακτική της σύνθεσης

Οι υπότιτλοι των παραγράφων είναι οι εξής:
1. Πρώτα βήματα της δημιουργίας. (Βιβλίο του μαθητή σελ. 83 "Για το συνθέτη...συναρπαστικά καινούριο;")
2. Αποφάσεις στα ερωτήματα. Εξάρτηση εαυτού από το περιβάλλον (Βιβλίο του μαθητή σελ. 84 "Ο καλλιτέχνης... απογυμνωμένος τον εαυτό του").
3. Τέχνη ως πολιτική μορφή έκφρασης. (Βιβλίο του μαθητή σελ. 81 "Η ευαισθησία... νεωτερισμού της φόρμας του").



Ρωμαϊκό αντίγραφο προτομής του Αριστοτέλους του τέλους του 4ου αιώνα. (Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης).

2. Αισθητικές θεωρίες

Οι υπότιτλοι των παραγράφων είναι οι εξής:

1. Συνεισφορές στην αισθητική της μουσικής (Βιβλίο του μαθητή σελ. 81 "Κατά τη διαδικασία ... αριστουργήματα της μουσικής").

2. Κύρια επίπεδα πεδία ανάπτυξης αισθητικών θεωριών: Μουσικό έργο ως (1) μία ολότητα, (2) απεικόνιση κοσμικής δύναμης, (3) μέσο επικοινωνίας των ανθρώπων. (Βιβλίο του μαθητή σελ. 84-85 "Θεωρητικά μιλώντας...ακαθόριστης συναισθηματικής επίδρασης που έχει η μουσική ή που θεωρείται ότι έχει").

3. Κύρια πεδία ανάπτυξης αισθητικών θεωριών σε πιο απλή παρουσίαση: Μουσικό έργο ως (1) αυτόνομο, (2) ετερόνομο. (Βιβλίο του μαθητή σελ. 85 "Στη διαδικασία των αποφάσεων ... σε κάτι άλλο;").

4. Προέλευση (πηγή) της μουσικής. (Βιβλίο του μαθητή σελ. 85 "Έως πριν από ... υπόσταση της αισθητικής της μουσικής").

3. Ιστορική τοποθέτηση των αισθητικών θεωτών

Η υποενότητα αυτή διαιρείται σε τέσσερα μέρη (Ι) *Μαθηματικά, μεταφυσική και μουσική,* (ΙΙ) *Επίδραση και έκφραση της μουσικής,* (ΙΙΙ) *Μουσική και γλώσσα, και (IV) Αυτονομία της μουσικής.* Για το κάθε μέρος παραθέτουμε λέξεις/κλειδιά και συνόψεις, που θα διευκολύνουν τους μαθητές να κατανοήσουν καλύτερα το περιεχόμενό τους:

(Ι) Μαθηματικά, μεταφυσική και μουσική:

- Αριθμός=Ιδέα, άρα Αριθμός=Ιδανικός Αριθμός (Πλάτωνας, Πυθαγόρας).

Αντίληψη που κυριαρχεί την εποχή του ρομαντισμού.

- Μεταφυσική υπόσταση της μουσικής (Σοπενχάουερ, Νίτσε).

Αντίληψη που κυριαρχεί την εποχή του ρομαντισμού.

(ΙΙ) Επίδραση και έκφραση της μουσικής:

- Μουσική ως έκφραση επιδράσεων και συναισθημάτων.
- Ενοποιημένη και συνεχόμενη "επίδραση" της μουσικής την εποχή Μπαρόκ.

(ΙΙΙ) Μουσική και γλώσσα:

- Η γλώσσα καθορίζει τη διαμόρφωση της μουσικής φόρμας.

Αντίληψη που κυριαρχεί κυρίως από το 16ο ως το 18ο αιώνα.

"Ορθό παράδειγμα": Φωνητική μουσική.

(IV) Αυτονομία της μουσικής:

- Η μουσική έχει τη δική της ιδιαίτερη γλώσσα και εκφράζει ιδέες από μόνη της χωρίς τη βοήθεια κειμένου.

Αντίληψη που κυριαρχεί από την εποχή του ρομαντισμού ως σήμερα.

"Ορθό παράδειγμα": Ορχηστρική μουσική.

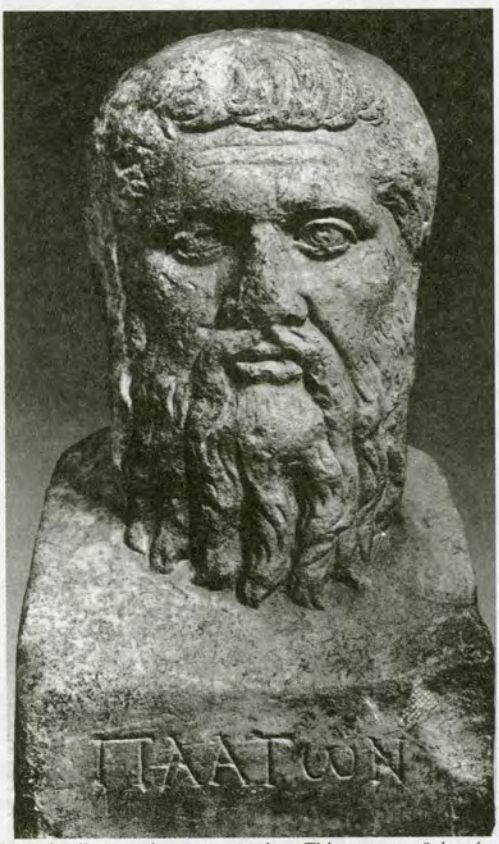
Οι παραπάνω υποδείξεις είναι ενδεικτικές και δε δεσμεύουν τον καθηγητή στον τρόπο παρουσίασης της ύλης του κεφαλαίου αυτού. Μπορεί να χρησιμοποιήσει σχεδιαγράμματα ή συνόψεις, που θα δημιουργήσει μόνος του. Αλλά χωρίς μια ανάλογη μεθόδευση της διδασκαλίας θα είναι δύσκολο να εξηγήσει σύνθετες έννοιες της φιλοσοφίας και της αισθητικής της μουσικής στους μαθητές της Α' Λυκείου.

Επίσης, στη διάρκεια της διδασκαλίας του κεφαλαίου μπορούν να χρησιμοποιηθούν μουσικά παραδείγματα, κυρίως στην τρίτη υποενότητα, που αναφέρεται στην ιστορική τοποθέτηση των αισθητι-

κών θεωριών. Για παράδειγμα, θα μπορούσε να παιχτεί ένα χαρακτηριστικό μουσικό κομμάτι της μπαρόκ μουσικής, για να δειχτεί η ενοποιημένη και συνεχόμενη επίδραση που πρέπει να εκφράζεται μέσω ενός μουσικού έργου εκείνης της εποχής ή να παρουσιαστεί ένα μουσικό παράδειγμα φωνητικής μουσικής της εποχής από το 16ο έως το 18ο αιώνα, για να δειχτεί καλύτερα πώς επηρεάζεται η δομή της μουσικής από το κείμενο για το οποίο γράφεται.

Τέλος, για να εμπλουτίσει ο καθηγητής την ύλη του κεφαλαίου, παραθέτουμε την παρακάτω βιβλιογραφία:

1. Stanley Sadie, ed., T*he New Grove Dictionary of Music and Musicians,* London: Macmillan Publishers Limited, 1980, vol I: 120-134.
2. Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music,* Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974: 14-16.
3. Ruth Katz and Carl Dahlhaus, eds, *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music,* 4 vols, New York: Pendragon Press, 1986-93.
4. John Rahn, *Perspectives on Musical Aesthetics,* New York: W.W.Norton & Company, 1991.
5. Roger Scruton, The Aesthetics of Music, Oxford: Clarendon Press, 1997.



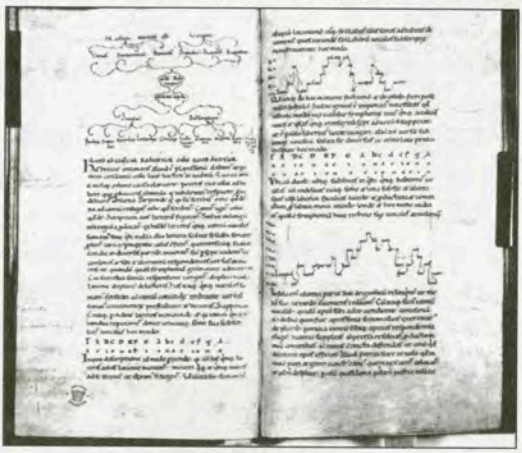
Ερμαϊκή στήλη που φέρει την προτομή του Πλάτωνος· ρωμαϊκό αντίγραφο του 4ου αιώνα. (Ανατ. Βερολίνο, Αρχαιολογικό Μουσείο).

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ΣΤΗΝ 3η ΧΙΛΙΕΤΙΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 14.

Βοήθημα πάνω στο κείμενο του Γιάννη Ιωαννίδη:
Προβλήματα της σύγχρονης μουσικής

Προτεινόμενο σχέδιο μαθήματος



11ος αιώνας. Γκουίντο Ντ' Αρέτζο. Από την πραγματεία "Micrologus".

Εισαγωγή

Στο κείμενο αυτό του Γιάννη Ιωαννίδη γίνεται μία σαφής διαδρομή στο χρόνο (ο τόπος είναι η Ευρώπη) από τις αρχές της 2ης χιλιετίας έως σήμερα, εξηγώντας τη λογική στην οποία βασίστηκε η εξελικτική πορεία της Μουσικής Τέχνης, έτσι ώστε να κατανοηθούν πλήρως τα προβλήματα της Σύγχρονης Μουσικής που πηγάζουν από ένα σημαντικό στοιχείο, όπως αυτό επισημαίνεται από το Γ.Ι. Δηλαδή, από το ότι δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί η συνειδητοποίηση της ουσίας της τελευταίας μεγάλης αλλαγής που έχει επιτευχθεί στη μουσική. Αυτής της αλλαγής που συντελέστηκε κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Υπάρχουν κάποια επιμέρους σημεία του κειμένου, που θα πρέπει να κατανοηθούν καλά από τους μαθητές, ώστε να γίνει αντιληπτό το όλο κείμενο.

Ανάπτυξη

- Να γίνει μια σύντομη ιστορική αναδρομή στην τεχνική εξέλιξη των μουσικών οργάνων. Μια περιληπτική αναφορά στις αρχικά περιορισμένες τεχνικές δυνατότητές τους και στη διεύρυνση των δυνατοτήτων τους με το πέρασμα του χρόνου. Για παράδειγμα, μπορεί να γίνει αναφορά στην ανυπαρξία έως την κατασκευή του πεντάλ στο πιάνο, στην εξέλιξη του σύγχρονου δοξαριού (για τα έγχορδα) από το "τόξο", με τους περιορισμούς του ως προς τις δυναμικές κτλ.
- Να εξηγηθεί η επίδραση των εξωμουσικών παραγόντων πάνω στην πορεία της εξέλιξης της μουσικής (παράγραφος 2 της σελίδας 91 του βιβλίου του μαθητή). Για παράδειγμα, η τεχνική αδυναμία του προαναφερθέντος "τόξου" να παίξει διαφορές δυναμικής αποκλείει τη δημιουργική σκέψη του συνθέτη από το να εκμεταλλευτεί αυτό το μουσικό στοιχείο (της δυναμικής). Ενώ η τελειοποίηση του δοξαριού ανοίγει νέους ορίζοντες στους συνθέτες που θα γράψουν για έγχορδα. Άλλο παράδειγμα, η βαθειά θρησκειοκρατούμενη Ευρώπη του Μεσαίωνα, που δεν αφήνει το συνθέτη να συνθέσει άλλη μουσική έξω από αυτήν που του καθορίζει (άμεσα ή έμμεσα) η θρησκευτική ηγεσία, ενώ η πλήρης "απελευθέρωσή" του είναι δεδομένη κατά την κατοπινή "φιλελεύθερη" Αναγέννηση.
- Να τονιστεί το φυσικό χαρακτηριστικό του ανθρώπου, που έγκειται στο ανήσυχο του πνεύματός

του το οποίο τον οδηγεί συνέχεια να "παίζει", είτε ερευνώντας το άγνωστο είτε μεταμορφώνοντας το ήδη γνωστό, το ορατό. Είναι, λοιπόν, ο συνθέτης ικανός να βρίσκει συνεχώς διαφορετικούς τρόπους αξιοποίησης του ήδη υπάρχοντος υλικού, δημιουργώντας νέες δομές.

Η ανάπτυξη των παραπάνω σημείων βοηθά και στην εμπέδωση της φράσης: **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.**

Προκειμένου να γίνουν αντιληπτά τα περί εξωτερικής κίνησης του εκτελεστή και τα περί λανθάνουσας-εσωτερικής κίνησης του ακροατή, αλλά και τα περί αμετρικής μουσικής, που αναφέρονται από την τελευταία παράγραφο της σελίδας 93, μέχρι και τη δεύτερη παράγραφο της σελίδας 94:

- Να γίνει ακρόαση σε ορισμένες φούγκες του Ι.Σ.Μπαχ, σε κάποιες σονάτες του Μότσαρτ και του Μπετόβεν, σε κάποια βαλς του Σοπέν και να ζητηθεί από τους μαθητές να κουνάνε (ή να χτυπάνε) ταυτόχρονα το χέρι τους ρυθμικά, ακολουθώντας "το ρυθμό του κομματιού". Να τους επισημανθεί, μετά την πρώτη ακρόαση, ότι πολύ σύντομα τα χέρια τους είχαν συντονιστεί σε ταυτόχρονη κίνηση τονισμού (θέσης) και μη τονισμού (άρσης). Να τους εξηγηθεί ότι αυτό ακριβώς πηγάζει από τη λανθάνουσα-εσωτερική τους κίνηση, που συντελείται (ασυνείδητα), ενώ αυτοί νομίζουν ότι είναι "εντελώς ακίνητοι". Επειδή λοιπόν η κάθε συγκεκριμένη μουσική (από τις προαναφερθείσες) τους δονεί ρυθμικά κατά τον αντίστοιχο συγκεκριμένο τρόπο, όταν ζητήθηκε η ρυθμική κίνηση του χεριού, δεν έγινε τίποτε άλλο από το να εξωτερικευτεί η ρυθμική κίνηση που έτσι κι αλλιώς, λειτουργούσε από μόνη της μέσα τους.



13ος αιώνας. Αρχή ενός ύμνου των "Μιλάγρος". Σελίδα από τους "Ύμνους της Αγίας Μαρίας", (Μαδρίτη Εθνική Βιβλιοθήκη).

- Να γίνει ακρόαση μουσικών έργων του 20ου αιώνα.

Προτείνονται τα εξής CD:

α) Yannis Ioannidis: Piano Music I (να γίνει κάποια επιλογή από τα 42 κομμάτια. Π.χ. το 2ο, το 5ο, το 7ο κτλ.).

β) Yannis Ioannidis: Piano Music II

γ) Piano Music by: Berg-Schonberg-Webern (Και στα τρία CD παίζει πιάνο ο Ερμής Θεοδωράκης και πρόκειται για εκδόσεις της Μουσικής Εταιρείας Αθηνών).

- Να ζητηθεί και πάλι από τους μαθητές να κουνάνε ρυθμικά το χέρι τους κατά την ακρόαση.



16ος αιώνας. *Παλεστρίνα Τ.Π. Σελίδα της λειτουργίας "De Beata Vergine" (Φλωρεντία. Κονσερβατόριο Λ.Κερουμπίνι.*

Εδώ θα παρατηρηθεί (και πρέπει να τους επισημανθεί) ότι δεν πρόκειται να σημειωθεί κανένας συντονισμός σε σχέση με τη μουσική που ακούνε. Οι περισσότεροι άλλωστε μπορεί να μην τολμήσουν καν να δοκιμάσουν κάποια κίνηση. Να τονιστεί τότε ότι το είδος αυτό της μουσικής δε μας δημιουργεί αυτή τη ρυθμική δόνηση των έργων που είχαμε ακούσει προηγουμένως, με αποτέλεσμα, αφού δεν έχουμε μέσα μας κάτι να κινείται συντονισμένο στο ρυθμό αυτού που ακούμε, να μη βγαίνει και τίποτε ρυθμικό προς τα "εξω μας". Γι' αυτό και το κείμενο αναφέρεται στον όρο **αμετρική μουσική.**

Όμως, πρέπει επίσης να επισημανθεί (πριν από μια ακόμη ακρόαση των έργων) ότι παρ' όλο που δεν παίρνουμε τακτές ρυθμικές δονίσεις από αυτά τα έργα, μπορούμε να διακρίνουμε ότι άλλοτε η μουσική είναι "πιο γρήγορη" και άλλοτε "πιο αργή". Πιο συγκεκριμένα, ξεχωρίζει εύκολα το αυτί μας του φθόγγους που "περνάνε" γρήγορα από αυτούς που "περνάνε" αργά. Δηλαδή, καταλαβαίνουμε τις **διαφορές στην ταχύτητα της διαδοχής των ήχων.**

Στην παράγραφο 4 της σελίδας 94 αναφέρονται οι όροι μονοφωνία-πολυφωνία-ομοφωνία. Εννοείται πως είναι απαραίτητο να γίνει εκ νέου ερμηνεία των όρων, με ακρόαση αντίστοιχων παραδειγμάτων (π.χ. Γρηγοριανά για τη μονοφωνία, έργα του Παλεστρίνα για την πολυφωνία, συμφωνίες του Μότσαρτ για την ομοφωνία).

Βιβλιογραφία

Τέλος, για μια μελέτη του βαθύτερου νοήματος όλης της Μουσικής της δεύτερης χιλιετίας, που θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε επίσης το βαθύτερο νόημα της Σύγχρονης Μουσικής, προτείνονται τα εξής βιβλία:

1) Μοντέρνα Μουσική, του Πολ Γκρίφιθς (μετάφραση Μαρία Κώστιου), έκδοση Σ.Ι.Ζαχαρόπουλος & ΣΙΑ ΟΕ, Αθήνα 1993.

2) Το "Άλλο" Πιάνο, του Σάκη Παπαδημητρίου, έκδοση "Συν και Πλην", Θεσσαλονίκη 1983.

3) "Γραφτά για τη Μουσική" (τεύχη Ι έως ΧΙ), του Γιαννη Ιωαννίδη, έκδοση της Μουσικής Εταιρείας Αθηνών.

4) Προτείνεται επίσης να διαβαστούν οι εκτενείς πρόλογοι στα εξώφυλλα των τριών CD με έργα του Γ.Ιωαννίδη και της "Νέας Σχολής της Βιέννης", που προαναφέρθηκαν.

Βοήθημα πάνω στο κείμενο του Ανέστη Λογοθέτη (1921-1993)
Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΝΕΟΙ

Εισαγωγή

Για την καλύτερη κατανόηση αυτού του κειμένου καλό θα ήταν να επιμείνουμε κατ' αρχάς στην αισθητική αναφορά της διαδικασίας της σύνθεσης (από τη δεύτερη παράγραφο και πέρα, σελ. 96 βιβλίο μαθητή) πριν καν αναφερθούμε στα ερωτήματα που θέτει ο Ανέστης Λογοθέτης στην αρχή και στο τέλος του κειμένου του.

Ανάπτυξη

Ας ξεκινήσουμε από την παράγραφο 2 της σελίδας 96 και ας σκεφτούμε πάνω στις εξής υποθέσεις:

1. Είμαστε κάτοικοι μιας χώρας που έχει κατακτηθεί από άλλη, εχθρική χώρα και βρισκόμαστε σε μια κατάσταση κατά την οποία έχει καλλιεργηθεί ήδη έντονα η εθνική συνείδηση και τα πάντα έχουν αρχίσει να λειτουργούν στη λογική της ένοπλης επανάστασης. Όλοι σκέφτονται την επανάσταση. Πόσες πιθανότητες υπάρχουν αυτή η ιδέα να μην επηρεάζει άμεσα (ή έμμεσα) το αποτέλεσμα της εργασίας ενός ζωγράφου, ενός συνθέτη, ενός ποιητή; Σχεδόν καμία. Διότι ως μέλος της κοινωνίας έχει κι αυτός φορτιστεί συναισθηματικά. Και η συναισθηματική του φόρτιση θα "μπλοκάρει", θα επηρεάσει τον τρόπο σκέψης του και θα τον οδηγήσει σε μια συγκεκριμένη **πνευματική κατάσταση,** για να χρησιμοποιήσει μια ανάλογη τεχνική, για να δημιουργήσει μια ανάλογη

17ος αιώνας. Φρεσκομπάλντι Τζιρόλαμο. Η πρώτη σελίδα της "Πρώτης τοκάτας" της πρώτης έκδοσης (1675).



δόμηση του υλικού του (μπογιές, ήχους, λέξεις). Η βιογραφία του Βέρντι (όπως περιγράφεται στο λήμμα Βέρντι, Τζουζέπε Φορτουνίνο Φραντσέσκο, στον 7ο τόμο της εγκυκλοπαίδιας ΝΕΑ ΔΟΜΗ), αποτελεί ένα καλό ιστορικό παράδειγμα, που επιβεβαιώνει την παραπάνω διαδικασία.

2. Δυο νέοι σπουδάζουν σύνθεση σε δύο διαφορετικές χώρες. Ο α' νέος εκπαιδεύεται στη χώρα του, σε ένα σύστημα, που έχει οργανωθεί εδώ και αιώνες μέσα από επιτυχίες, αποτυχίες και άλλες εμπειρίες. Ο β' νέος δεν είχε τέτοιες δυνατότητες, διότι στη χώρα του τώρα αρχίζει να αναπτύσσεται ο τομέας της εκπαίδευσης. Τελειώνοντας τις σπουδές τους, ποιος από τους δύο θα έχει αποκτήσει περισσότερες εμπειρίες, ευρύτερο πεδίο γνώσης, καλύτερη υποδομή τεχνικής; Φυσικά ο α'. Αν, δε, υποθέσουμε ότι και οι δυο έχουν τον ίδιο βαθμό ευφυίας, τι ποιο λογικό από το να ανακαλύπτουμε μέσα στα έργα του α' (αν μη το άλλο) μια δεδομένη γνωσιακή ποικιλία μεγαλύτερη από αυτήν των έργων του β'; Διότι η διαφορετικότητα της εκπαίδευσης των δυο συνθετών τους έχει δημιουργήσει μια αντίστοιχη διαφορετική **πνευματική κατάσταση,** η οποία θα επηρεάσει άμεσα και τα δημιουργήματά τους, τις συνθέσεις τους.



18ος αιώνας. *Γ.Σ.Μπαχ. Χειρόγραφο του Αντάτζιο της "Πρώτης Σονάτας" από τις "3 Σονάτες και 3 Παρτίτες" για σόλο βιολί (1720 περ.).*

Άρα, όπως μας λέει το κείμενο του Α.Λ., η **δημιουργική διεργασία δεν μπορεί να νοηθεί έξω από την πνευματική κατάσταση αυτού που δημιουργεί.** Και συνεχίζει λέγοντας ότι γι' αυτό το λόγο το έργο θα πρέπει να εξετάζεται **σε συσχέτιση με όλες τις συνιστώσες που πλάθουν ή επηρεάζουν την κατάστασή του αυτή** (δηλαδή την πνευματική). Ας δούμε αυτές τις φράσεις σε σχέση με τα δύο προηγηθέντα παραδείγματα.

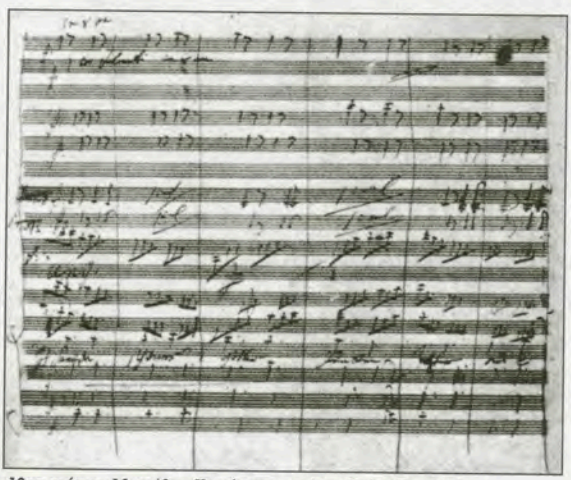
Παράγραφος 3.

Ένα μεγάλο μέρος από τις συνιστώσες αυτές αποκτάται με την εκπαίδευση, δηλαδή με μια διεργασία μάθησης και πρόσληψης.

Εδώ πρέπει να προσέξουμε τη λέξη εκπαίδευση. Δεν πρόκειται μόνο για την επίσημα οργανωμένη εκπαιδευτική διαδικασία που συντελείται στα σχολεία αλλά και για την επιρροή που ασκεί η λειτουργία του ίδιου του κοινωνικού συστήματος πάνω στη διαμόρφωση της "προσωπικότητας" του ατόμου.

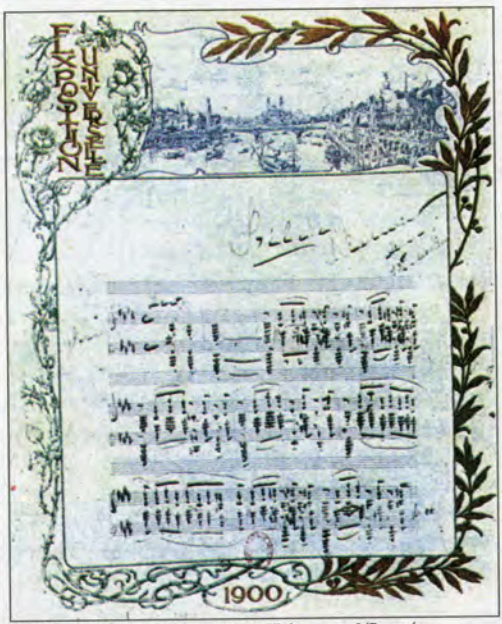
Δηλαδή οι ρεμπέτες, που βιώνουν μια συγκεκριμένη κατάσταση -μέσα από το κοινωνικό περιθώριο, από τις συνήθειές τους στους χώρους που συγκεντρώνονται, από την παράδοση που μεταφέρεται μέσα τους από τη στιγμή της γέννησής τους, από την από στόμα σε στόμα μεταφορά μουσικής "γνώσης"- και τέλος γράφουν τα Ρεμπέτικα Τραγούδια, δε χρειάστηκε να έχουν πάει σε σχο-

λεία (ωδεία), για να μάθουν πώς θα τα συνθέσουν. Αφού όλα τα προαναφερθέντα βιώματά τους ασκούν την επιρροή της κοινωνίας επάνω τους και αποτελούν την εκπαίδευσή τους.
Όμως όλοι οι άνθρωποι που υφίστανται την ίδια (πάσης φύσεως) εκπαίδευση έρχονται στην ίδια **πνευματική κατάσταση;** Είναι προφανές πως όχι. Η ιδιαίτερη κατάστασή τους εξαρτάται από τις ατομικές τους **ικανότητες για απόκτηση πείρας και για συντονισμό.**
Κι ας υποθέσουμε τώρα την περίπτωση ενός συνθέτη, που έχει ολοκληρώσει τον κύκλο σπουδών του στη Σύνθεση, έχει βιώσει μια κοινωνία η οποία έχει ασκήσει επάνω του τις ανάλογες επιρροές και ο ίδιος διαθέτει τις ικανότητες, για να κατανοήσει και να εμπεδώσει όλες τις πληροφορίες που του έχουν παρασχεθεί (από το σχολείο και από την κοινωνία). Αυτός τώρα πια συνθέτει έργα. Έργα που κάνουν πράξη, με τον πιο άψογο τρόπο, όλες τις τεχνικές που έμαθε από το σχολείο, αλλά και που αναδεικνύουν όλο τον κοινωνικό προβληματισμό της εποχής του (όμως μέσω των προαναφερθεισών τεχνικών). Ποια είναι η σημαντικότητα αυτών των έργων, αφού αναπαράγουν το ίδιο αισθητικό αποτέλεσμα (μέσω των καθιερωμένων τεχνικών); Άρα, **το να παραχθούν έργα μέσα στα πλαίσια της καθιερωμένης αισθητικής δεν ξεφεύγει από την ασημαντότητα.**
Έχοντας κατανοήσει την έννοια της Αισθητικής (κεφάλαιο 13 του βιβλίου Μουσικής για την Α' Ενιαίου Λυκείου) μας είναι εύκολο να αντιληφθούμε την παράγραφο 4, που λέει ότι **οι αισθητικές εκφράσεις μιας σύνθεσης είναι άμεσα συνυφασμένες με τεχνικές απόψεις, δηλαδή με τη διαμόρφωση των τονικών υψών, των διαρκειών των ηχητικών γεγονότων, των εντάσεών τους και της ενοργάνωσης.**
Και για να τελειώνουμε με την παράγραφο 3. Αφού λοιπόν η αισθητική μιας σύνθεσης είναι συνυφασμένη με τις χρησιμοποιούμενες τεχνικές και αφού η επανάληψη ίδιων (καθιερωμένω) τεχνικών σύνθεσης δημιουργεί ένα αισθητικό αποτέλεσμα που **δεν ξεφεύγει από την ασημαντότητα,** ο συνθέτης οφείλει να αγωνιστεί, να δουλέψει σκληρά, ώστε να καταφέρει να δημιουργήσει νέες τεχνικές (προχωρώντας τις καθιερωμένες), που θα αποτελέσουν το "στίγμα" της προσωπικής του ικανότητας, της μουσικής του φυσιογνωμίας. Άρα, **χρειάζεται μια μόνιμη αντιμετώπιση, για να μη 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'αυτή την ικανότητα, μπορούν να καταξιώσουν το έργο.**



19ος αιώνας. *Μπετόβεν. Χειρόγραφο από την Ενάτη Συμφωνία*

Και όπως είναι λογικό (παράγραφοι 5 και 6), οι φορείς του τυποποιημένου, αυτοί που έχουν βολευτεί στην εύκολη αναπαραγωγή έτοιμων δομών, αντιστέκονται σε κάθε προσπάθεια δημιουργίας νέων τρόπων σύνθεσης, που τους αναστατώνουν το βόλεμά τους.
Σχετικά με τις δύο τελευταίες σειρές της σελίδας 96, όλη τη σελίδα 97, όλη την 98 και τις 2 πρώτες παραγράφους της σελ. 99.
Οι κοινωνικές επιρροές πάνω στην



19-20ος αιώνας. Ραχμάνινοφ Σ.Β. Ιδιόχειρη σελίδα ενός Πρελούδιου (Παρίσι, Βιβλ. της Όπερας).

"παραγωγή" έργων Τέχνης συντελούνται με δύο διαφορετικούς τρόπους.

Πρώτον, με την (εθελοντική) "δέσμευση" του καλλιτέχνη-δημιουργού να χρησιμοποιήσει θεματολογία από τα ήθη και έθιμα αλλά και γενικότερα από τα γεγονότα που συμβαίνουν στον τόπο και στο χρόνο που βιώνει. Παράδειγμα οι τραγωδίες και κωμωδίες των Αρχαίων Ελλήνων (όπως αναφέρονται στην παράγραφο 1 της σελίδας 97).

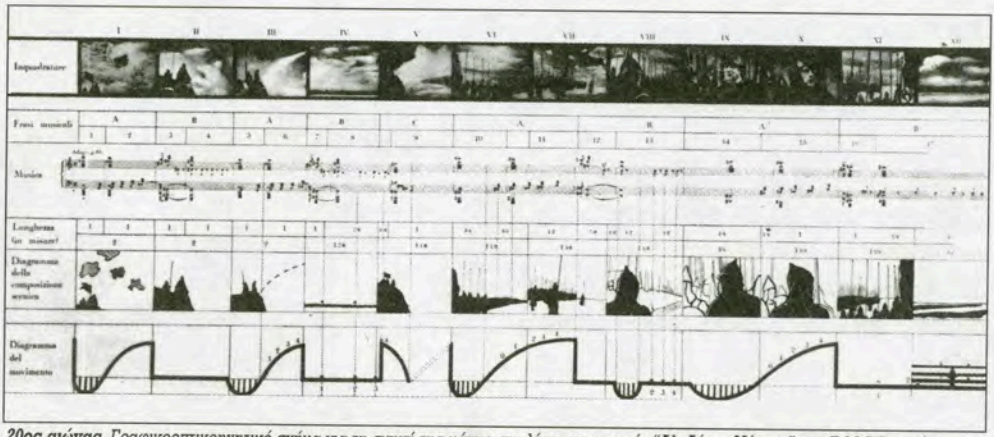
Δεύτερον, με τη (αυτόματη; ομαδική; μαγική; υποσυνείδητη;) δημιουργία τεχνικών, που, ίσως συμβολικά, αποτελούν "μετάφραση" των δομών μιας συγκεκριμένης κοινωνίας από τη γλώσσα του ορατού (αυτού που αντιλαμβάνεται ο καθένας βιώνοντάς το) στην ιδιαίτερης σημειολογίας γλώσσα κάποιας Τέχνης. Παράδειγμα (παράγραφος 2 σελίδας 97) η λογική του cantus firmus του Μεσαίωνα, που αποτελεί στη γλώσσα της Μουσικής τη "μετάφραση" (από τη γλώσσα του Ορατού) της θρησκευόμενης κοινωνίας εκείνης της εποχής.

Και οι δύο τρόποι της κοινωνικής επιρροής πάνω στην αισθητική ενός έργου **επιτρέπουν τη στάθμιση των ικανοτήτων πρόσληψης της κοινωνίας.** Διότι και η θεματολογία είναι γνωστή στο κοινωνικό σύνολο και άμεσα κατανοητή, αλλά και οι νέες δομές προέρχονται από αυτό που εν δυνάμει μπορεί να κατανοήσει ο λαός. Δηλαδή από τη "μετάφραση" σε μια άλλη γλώσσα, τη γλώσσα της τεχνικής κάποιας Τέχνης τη γλώσσα των ίδιων των δομών της κοινωνίας.

Όμως, αυτή η δεύτερη επιρροή χρειάζεται "μετάφραση". Τα μέλη μιας κοινωνίας πρέπει να μάθουν να διαβάζουν την "άλλη γλώσσα", ώστε να δουν και να αναγνωρίσουν μέσα στη μουσική τις δομές που ήδη ξέρουν από την καθημερινότητά τους. Άρα, ξαναδιαβάζοντας τη φράση (της σελ. 96) **αλλά οι συνιστώσες που επηρεάζουν την αισθητική έχουν κοινωνική προέλευση και επιτρέπουν τη στάθμιση των ικανοτήτων πρόσληψης της κοινωνίας,** μας γίνεται σαφές ότι μιλάμε όχι για κάτι που ισχύει αλλά για μια δυναμική. Για κάτι που "εν δυνάμει ισχύει". Δηλαδή για κάτι που θα μπορούσε εύκολα να ισχύσει πραγματικά. Αφού το κοινωνικό σύνολο δεν μπορεί να κατανοήσει τις μουσικές δομές, έστω και αν αυτές αντικατοπτρίζουν πολύ γνωστά στοιχεία της καθημερινότητάς μας, διότι δε γνωρίζει τη "γλώσσα" της μουσικής. Υπάρχει όμως η δυναμική της ικανότητας της κοινωνίας να προσλαμβάνει τα "μηνύματα" των μουσικών δομών, αν ο καθένας μάθει τη "μουσική γλώσσα". Και φυσικά με την προϋπόθεση ότι ο ακροατής είναι στρατευμένος **στο κοινωνικό υλικό,** ώστε να υπάρχει το δεδομένο της γνώσης των κοινωνικών δομών.

Σε αυτή τη λογική κινείται και η φράση (παραγρ. 1, σελ. 97) **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.**

Αφού αυτά γίνουν κατανοητά, περνάμε στο ερώτημα πάνω στο οποίο βασίζεται το κείμενο του



20ος αιώνας. Γραφικοοπτικοηχητικό σχήμα για τη σκηνή της μάχης στη λίμνη στην ταινία "Αλεξάντρ Νέφσκι" του Σ.Μ.Αϊζενστάιν.

Α.Λ., που είναι: **Πώς και γιατί να συνθέσει κανείς για τους νέους;**

Ας κάνουμε λοιπόν μια αναγωγή σ'αυτά που αναλύσαμε προηγουμένως. Οι νέοι, με τις ιδιαιτερότητες συμπεριφοράς που τους κάνουν να αποτελούν μια ιδιατέρων χαρακτηριστικών μερίδα του συνόλου αποτελούν μέρος της κοινωνίας. Τα κοινωνικά χαρακτηριστικά τους μπορούν, όπως προείπαμε, να επηρεάσουν την αισθητική ενός μουσικού έργου είτε ως προς τη θεματολογία είτε ως προς τις τεχνικές του. Άρα, είναι εφικτό να γραφτούν **έργα για νέους,** και ένας συνθέτης, για να το κάνει αυτό, δεν έχει παρά να στρατευτεί στο συγκεκριμένο κοινωνικό υλικό, ώστε να μπορέσουν οι **αντίστοιχες κοινωνικές δομές να επηρεάσουν τη διαμόρφωση και την αισθητική του έργου του.**

Και γιατί να το κάνει; Διερωτάται ο Α.Λ. και ταυτόχρονα απαντά (τελευταία παράγραφος του κειμένου): **Για μια πολιτιστική στάση που θέλει να κρατάει άγρυπνη τη νεανική συνείδηση κάθε πραγματική τέχνη, άρα και η τέχνη της σύνθεσης, είναι χρησιμοποιήσιμη. Αρκεί ο δέκτης να είναι πνευματικά ώριμος.**

Ποιος είναι όμως ο πνευματικά ώριμος; Προφανώς αυτός που έχει αναπτύξει προσωπικότητα, που η σκέψη του λειτουργεί μέσα από (εμπεδωμένες) εμπειρίες και από διαδικασίες επεξεργασίας και αναγωγής τους. Προφανέστερα όχι αυτός που αφήνεται να τον οδηγήσει η μάζα μη μπορώντας ο ίδιος να κατανοήσει την ουσία των λειτουργιών της, ούτε καν των δικών του πράξεων.

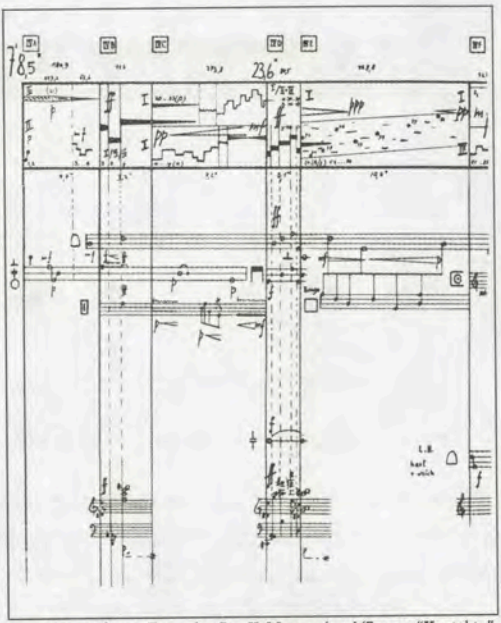
Αυτός ο πνευματικά ώριμος νέος, λοιπόν, γνωρίζει τις δομές που διέπουν το οικοδόμημα που αποτελεί την ομάδα των νέων σε μια κοινωνία. Αυτός μπορεί εν δυνάμει να κατανοήσει και τις δομές της προτεινόμενης μουσικής σύνθεσης για νέους. Γιατί εν δυνάμει; Μα φυσικά, διότι (όπως είχαμε πει προηγουμένως) χρειάζεται και άλλη μια παράμετρο, αυτήν της γνώσης της μουσικής γλώσσας.

Και ο τελευταίος προβληματισμός του Α.Λ. είναι ποιος θα μάθει στους νέους την πραγματική φύση της τέχνης και της σύνθεσης και ποιος είναι αυτός που θα καταφέρει να τους μυήσει στην αναγωγή των κοινωνικών δομών στις αντίστοιχες τεχνικές δομές της Μουσικής;

Σαν επίλογος

"Τέχνη και Πολιτισμός"

Μοντέρνα Μουσική: Ένα θέμα υπό συζήτηση



20ος αιώνας. *Στοκχάουζεν Κ. Μουσική σελίδα του "Kontakte", έργο για ηλεκτρονική μουσική του 1959-60.*

Το θέμα "μοντέρνα μουσική", (σοβαρών κατευθύνσεων) γίνεται τακτικά αντικείμενο πολλών συζητήσεων και διχογνωμιών.

Ένα θέμα που παγκόσμια απασχόλησε αρκετά τους Μουσικολόγους, συνθέτες και απασχολεί ακόμη. Πρόσφατα ετέθει το θέμα αυτό και σε συνέδριο Μουσικολογίας στο Παρίσι.

Αδιάφορους όμως δεν αφήνει και τους Έλληνες μουσικολόγους, συνθέτες οι οποίοι τακτικά φέρουν το θέμα αυτό στο τραπέζι των συζητήσεων.

Αν ανατρέξουμε τέσσερις δεκαετίες πριν, το 1960 σε μια εκπομπή της (τότε) ΕΙΡ (Ελληνική Ραδιοφωνία) και συγκεκριμένα στην πολύτιμη συζήτηση που είχαν (14.6.1960) για το θέμα αυτό ο Γιάννης Παπαϊωάννου (μουσικολόγος), ο Γιώργος Σισιλιανος (συνθέτης) και ο Γιάννης Παπαϊωάννου (συνθέτης) θα διαπιστώσουμε πως το θέμα "μοντέρνα μουσική" προβληματίζε και τότε. Η συζήτηση επίσης βοηθά όλους αυτούς που σήμερα ερευνούν τη γέννηση και την πορεία της "μοντέρνας μουσικής". Ας δούμε όμως τι ακριβώς υπόθηκε σ' αυτή την συζήτηση.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΙΩΑΝΝΟΥ (μουσικολόγος).

...θα μπορούσαμε κατ' αρχήν να χρησιμοποιήσουμε τον όρο "σύγχρονη μουσική" μολονότι σε πολλές ξένες γλώσσες είναι πιο εύχρηστος ο όρος νέα μουσική, ο οποίος δεν είναι καθόλου νέος όρος.

Σε πολλές περιπτώσεις στην ιστορία της μουσικής εμφανίστηκαν κινήματα ανάλογα μ' αυτά τα οποία προκαλούν όλες αυτές τις αντιδράσες στην εποχή μας.

Αν πάρουμε την ιστορία της Ευρωπαϊκής μουσικής πολύ χονδρικά, σε αποστάσεις περίπου 300 ετών υπάρχουν εμφανίσεις τέτοιων φαινομένων: π.χ. το 1300 η εμφάνιση της ARS NOVA - βλέπετε η λέξη είναι ίδια. "ΝΕΑ ΜΟΥΣΙΚΗ" δημιούργησε ανάλογες αντιδράσεις. Τρεις αιώνες αργότερα στα 1600, η "Νονόβε μουζίκε" του Κατσίνι (βλέπετε πάλι η ίδια λέξη: καινούργια μουσική) δημιούργησε τις ίδιες αντιδράσες. Γύρω στα 1900 περίπου πάλι μιλάμε για σύγχρονη μουσική.

Η αλλαγή που έγινε γύρω στα 1900 ήταν μια αλλαγή πάρα πολύ απότομη· έφερε στο φως καινούργια, τελείως διαφορετικά στοιχεία απ' αυτά στα οποία ήταν συνηθισμένο το αυτί μας, και ήταν πολύ. Φυσικό το κοινό και ο μέσος μουσικός να αντιδράσει έντονα σ' αυτές, τις αλλαγές που δεν μπορούσε να τις εντάξει στη συνέχεια της ιστορικής παράδοσης.

Ίσως αν κοιτάξουμε σήμερα πολλά από τα κινήματα που φάνηκαν γύρω στις αρχές του αιώνα μας, να βλέπουμε πολύ σαφώς την ομαλότητα της εξέλιξης. Δηλαδή πολλά απ' αυτά τα κινήματα, ενώ σ'

ορισμένα στοιχεία επαναστατούσαν, άλλα στοιχεία τα διατήρησαν, και προέκτείνουν κανονικά την παράδοση. Εντούτοις στην εποχή που πρωτοφάνηκαν αυτά τα ρεύματα δημιούργησαν αντιδράσεις. Γεγονός είναι, πάντως λέγει ο συνθέτης Γιάννης Παπαϊωάννου, ότι κάθε τί καινούργιο που εμφανίζεται, δημιουργεί μια αντίδραση σε μια ορισμένη ομάδα. Συνήθως η νεώτερη γενιά είναι εκείνη που δέχεται τις νέες εκδηλώσεις και τα νέα μέσα τα εκφραστικά, και είναι γεγονός ότι οι νέοι άνθρωποι έχουν περισσότερη έφεση στο να αντιλαμβάνονται καθετί καινούργιο. Πρέπει επίσης νάχουμε υπ' όψιν μας ότι στην εξέλιξη της μουσικής, και γενικά των τεχνοτροπιών συνετέλεσε πολύ και η τελειοποίηση των μουσικών οργάνων κατά εποχές.
Δεν έχουμε σήμερα τα ίδια όργανα που είχαν στο Μεσαίωνα. Γύρω στα τέλη του περασμένου αιώνα, ίσως δεν άλλαξαν τόσο πολύ τα όργανα αυτά παρατηρεί ο μουσικολόγος Γιάννης Παπαϊωάννου, όσο ο τρόπος της χρησιμοποίησης, και από την εποχή του Βάγκνερ, και εδώ κατηθήκαμε προς μια γιγαντιαία ορχήστρα, μια θηριώδη, θάλεγα, ορχήστρα με πάρα πολλά όργανα που ασφαλώς δεν έχει καμία σχέση με την ορχήστρα ενός Χάιντν ή ενός Μότσαρτ, τόσο ώστε λίγο αργότερα υπήρξε και η φυσική αντίδραση, η εγκατάλειψη του γιγαντισμού αυτού και η επάνοδος σε πολύ αυστηρή ασκητική ηχητικότητα, έτσι όπως τη βρίσκουμε π.χ. στη μουσική δωματίου.

Ο συνθέτης Γιώργος Σισιλιάνος προσπάθησε να δώσει μια άλλη εξήγηση στο θέμα "ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΜΟΥΣΙΚΗ" λέγοντας τα εξής:
Εγώ πιστεύω ότι η μουσική άρχισε στον αιώνα μας χρησιμοποιώντας νέους τεχνικούς τρόπους και φτάσαμε σε μια υπερβολή. Άρχισε σαν μια νόμιμη αντίδραση των μέσων που χρησιμοποιούνταν τον περασμένο αιώνα, της γλώσσας του περασμένου αιώνα και φθάσαμε σε μια μεγάλη πλέον υπερβολή: την ηλεκτρονική μουσική, που δεν πρόκειται κατά την γνώμη μου για μια μουσική, αλλά πρόκειται για ορισμένες εντυπώσεις τις οποίες δίνουν ορισμένοι συνθέτες με ήχους.
Εξ' άλλου νομίζω ότι εφόσον κάθε μουσική μεταδίδει ένα μήνυμα, δεν έχει σημασία ο τρόπος με τον οποίο είναι γραμμένη αρκεί να μεταδίδει αυτό το μήνυμα, π.χ. στην εποχή μας έχουμε σύγχρονα μηνύματα μουσικών σαν το Χίντεμιτ ή σαν τον Προκόφιεφ. Ο μεν Χίντεμιτ γράφει σε σύστημα τρόπων μεσαιωνικών, ο δε Προκόφιεφ σ' ένα σύστημα καθαρά τονικό. Κι όμως και των δύο η μουσική περιέχει μηνύματα σύγχρονα απολύτως, που μας συγκινούν και μας μεταδίδουν τη δόνησή τους. Ασφαλώς, παρατηρεί ο μουσικολόγος Γιάννης Παπαϊωάννου, το ζήτημα αυτό είναι ζήτημα ικανότητας του συνθέτη να οργανώσει τους ήχους τους οποίους μας προσφέρει κατά κάποιο τρόπο, ώστε νάχουν συνέπεια, λογική.
Ώστε η οργάνωση των ήχων συνεχίζει ο Σισιλιάνος, ένα σκοπό έχει, τη μετάδοση του μηνύματος αυτού. Η τεχνική δεν είναι παρά ένα μέσο έκφρασης. Ευθύς ως μια μουσική μας δώσει αυτό το μήνυμά της, δεν μας ενδιαφέρει ο τρόπος κατά τον οποίο είναι γραμμένη. Μπορεί νάναι γραμμένη με τρόπο εντελώς σύγχρονο, με τρόπο που να χρησιμοποιεί τη δωδεκάφθογγη τεχνική, μπορεί να χρησιμοποιεί την ηλεκτρονική τεχνική, αν θέλετε ή μπορεί να χρησιμοποιεί το μοντάλ τρόπο του Χίντεμιτ ή τον καθαρά τονικό τρόπο του Προκόφιεφ. Η μουσική άλλωστε όλων των εποχών αυτό μας δείχνει, ότι κάθε συνθέτης και κάθε σχολή βρήκαν ένα δικό τους τρόπο έκφρασης. Εάν χρησιμοποιηθεί εποικοδομητικά, χρησιμοποιηθεί με επιτυχία και μεταδώσει αυτό το μήνυμα τότε πλέον παύει να μας ενδιαφέρει.
Θα το δεχόμουν αυτό, παρατηρεί ο μουσικολόγος Γιάννης Παπαϊωάννου μ' έναν ελαφρό περιορι-

σμό, υπό την έννοια ότι η τεχνική δεν ενδιαφέρει τον ακροατή, ο οποίος δεν καλείται να παρακολουθήσει τις λεπτομέρειες της τεχνικής. Η τεχνική εντούτοις ενδιαφέρει απόλυτα το συνθέτη και τον ειδικευμένο αναλυτή. Κάθε εποχή είχε δική της απάντηση σ' αυτό το ερώτημα. Ωρισμένες εποχές, όπως η εποχή του Μπαρόκ, λίγο πριν από το Μπαχ, μιλάνε για μετάδοση "αφεκτους", χρησιμοποιώντας τη λατινική αυτή λέξη και την ανάλογη θεωρία της εποχής εκείνης.
Αν ρωτήσετε τους σύγχρονους συνθέτες θα σας μιλήσουν με μεγάλη εναντίωση για οτιδήποτε αφορά τη λέξη έκφραση και αίσθημα και θα πάμε σ' άλλου είδους αισθητικές κατηγορίες, πολλές φορές θα χρησιμοποιήσουν πολύ πιο έντονα διανοητικά θέματα. Το τί ακριβώς εκφράζετε και κατά ποιο τρόπο εκφράζεται, είναι ακριβώς η ειδοποιός διαφορά, που μας κάνει να ξεχωρίζουμε τη μια εποχή από την άλλη, τον ένα συνθέτη από τον άλλο.
Πάντως το μήνυμα αυτό πρέπει βέβαια να το τοποθετήσουμε σ' ένα υψηλό πνευματικό επίπεδο, εφόσον μιλάμε για έντεχνες εκδηλώσεις.
Σε ερώτηση του Γιώργου Σισιλιάνου (συνθέτης) εάν είναι μια ιδέα ή ένα συναίσθημα αυτό το μήνυμα ο μουσικολόγος Γιάννης Παπαϊωάννου απαντά: ...μπορεί νάναι και συναίσθημα, μπορεί νάναι και πολλά άλλα πράγματα, μπορεί νάναι ένα σύμβολο.
Άπειρα πράγματα στην ιστορία της μουσικής αποτελούν μια μετάφραση ωρισμένων συμβόλων με τη γλώσσα των ήχων, τα δε σύμβολα αυτά μπορεί νάχουν ένα περιεχόμενο είτε θρησκευτικό, είτε φιλοσοφικό, ή κάτι άλλο. Όσο αφορά την εποχή μας (δεκαετία 1960), ασφαλώς και η δική μας η εποχή αναζητά ανάλογους τρόπους επικοινωνίας ανάμεσα στο συνθέτη και στο κοινό.
Επειδή ακριβώς σε πολλές φάσεις η σύγχρονη μουσική είχε ένα χαρακτήρα έρευνας ή ένα χαρακτήρα πειραματικό, ο κάθε ένας από τους συνθέτες, και η κάθε μία από τις σχολές ζητά ένα δικό της τρόπο. Δεν είναι εύκολο να βρούμε συνολική θεώρηση, η οποία να μας εξηγεί όλες τις σχολές.
Στο αρχικό ερώτημα που οφείλεται η αντίδραση μιας μερίδας του κοινού έναντι της σύγχρονης μουσικής, ο Γιώργος Σισιλιάνος απαντά... αυτό συνέβη όχι μόνο στην εποχή μας, συνέβη και σ' άλλες εποχές. Πάρτε την εποχή του Μπετόβεν και ορισμένα από τα έργα ακμής του Μπετόβεν, ξένισαν το ακροατήριο. Πάρτε την εποχή που εμφανίστηκαν τα έργα του Στραβίνσκι, εάν σκεφτείται τα επεισόδια που έγιναν όταν πρωτοεμφανίστηκε "το Πουλί της Φωτιάς" η "Πετρούσκα" ή το "Σακρ ντι πρεντάν" τότε βλέπουμε πως είναι ένα φαινόμενο το οποίο επαναλαμβάνεται τακτικά. Το κοινό ασφαλώς απωθεί κάτι καινούριο, ίσως από μια ραθυμία του να το πλησιάσει, να το δεχθεί, να το μελετήσει.
Ο Γιάννης Παπαϊωάννου (συνθέτης) πάνω σ' αυτό το θέμα υποστηρίζει την εξής άποψη ...αν υποθέσουμε ότι παίρνουμε ένα μικρό παιδί και το διαπαιδαγωγίσουμε από μουσικής άποψης με έργα μοντέρνας μουσικής, μάλλον σύγχρονης μουσικής, δηλαδή, από την εποχή που άρχισε η μουσική του Στραβίνσκυ με το "Σακρ ντι πρεντάν" μέχρι των ημερών μας, και δεν του δώσουμε καμιά άλλη μουσική, είναι σίγουρο ότι όταν θα ακούσει Μοντεβέρντι, ή όταν ακούσει Παλεστρίνα ή Μπαχ αυτό θα του φανεί ίσως ακατάληπτο. Είναι γεγονός ότι το πνεύμα τρέφεται με την πνευματική τροφή που του προσφέρουμε και εξοικειώνεται μ' αυτή. Το μεγαλύτερο μέρος του κοινού μας σήμερα ακούει μουσική (1960).
Έχουν λιγοστέψει πολύ εκείνοι που ασχολούνται με τη μουσική ερασιτεχνικά, αλλά σπουδάζουν για ίδια ή επαγγελματική καριέρα, διότι αυτοί που ασχολούνται επαγγελματικά το θεωρούν δουλειά τους. Όλοι οι άλλοι παρακολουθούν τις εκπομπές του ραδιοφώνου. Το ραδιόφωνο προσφέρει

διαφόρων ειδών μουσική. Φυσικό είναι λοιπόν το πολύ κοινό να απορροφάτε από τη μουσική που είναι λιγότερο δυσνόητη.

....σήμερα διαθέτουμε πληθώρα τεχνικών μέσων, τα οποία επιτρέπουν στον ακροατή να γνωρίσει τα μουσικά έργα, λέει ο μουσικολόγος Γ. Παπαϊωάννου. Διαθέτουμε παρτιτούρες πολύ περισσότερες από κάθε άλλη εποχή, διαθέτουμε δίσκους, διαθέτουμε ταινίες στερεοφωνικές, διαθέτουμε ραδιόφωνο και ακόμη δίνονται πλήθος συναυλιών, που μας επιτρέπουν να επικοινωνούμε ώστε εάν θέλουμε να γνωρίσουμε τη μουσική αυτή, έχουμε την ευκαιρία. Κι όμως καμιά εποχή δεν ασχολήθηκε λιγότερο με τη μουσική όσο η δική μας. Σε ερώτηση εάν η απόσταση μεταξύ συνθέτη και κοινού οφείλεται στο ότι στις προηγούμενες εποχές υπήρχε ένα κοινό πνευματικό κλίμα μεταξύ του δημιουργού και του κοινού, μια πίστη λέγει ο Γ.Σισιλιάνος, η εποχή του ρομαντισμού ή του κλασικισμού, η εποχή που αρχίζει από τα 1600-1800 είναι μια εποχή "ελιτ" εάν θέλετε δηλαδή η μουσική είναι γραμμένη για ορισμένο κοινό και την ακούει ορισμένο κοινό.

Σκεφτείτε π.χ. ένα κοινό της εποχής Μότσαρτ. Μην φανταστείτε πως ήταν το πολύ κοινό, που πηγαίνει στις συναυλίες τις δικές μας. Όχι ασφαλώς. Ήταν ορισμένοι πρίγκιπες, δύο-τρεις που τους είχε καλέσει κάποιος πρίγκιπας στην Αυλή του και άκουγαν ορισμένη μουσική. Άρα απευθύνετο σ' ένα κοινό πολύ περιορισμένο.

Ο συνθέτης Γ.Παπαϊωάννου εκφράζοντας την άποψή του λέει ...στις προηγούμενες εποχές υπήρχε ένας κοινός παρανομαστής, ο οποίος επέτρεπε να επικοινωνεί ο συνθέτης με το κοινό που επρόκειτο να τον ακούσει.

Παρόλα αυτά η απόσταση ανάμεσα στους πρωτοπόρους δημιουργούς τύπου Μπετόβεν, π.χ. υπήρχε πάντοτε, και τα έργα των πρωτοπόρων εθεωρούντο πάντοτε πάρα πολύ δυσνόητα.

Ασφαλώς στην εποχή μας υπάρχει λιγάκι το φαινόμενο του γυάλινου πύργου, η απόσταση δηλαδή ανάμεσα στο συνθέτη και στον ακροατή. Ο συνθέτης κλεισμένος σ' αυτό τον γυάλινο πύργο, συνθέτει μουσική, η οποία δεν ξέρουμε αν είναι δυνατόν να φτάσει στον ακροατή. Έχει όμως ορισμένες κορυφαίες δημιουργίες της μουσικής, αυτό ήταν κάτι που σ' άλλες εποχές συνέβαινε. Τα κουαρτέτα του Μπετόβεν, τα τελευταία δεν ήταν γραμμένα για το πολύ κοινό και πέρασε πολύς καιρός ώστε να μπορέσει να τα καταλάβει το ευρύτερο κοινό.

Τη συζήτηση κλείνει ο μουσικολόγος Γ.Παπαϊωάννου εκφράζοντας τις απόψεις του για την εποχή μας (δεκαετία 1960).

....βρισκόμαστε λέγει τουλάχιστον μπορούμε να πούμε για τον 20ο αιώνα σε μια εποχή όπου οι σχολές και τα κινήματα εναλλάσσονται με μια σχετική γρηγοράδα. Ίσως πάλι να ξαναμπαίνουμε σε μια καινούρια μεταβατική περίοδο με τις έρευνες αυτές γύρω από την ηλεκτρονική μουσική κλπ. Στην εποχή μας ασφαλώς βρισκόμαστε σ' ένα σημείο μεταβατικό, πού θα καταλήξει βέβαια, είναι αρκετά νωρίς, δεν μπορούμε να το προβλέψουμε.

Μέρη Α-Ε σελ. 35-39-40-41. ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΔΙΑΛΟΓΟΙ Δημ. Πέλλα, Εκδ. SERIA. Athens 1998.
Βιβλιογραφία - ΕΙΡ - 1960 (σελ. 285, 286, 287).

"ΟΛΥΜΠΙΟ ΒΗΜΑ" Φεβρουάριος 1998



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Ι. Διαθεματικές προσεγγίσεις
Επιδράσεις της μουσικής στο μάθημα των Εικαστικών
Φανταστικά Μουσικά Όργανα

Εργασία μαθητών του Ενιαίου Πολυκλαδικού Λυκείου Τρικάλων

Στα πλαίσια του μαθήματος των Εικαστικών του κλάδου εφαρμοσμένων τεχνών και κοινωνικής πρόνοιας του Ε.Π.Λ. Τρικάλων, εδόθη στους μαθητές η εργασία "Φανταστικά μουσικά όργανα" Κάθε μαθητής έπρεπε να κάνει τις κάτωθι εργασίες:

1. Να συγκεντρώσει φωτογραφίες ή έντυπα που να έχουν σχέση με τη μουσική ή με τα μουσικά όργανα.
2. Να σχεδιάσει ελεύθερα με μολύβι ένα γνωστό μουσικό όργανο από φωτογραφία και να συνεχίσει με χρώμα και κολάζ.
3. Να σχεδιάσει ένα φανταστικό μουσικό όργανο που δεν υπάρχει ως όνομα και ως εικόνα, που βγάζει ήχο με τον πιο πρωτότυπο,περίεργο φανταστικό τρόπο, αρκεί στο τέλος να έχει ένα εικαστικό αισθητικό αποτέλεσμα.

Κατά τη διάρκεια των εργασιών ακούγαμε διάφορα είδη μουσικής από διάφορα μουσικά όργανα. Επισκεφτήκαμε το μουσείο Λαϊκών Παραδοσιακών Μουσικών Οργάνων στην Αθήνα, όπου ο κύριος Λιάβας μας ξενάγησε στην παραδοσιακή μουσική.

Σε συνεργασία με το μουσικό Γ.Κουβέλα επισκεφτήκαμε τη Δημοτική Φιλαρμονική Τρικάλων, όπου μας παρουσίασαν τα μουσικά όργανα της Φιλαρμονικής, την ονομασία τους, τον τρόπο παιξίματος και τον ήχο που βγάζουν. Ζωγραφίσαμε κάτω από τους ήχους κιθάρας και φλάουτου από τους μουσικούς Γ.Κουβέλα και Λιακόπουλο.

Το τελικό αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθούν 30 περίπου όργανα, 30 γλυπτικές κατασκευές εμπνευσμένες από τη φύση, την εργασία, τον πολιτισμό,την προϊστορία, τον λαϊκό πολιτισμό. Με φόρμες απλές γεμάτες χρώμα και κίνηση, φαντασία και μεράκι οι μαθητές, βοηθούμενοι από το χώρο της μουσικής, κατέθεσαν τις αγωνίες, τις προτιμήσεις, τα όνειρα, τις προσδοκίες τους, κατέθεσαν τον εαυτό τους δίνοντας σ'αυτά μορφή και δημιουργώντας καλλιτεχνικό έργο.

Ο καθηγητής των καλλιτεχνικών ΠΕ8
Κοτσίρας Ηλίας

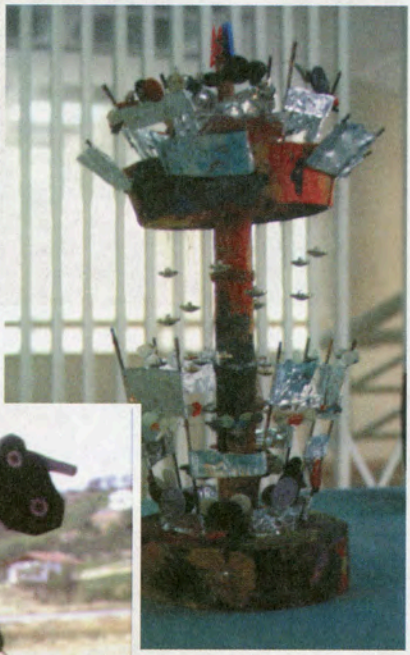
ΟΝΟΜΑΤΑ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ

- Σαντάλ 2.000 και κάτι
- Σαβουασυτί
- Φισλίρο
- Πολύφωνο
- Μακκεντερίνο
- Ένωμα καρδιάς
- Αρύλ
- Ανδρεαλέν
- Τραχούν
- Γουδομούντζα



Μουσικό όργανο εμνευσμένο από τις προϊστορικές κατοικίες

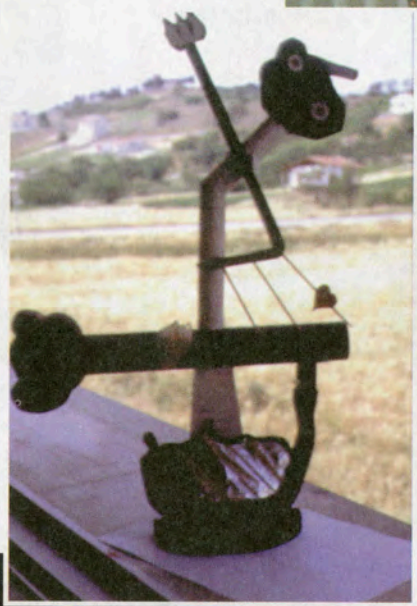
"Κουμπές". Μουσικό όργανο πνευστό και "κλουστό" με βασικό υλικό τα κουμπιά



"Το ένωμα της καρδιάς", πνευστό έγχορδο κρουστό. Παίζεται από πολλούς μουσικούς.

Το όργανο αυτό ονομάζεται "Το ένωμα της καρδιάς". Βγάζει γλυκούς ήχους και παίζεται από πολλούς μουσικούς. Το όργανο αυτό είναι αποτέλεσμα της φαντασίας μου. για την αγάπη και την ενότητα του κόσμου.

Ζάππα Σωτηρία
Κλάδος εφαρμοσμένων τεχνών, τμήμα Γ12, Μάιος 1992





"Ίκαρος Νο 2"

Ο "Ίκαρος Νο 2" είναι ένα όνειρο της φαντασίας. Τα όνειρα είναι απαραίτητα στη σύγχρονη ζωή μας. Ο τρόπος που ο "Ίκαρος" παράγει είναι όταν ανοίξει τα φτερά του και πετάξει μέσα σ' ένα όνειρο, μέσα στη φαντασία του κάθε ανθρώπου, τότε ακούγεται μια πολύ όμορφη μελωδία η οποία ηρεμεί και αγαλιάζει τη ψυχή του ανθρώπου.

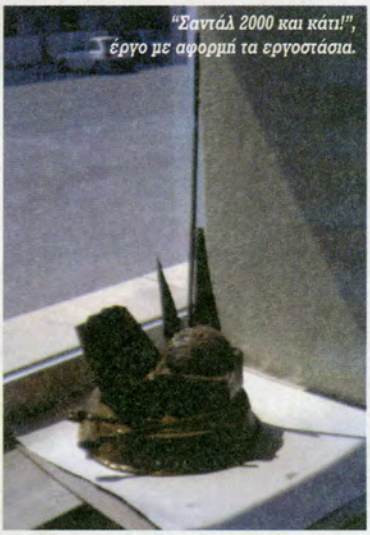


"Μακκεντερίνο"

Τι φοβερό, τι τρομερό να μη
μπορώ να..πω ένα μυστικό.
Ακούστε φίλοι μου τη
μαγευτική μελωδία και αρχί-
στε το χορό.
Ξεχάστε τον καημό
να γίνει εδώ χαμός.
Μην δίνετε λογαριασμό
σ' όποιον εμποδίζει το χορό
παρά πάρτε τον στο κύκλο
αυτό,
να το κάψουμε παιδιά

πάει κι αυτή η σχολική χρονιά
Μια χρονιά όλο σκλαβιά,
κάθε βράδυ, γλέντια, πάρτυ και χοροί κουραστήκαμε πολύ.

Ρουσιαμάνη Ντία
(Α) Κλάδος Κοινωνικής Πρόνοιας



"Σαντάλ 2000 και κάτι!", έργο με αφορμή τα εργοστάσια.

Είναι ένα όργανο
φανταστικό.
Πρωτοεμφανίστηκε
στις αρχές του
αιώνα μας.
Πήρε το όνομά
του από τον εφευρέτη του το Σαντάλ και βγάζει ήχους
γκρί και αλουμινένιους.

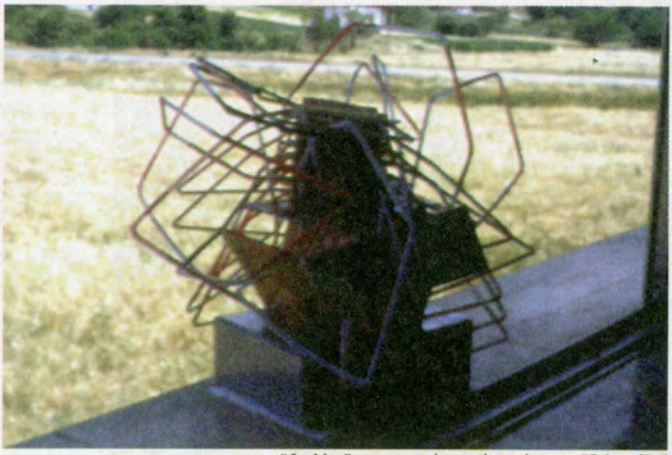


Μαθήτρια ζωγραφίζει στην αίθουσα του σχολείου

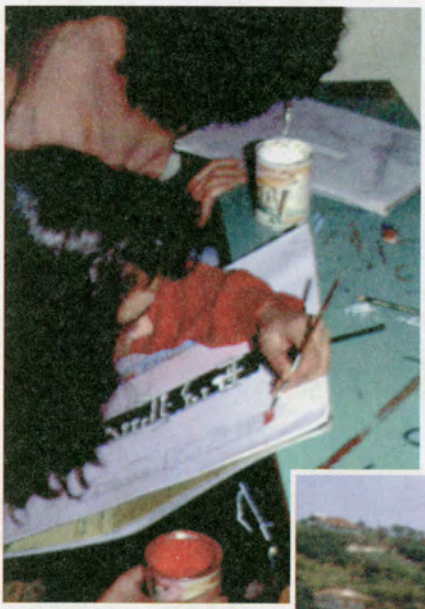
Στο πολυκλαδικό οι μαθητές ζωγραφίζουν ακούγοντας μουσική, από τους Γιώργο Κουβέλα (φλάουτο) και Σάκη Λιακόπουλο (κιθάρα)



Μουσικό όργανο που έγινε εν ώρα φαντασίας, βγαλμένη από το βάθη της όμορφης Ατλαντίδας. Κάποτε ζούσε εκεί γεμάτο ευτυχία, και πρόσφερε στον πληθυσμό μια μαγική μελωδία. Όμως χάθηκε ύστερα από μια ατυχή συγκυρία και τώρα μέσα απ' τους σεισμούς βρήκε την ευκαιρία και μέσω των εικαστικών του κύριου Κοτσίρα να κατασκευαστεί και να προσφέρει ευτυχία.
ΓΙΟ(Α) ΚΛΑΔΟΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΡΟΝΟΙΑΣ



"Φισλίρο", εμπνευσμένο από την όμορφη "Ατλαντίδα"



Μαθήτρια ζωγραφίζει το "κλαρίνο"



Στο Ενιαίο Πολυκλαδικό Λύκειο Τρικάλων οι μαθητές κατασκεύασαν μάσκες και κοστούμια με θέμα "μουσικές νότες"



"Τραχούν" με αφορμή τις μεταλικές κατασκευές Βάλλα Πόπη.



ΕΙΣΟΔΟΣ

Αυτό το οποίο βλέπετε είναι "γουδί". Η χρησιμότητά του είναι διπλής σημασίας. Χρησιμοποιείται 1ον σα μουσικό όργανο, το οποίο μέσα από πολύπλοκες διαδικασίες διεργασιών παράγει "ήχους". Το Σχ.1 είναι η ενεργός δύναμη του μουσικού μας οργάνου. Οι ήχοι μέσα από διαδικασίες εκφύλισης, κοινωνικοποίησης και ένταξης ομαλών κοινωνικών σχέσεων περνάνε στον κεντρικό αγωγό Σχ.6, που στη συνέχεια τους τροφοδοτεί στο Σχ.3, που με την επαφή μας βγαίνει ο ήχος. Όμως το Σχ.2 αν το πιέσουμε ανοίγει τα λεμφοκύτταρα και τα αντισώματα των ήχων, βγαίνουν και εκκρίνονται από το Σχ.7 που στη συνέχεια τα αποβάλλει μέσω του πεπτικοκαλωδιακού συστήματος.

Η δεύτερη χρησιμότητά του είναι πιο πολύπλοκη από την πρώτη γιατί μας βοηθάει στην ικανοποίηση των σεξουαλοβιολογικών μας αναγκών. Το όνομα αυτού GOUDI. Από το Σχ.IV τοποθετούμε τους θαυματουργούς βόλους όπου στη συνέχεια περνάνε στο Σχ.5 αλλοιώνονται, επεξεργάζονται, περνάνε στο Σχ.4 όπου συσσωρεύονται τα θρεπτικά και εκφυλιστικά και αιματολογικά κύτταρα. Έτσι βγαίνουν αυτομάτως στο Σχ. III το οποίο με τη συγκέντρωση των εμφιαλωμένων και πλαστικοποιημένων και τσουτσομένων ποτηριών εκχυλίζεται και πίνεται σαν ένα ζεστό ρόφημα για το πεπτικοσεξουρολογικό σύστημα. Τέλος!!

Λαμπρογεώργος Σωτήρης
Κλάδος Κοινωνικής Πρόνοιας



Σε μια χρονομηχανή με βάλανε θαρρώ να κάνουν λεέι
πειράματα ... πολύ μακριά από 'δω.
Μα κάτι κάνανε στραβό κάπου έγινε ένα λάθος
και αντί να πάω στο "Σαββά"
ήρθα στη γη στο χάος.
Ήχους βγάζω μελωδικούς ευφραίνω τους ανθρώπους
χαίρομαι όταν χαίρονται και όταν διασκεδάζουν.
Κάτι όμως με στεναχωρεί κάτι που με πικραίνει
ψάχνουνε όλοι δυστυχώς να δούνε πως δουλεύω.

Δεν ξέρουν βλέπεις πως εγώ είμαι από τον Άρη και πως τέτοιους ήχους και μουσική κανείς άλλος
ΔΕ ΒΓΑΖΕΙ!

Παπαχρήστου Σούλα

ΙΙ. Πρόταση - Πρόκληση ανάδειξης δεξιοτήτων

ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΗ ΚΩΜΙΚΗ ΟΠΕΡΑ

"Μαέστρος Κονμπραβούρα"

Τι συμβαίνει στην ορχήστρα του μαέστρου Κονμπραβούρα;

Μουσική:

Γιάννης Δροσίτης

Λιμπρέτο:

Άννα Σωτρίνη

Δάφνη Παππού

Γιάννης Δροσίτης

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1) Μαέστρος Κονμπραβούρα (ΜΚΜ): (Βαρύτονος) Πετυχημένος μαέστρος και συνθέτης, με αυτοπεποίθηση.

2) Κάρμεν Ντέφι: (Χορεύτρια) Πιστή και αφοσιωμένη υπηρέτρια του μαέστρου.

3) Μπάρμπα-Φαγκότο Χέκελ (ΜΦ): (Βαρύτονος) Συγκαταβατικός και οπαδός του μαέστρου.

4) Αγάπιος Όμποε (ΑΟΜ): (Τενόρος) Συναισθηματικός και ρομαντικός.

5) Καπετάν Τρομπέτα (ΚΤ): (Τενόρος) Μιλιταριστής και νοσταλγός του στρατιωτικού περιβάλλοντος.

6) Ούμπα Τούμπα (ΟΥΤ): (Μπάσος) Μελαγχολικός και απογοητευμένος, που δεν έχει πρώτους ρόλους.

7) Βιολίνο Στραντιβάρι (ΒΛΝΟ): (Κόντρα - Τενόρος) Ξιπασμένος και ατομιστής.

8) Βιόλα (ΒΛΑ): (Άλτο) Προσκολλημένη θαυμάστρια του Βιολίνο.

9) κα Γκραν Κάσα (ΓΚΡ): Άλτο) Παραδομένη στο πάθος της λαιμαργίας.

10) Οφηλία Φλάουτο (ΟΦΛ): (Σοπράνο) Κακεντρεχής και ψηλομύτα.

ΑΘΗΝΑ 1998

"Μαέστρος Κονμπραβούρα"
ΛΙΜΠΡΕΤΟ

(Στη σκηνή υπάρχουν μια τεράστια παρτιτούρα και μια σκαλωσιά με τα σύνεργα του μαέστρου. Ένα μικρό κρεβατάκι που με δυσκολία χωράει το μαέστρο, μια γυάλα με χρυσόψαρα, αναλόγια και καρέκλες).*

Ο μαέστρος Κονμπραβούρα ψάχνει στο σκοτάδι μ' ένα φακό τη σκάλα για να ανέβει στην παρτιτούρα να δουλέψει. Τη βρίσκει και ανεβαίνει. Τα φώτα ανάβουν. Μπαίνει η Κάρμεν Ντέφι χορεύοντας μ' ένα φτερό.
Στην πρώτη παύση κοιτάζονται έκπληκτοι.
Στη δεύτερη κοιτάζουν το κοινό.
Στην τρίτη κοιτάζουν στο κενό απορημένοι και ο μαέστρος ξύνει το κεφάλι του να κατεβάσει ιδέες.

Η Κάρμεν μαζί με τα αντικείμενα ξεσκονίζει και τον μαέστρο χορεύοντας βαλς.

Ο μαέστρος τεντώνεται και κατεβαίνει από την παρτιτούρα για διάλειμμα.

ΜΚΜ: Ω Θεέ μου τι μαγεία, τι ουράνια μελωδία, μα ποίος είμαι τέλος πάντων!
(Η Κάρμεν Ντέφι επδοκιμάζει).
Συνθέτης ειμ' εγώ, τρανός ο πιο μεγάλος μουσικός στα πέρατα του κόσμου.
Μα ποίος είμαι τρέλος πάντων.
Τώρα γράφω ιστορία με το έργο μου αυτό, έχει έρωτα και πάθος, αγωνία και σασπένς, έχει λάμψη έχει βάθος, θα ραγίσει και καρδιές,
Μα ποίος είμαι τρέλος πάντων!
(Η Κάρμεν φέρνει ένα καθρέφτη, για να καμαρώσει ο Μαέστρος τον εαυτό του).
Είμαι νέος είμ' ωραίος κι έχω τη ζωή μπροστά, πάμε τώρα για δουλειά, μπράβο εύγε τι χαρά, μπράβο εύγε μου και γεια.
(Η Κάρμεν του δίνει ένα τεράστιο ποτήρι σαμπάνιας και ο ΜΚΜ πίνει στην υγεία του. Παράλληλα ξεπροβάλουν ένα-ένα τα όργανα γεμάτα περιέργεια για το νέο έργο του Μαέστρου, που συνεχίζει τη δουλειά του αδιαφορώντας).

ΜΦ: Τι να γράφει ο μαέστρος;

ΑΟΜ: Μαέστρο Κονμπραβούρα.

ΜΦ: Τι γράφεις;

ΟΥΤ: Μαέστρο Κονμπραβούρα τι γράφεις πες μου τι;

ΒΛΝΟ: Τι να γράφει; ο μαέστρος γράφει!.

ΒΛΑ: Τι να γράφει;

ΒΛΝΟ: Τι να γράφει;

ΒΛΑ: Τι;

**Οι στολές των πρώων της όπερας πρέπει να παραπέμπουν στα αντίστοιχα μουσικά όργανα.*

ΓΚΡ: Πες μου τι γράφεις;

ΟΦΛ: Αχ μαέστρο τι γράφεις;

(Μια νότα απ' αυτές που στερεώνει ο μαέστρος επάνω στην παρτιτούρα, πέφτει)

ΜΚΜ: Κάρμεν Ντέφι πάσε μου τη νότα.

ΟΦΛ}
ΓΚΡ}
ΒΛΝΟ}
ΒΛΑ}
ΑΟΜ} }: Τι να γράφει, τι να γράφει τι;
ΚΤ}
ΜΦ}
ΟΥΤ}

(Η Κάρμεν του δίνει την νότα και αυτός συνεχίζει απερίσπαστος τη δουλειά του).

ΜΚΜ: Είμαι πια εξουθενωμένος, έφτασαν χαράματα και άλλο δεν αντέχω, τρέχω στο κρεβατάκι μου γλυκόν ύπνον να έχω.

(Κατεβαίνει τη σκαλωσιά, ενώ η Κάρμεν του φέρνει μπιζάμες και σκούφια ύπνου. Τα όργανα τον πολιορκούν και δεν τον αφήνουν να ετοιμασθεί).

ΑΟΜ}
ΚΤ}
ΜΦ} }: Μόλις τέλειωσες μαέστρο ένα έργο εκλεκτό.
ΟΥΤ} Α Αχ! μαέστρο Κονμπραβούρα φέρε μας την παρτιτούρα.

ΟΦΛ}
ΓΚΡ} Έτσι ο καθείς θα ξέρει, σε ποιο μέρος θα προσφέρει.
ΒΛΝΟ}
ΒΛΑ} }:
ΑΟΜ}
ΚΤ}
ΜΦ} Αχ μαέστρο Κονμπραβούρα φέρε μας την παρτιτούρα.
ΟΥΤ}

ΜΚΜ: Αφήστε με νυστάζω, μπιζάμες τώρα βάζω, θέλω να κοιμηθώ.

ΟΦΛ}
ΓΚΡ} Θα παίξουμε τη συμφωνία σε μια πλήρη αρμονία.
ΒΛΝΟ} Ναι μαέστρο Κονμπραβούρα για να πάψει κ' η βαβούρα.
ΒΛΑ} Αχ μαέστρο Κονμπραβούρα φέρε μας την παρτιτούρα.
ΚΤ} }: Φέρε μας την παρτιτούρα για να πάψει κ' η βαβούρα.
ΑΟΜ}
ΜΦ}
ΟΥΤ}

ΜΚΜ: Αφήστε με νυστάζω, μπιζάμες τώρα βάζω, θέλω να κοιμηθώ.

ΟΦΛ}
ΓΚΡ}
ΒΛΝΟ}
ΒΛΑ}
ΚΤ} **}:** Αδίκως ξενυχτίσαμε, γεμάτοι αγωνία, ποιος θα 'χει τα
ΑΟΜ} πρωτεία, γεμάτοι αγωνία, αδίκως ξενυχτίσαμε,
ΜΦ} ποιος θα 'χει τα πρωτεία;
ΟΥΤ}

(Εν τω μεταξύ ο μαέστρος βρίσκει την ευκαιρία να βάλει το νυχτικό του και να πέσει στο κρεβάτι με τη βοήθεια της Κάρμεν, που συνεχώς τον περιποιείται).

ΒΛΝΟ: Εγώ!
ΟΦΛ: Εγώ!
ΒΛΑ: Εγώ!
ΑΟΜ: Εγώ!
ΚΤ: Εγώ!
ΓΚΡ: Εγώ!
ΜΦ: Εγώ!
ΟΥΤ: Εγώ!

ΒΛΝΟ: Φυσικά είναι γνωστό ότι εγώ είμαι ο καλός σου, ο καλός κι ο ακριβός σου.
Αυτή η θεία σύνθεση μόνο για μένα εγράφει.
Πες το μαέστρο ξακουστέ μόνο για με εγράφει.
Γιατί ποιος άλλος θε ν' αντέξει τέτοιας μουσικής τα βάρη, δεν είμαι 'γω τυχαίος τύπος.
Μα ο Βιολίνο Στραντιβάρι.

(Στο μεταξύ ο μαέστρος ροχαλίζει υπό το άγρυπνο βλέμμα της Κάρμεν που αποτρέπει τα υπόλοιπα όργανα, να ταράξουν τον ύπνο του).

ΒΛΑ: Θέλω και 'γω σαν σένα θε' να γίνω ω θαυμάσιε, θεσπέσιε Βιολίνο.
ΒΛΝΟ: Φύγε ανόητη και κολλιτσίδα Βιόλα.
ΒΛΑ: Ποτέ από το στόμα σου γλυκό λόγο δεν άκουσα.
ΒΛΝΟ: Είναι γιατί τον άφησα στο ζαχαροπλαστείο.
Άσε μας βρε κορίτσι μου κι αυτό δεν είν' αστείο.
ΒΛΑ: Αχ Θεέ μου τι κακό, τι άδικο μεγάλο.
Τόσο εγώ να σ' αγαπώ, Αχ ναι το δίχως άλλο. (Μα εσύ γι' ανταμοιβή μονάχα προσβολή, υπέροχε Βιολίνο τον ρόλο μου στον δίνω, υπέροχε Βιολίνο πανέμορφε σαν κρίνο). (δις)
ΟΦΛ: Αχ Βιολίνο μου σαν κρίνο φέρτε μου ένα μαντολίνο και σ' αυτήν ένα κινίνο,
που θαυμάζει τον κρετίνο.
ΑΟΜ: Οφηλία αργυρή μου μη μου την στενοχωρείς.
Έλα πάψε να χαρείς μη μου την στεναχωρείς.
ΟΦΛ: Στενοχωρείς, στενοχωρείς αφού δεν είσαι συ βαθύς και δεν μπορείς ευθύς να δεις πως είναι μια δουλοπρεπής.

ΜΦ: Τώρα εγώ θε' να μιλήσω ο Μπάρμπα-Φαγκότο Χέκελ, που θεμέλιος λίθος είμαι μα και στύλος της ορχήστρας. Δώστε βάση τι θα πω νότες πια μη σπαταλάτε. Η δουλειά δεν είν' ντροπή ολ' οι ρόλοι είν' καλοί. Είναι κρίμα η διχόνοια στις καρδιές μας να φωλιάσει και σα μουσικοί καριέρας να χαθούμ' από την πλάση. Ο καλός μας ο μαέστρος δεν μας έχει λησμονήσει και στο έργο το καινούργιο όλα τα 'χει 'πολογίσει.

ΑΟΜ: Είναι ορθό είναι σωστό ούτε και γω ανησηχώ,
Μπάρμπα Φαγκότο συμφωνώ ούτε και γω ανησηχώ.

ΑΟΜ}
}: Έτσι κι αλλιώς τον ρόλο μας σα γάιδαρο
ΜΦ} τον έχουμε δεμένο

ΟΦΛ}
ΒΛΝΟ}
ΒΛΑ} }: Αίσχος! Αίσχος! Αίσχος!
ΓΚΡ}
ΟΥΤ}

ΚΤ: Επίθεση!
(Ο μαέστρος ξυπνάει απότομα).

ΜΚΜ: Που βρίσκομαι ποίος είμαι, τι κάνω εδώ πέρα;

ΟΥΤ: Ωχ αλί και τρις αλί είμαι μια θλιμμένη τούμπα, όλο ούμπα ούμπα ούμπα, δώστε μου και μένα ρόλο και σας κάνω κολοτούμπα.
(Ο ΟΥΤ κάνει δυο τούμπες προκαταβολικά).

ΟΦΠ: Φτάνει φτάνει πάει πολύ, να ζητά κι ο Ούμπα σόλο. Βάλε τάξη Κουμπραβούρα, για να πάψει κ' η βαβούρα, φέρε μας την παρτιτούρα.

ΜΚΜ: Ησυχία, ησυχία, τι είν' αυτή η φασαρία.
Τώρα που με ξυπνήσατε νοιώθετε ευτυχία;
Τέρατα!

ΜΦ: Μαέστρο βάλε τάξη σ' αυτή την αναρχία.
Τέρατα!

ΜΚΜ: Ησυχία, ησυχία, τι είν' αυτή η φασαρία.
Γιατί λοιπόν φωνάζετε, τον ύπνο μου ταράζετε τι θέλετε από μένα,
όργανα κακομαθημένα.

ΚΤ: Θέλω μεγαλεία!

ΟΥΤ: Ρόλους και πρωτεία!

ΒΛΑ: Ο Βιολίνο . . . . . *(Την διακόπτει ο Βιολίνο).*

ΒΛΝΟ: Θα σολάρει γιατί εγώ αντέχω τέτοιας μουσικής τα βάρη.

ΟΦΛ: Μήπως δεν μπορώ και 'γω που είμαι φλάουτο ξακουστό;

ΑΟΜ: Δεν επιμένω, έτσι κι αλλιώς.

ΜΦ: Τον ρόλο μας,

ΑΟΜ}

}: σα γάιδαρο τον έχουμε δεμένο.

ΜΦ}

ΟΦΛ}

ΒΛΝΟ}

ΒΛΑ} **}:** Αίσχος! Αίσχος! Αίσχος!

ΟΥΤ}

ΓΚΡ}

(Ο ΜΚΜ αποτρέπει τον ΚΤ που ετοιμάζεται να δώσει παράγγελμα).

ΜΚΜ: Ησυχία!

Ρόλους λοιπόν ψαρεύετε τα δίχτυα σας πετάτε. Μήπως ψαράδες είσαστε τα δίχτυα να πετάτε; Άλλοι μου ζητούν πρωτεία κι άλλοι θέλουν μεγαλεία.

Μάθετε όμως όλοι σας το έργο έχει τελειώσει κι αδίκως με ξυπνήσατε με φασαρία τόση. Για να λουφάξετε λοιπόν να πάψει κ' η βαβούρα, πάρε και συ, πάρε και συ, και συ και συ μια παρτιτούρα.

(Η Κάρμεν μοιράζει πάρτες στα όργανα).

Πάρτε λοιπόν τα μέρη σας και φύγετε μακριά κι απ' το επόμενο λεπτό να μην ακούω μιλιά! Αφήστε με να κοιμηθώ και όνειρα γλυκά να δω αφήστε με νυστάζω, μα ρόλους δεν κοιτάζω.

(Τα όργανα με περισυλλογή μελετούν τα χαρτιά και αρχίζουν να δυσανασχετούν, εκτός απ' το Βιολίνο, που έχει τον πρώτο ρόλο. Παράλληλα η Κάρμεν Ντέφι φέρνει σ' ένα τεράστιο ποτήρι με αναβράζον υγρό το υπνωτικό του Μαέστρου, που με κόπο προσπαθεί να ξανακοιμηθεί).

ΒΛΝΟ: Όπως ήταν φυσικό την πρωτιά εγώ κατέχω.

ΟΦΛ: Φτάνει φτάνει πάει πολύ, να και 'γω δεν συμμετέχω.

(Η Οφηλία σκίζει την παρτιτούρα της).

ΑΟΜ: Πρώτο ρόλο εγώ δεν έχω. Ωχ αυτό δεν το αντέχω.

ΑΟΜ}

}: Ο ρόλος πάει πέταξε ο γάιδαρος ελύθη.

ΜΦ} Ο ρόλος πάει πέταξε περάσαμε στη λήθη.

ΒΛΑ: Ω! θεσπέσιε Βιολίνο σαν και σένα θε' να γίνω.

ΟΥΤ: Πάλι έξω εγώ θα μείνω, πείτε μου τι θ' απογίνω;
Όλο ούμπα, ούμπα, ούμπα είμαι μια θλιμένη τούμπα.

ΓΚΡ: Μην είδες ούμπα τούμπα μου που' ναι το κολατσιό μου;
Είν' άδεια η κοιλίτσα μου, θα χάσω το μυαλό μου.

ΚΤ: Τι σαχλαμάρες είν' αυτές τι γλυκερές βλακείες, στείλτε με εις το στράτευμα να κάνω ανδραγαθίες.

(Η κα Γκραν Κάσα προσπαθεί να τραβήξει την προσοχή χτυπώντας την κοιλιά της με δυο μπακέτες ψωμί).

ΓΚΡ: Σταματήστε! Ηρεμήστε! Λιγάκι ψυχραιμία, με τρώει αγωνία!
Ακούστε με, ακούστε με προσεκτικά, στην πείνα μη μ' αφήνετε, ορεκτικά, αμέσως παραγγείλετε ορεκτικά. Θέλω δυο ταψιά μπαρμπούνια και πολλά μικρά γουρούνια, θέλω φίνο κοκορέτσι και κοτόπουλο γιουβέτσι. Φέρτε νόστιμα καρύδια και χορτόσουπες με μύδια, χοιρομέρι με παστίτσιο και κρασάκι βαρελήσιο.
Το παπάκι απ' την κοιλάδα βάλτε το στη μαρινάδα, η καλή μας φασολάδα απ' το κολατσιό μη λείψει και θα ήταν σκέτη θλίψη αν κανείς σας παραλείψει το γιαούρτι με το μέλι, η ψυχή μου πως θέλει!

ΚΤ: Τι σαχλαμάρες είν' αυτές, τι γλυκερές βλακείες στείλτε με εις το στράτευμα να κάνω ανδραγαθίες. Προσοχή! Μεταβολή! Οκλαδόν! Επισκοπών!
(Τα όργανα προσπαθούν να εκτελέσουν τα παραγγέλματα κακήν κακώς).
Δεν είν' αυτή κατάσταση, δε βλέπετε τα χάλια σας. Φτάνει ως εδώ βαρέθηκα τα άθλια παρακάλια σας. Τώρα λοιπόν ακούστε με τη γκρίνια παρατήστε, πάρτε ντουφέκια και σπαθιά και στον εχθρό ορμήστε.
Προσοχή! Μεταβολή! Οκλαδόν! Επισκοπών!
(Χωρίζονται σε δυο ομάδες και παρελαύνουν).

ΚΤ: Στοιχιθείτε συνταχθείτε κι όλοι ανασκουμπωθείτε, τον εχθρό μη φοβηθείτε στο πλευρό σας είμ' εγώ. Συνταχθείτε στοιχιθείτε κι όλοι εδώ σα μαζευτείτε, μες τη μάχη να ριχτείτε με τρομπέτα αρχηγό.
(Φωνάζοντας στο αυτί του μαέστρου, που πετάγεται από το κρεβάτι τρομοκρατημένος).
Επίθεση!

ΜΚΜ: Βοήθεια με σφάζουνε, βοήθεια με κλέβουν, βοήθεια μου ρίχνονται, βοήθεια με ληστεύουν.
(Μην είσαστε φαντάσματα, πλάσματα του ονείρου; Σας εξορίζω φύγετε στα βάθη του απείρου). (δις)
Αφήστε με να κοιμηθώ! Γιατί με τυραννάτε; Τι θέλετε από μένανε;
Στα σπίτια σας να πάτε!

ΟΦΛ}
ΑΟΜ} }: Μαέστρο μας αδίκησες στο χάος μας οδήγησες
ΜΦ} δεν είμαστε τυχαίοι.
ΟΦΛ: Τον πρώτο ρόλο αξίζουμε, κοπάζουμε, πασχίζουμε δεν είμαστε τυχαίοι.
ΟΦΛ}
ΑΟΜ} }: Εμείς οι κορυφαίοι
ΜΦ}
ΟΦΛ: Αγνόησε τους δεύτερους κι ας πάνε όλοι στράφι αυτή η,
ΟΦΛ}
ΑΟΜ} }: θεία σύνθεση για μας μονάχα εγράφη.
ΜΦ}
ΒΛΝΟ: Μόνο για μένα εγράφη.
ΒΛΑ: Δεν πρόκειται να παίξει η δόλια κομπανία σαν φύγουμε εμείς.

ΒΛΑ}
ΓΚΡ} }: Χαλά η αρμονία
ΟΥΤ}
ΒΛΑ} Τι
ΓΚΡ} }: τρέλα τι αγένεια, τι ματαιοδοξία να μας εξοστρακίσετε για μια φιλοδοξία.
ΟΥΤ}
ΓΚΡ: Αυτή η θεία σύνθεση για όλους μας εγράφη.
ΜΦ: Μωρ' τι μας λες.
ΟΦΛ: Ε! όχι δα.
ΑΟΜ: Για μας μονάχα εγράφη.
ΒΛΝΟ: Πες το μαέστρο ξακουστέ μόνο για μένα εγράφη.
ΒΛΑ}
ΓΚΡ} }: Αχ! αυτή η θεία σύνθεση για όλους μας εγράφη.
ΟΥΤ}
ΟΦΛ} Ε!
ΑΟΜ} }: Όχι δα η σύνθεση για μας μονάχα εγράφη.
ΜΦ}
ΒΛΝΟ: Πες το λοιπόν Χρυσόστομε μόνο για μένα εγράφη, αυτή η θεία σύνθεση για μένα μόνο εγράφη.
ΚΤ: Έτσι μπράβο πολεμείστε και τα βόλια αψηφήστε.
ΜΚΜ: Σταματήστε σταματήστε τον καυγά σας τον τρανό, αν δεν πάψετε σας βλέπω σε μπουντρούμι σκοτεινό.
ΚΤ: Εμπρός λοιπόν γενναίοι μου να γίνουν όλα σκόνη, μου μύρισε πυρίτιδα η μάχη με θαμπώνει.
ΒΛΑ}
ΓΚΡ} }: Αχ! αυτή η σύνθεση για όλους μας εγράφη.
ΟΥΤ}
ΟΦΛ}: Ε!
ΑΟΜ} }: Όχι δα η σύνθεση για μας μονάχα εγράφη.
ΜΦ}
ΒΛΝΟ: Πες το λοιπόν Χρυσόστομε μόνο για μένα εγράφη, αυτή η θεία σύνθεση για μένα μόνο εγράφη.
ΜΚΜ: Σταματήστε επιτέλους, τον καυγά σας παρατήστε, επιτέλους ηρεμήστε, τον καυγά σας σταματήστε.
ΚΤ: Επίθεση επίθεση αέρα και φοβέρα, ορμήστε παλικάρια μου να φύγει η χολέρα επίθεση, επίθεση, επίθεση!
(Αυτή τη φορά ο ΚΤ στρέφεται προς τη Βιόλα, που έντρομη πέφτει λιπόθυμη).
ΒΛΑ: Α - α!
ΑΟΜ: Ένα γιατρό γρήγορα, λίγο αιθέρα και μια βεντάλια για να της κάνω αέρα. Έτσι που πάμε γρήγορα, θ' αλληλοεξοντωθούμε σίγουρα, μα κερδισμένοι στο τέλος δεν θα βγούμε. Σίγουρα!

(Η Κα Γκραν Κάσα, ενώ σπεύδει με τη βεντάλια στο χέρι, σκοντάφτει και πέφτει κάτω).

Γκραν Κάσα μου έπεσες και συ! Ποία να σηκώσω τώρα; Θεέ μου τι άλλο θα μας βρει τούτη τη μαύρη ώρα;

(Γίνονται προσπάθειες χωρίς αποτέλεσμα να σηκωθεί η Γκραν Κάσα από τους ΜΦ και ΚΤ, ενώ ο Αγάπος κάνει αέρα στην λιπόθυμη Βιόλα με τη βεντάλια, που είναι υπερβολικά μικρή).

Ω σηκωθείτε ανάλαφρη, χαριτωμένη κόρη, μπροστά στην ομορφάδα σας λειώνει το κάθε αγόρι.

ΓΚΡ: Δεν ημπορώ, δεν δύναμαι μ' εξάντλησε η πείνα!

ΑΟΜ: Ω σηκωθείτε, σεις καλή μου φίλη, πλασμένη αγγελικά σαν το γλυκό σταφύλι. Ω σηκωθείτε αιθέρια Γκραν Κάσσα, θα σας προσφέρω με χαρά δυο μούσμουλα μια πάστα. Κοτοπουλάκι τραχανά και τρυφερό ζαρκάδι και μπανανούλα κι ανανά και φρέσκο παξιμάδι. Νεράιδα μου, νιφάδα μου, χιονάτη των αιθέρων, θα σας κεράσω και ποτό, κονιάκ επτά αστέρων.

(Η Κα. Γκραν Κάσσα ακούγοντας τα ορεκτικά, σιγά-σιγά σηκώνεται, ενώ παράλληλα συνέρχεται και η Βιόλα).

ΒΛΑ}
}: Ω φίλε μας Άγάπιε, Ω ευγενή ιππότη, να 'σαι
ΓΚΡ} καλά να χαίρεσαι την ομορφιά, τη νιότη.

ΟΥΤ: Για με κανείς δε νοιάζεται, δεν έχω εγώ ψυχή; Τι έκανα τι έφταιξα χαμένος στη σιωπή. Γιατί με αποκλείσατε το λόγο μου στερήσατε; Έχω και γω φωνή τρανή και φωτεινή. Το ούμπα, ούμπα, μ' έφαγε μ' έχει καταδικάσει και το τραγούδι είν' για με πουλί που έχει πετάξει.

Μαέστρο μη με λησμονείς είναι πρωτοπορία, να δίνεται στους δεύτερους μια πρώτη ευκαιρία. Το ούμπα, ούμπα μ' έφαγε θλιμμένος είμαι τούμπα δώστε μου ρόλο και ευθύς σας κάνω κολοτούμπα.

(Ο ΟΥΤ επιχειρεί να κάνει κολοτούμπα, αλλά τον σταματάει ο Μαέστρος).

ΜΚΜ: Τα λόγια σου Ούμπα Τούμπα με βάλανε σε σκέψεις. Θα' ταν πολύ πρωτότυπο σόλο και συ να παίξεις.

ΟΥΤ: Μαέστρο μου, σωτήρα μου, δως' μου τη μελωδία! Θε' μου τι ευτυχία, δως' μου τη μελωδία!

ΟΛΦ: Ε όχι, φτάνει, πάει πολύ, να' χει ο Ούμπα μελωδία.
Θα' ταν σκέτη παρωδία, κωμωδία, τραγωδία.

ΜΚΜ: Εγώ το αποφάσισα και δεν το παίρνω πίσω, τώρα αμέσως θα σκεφτώ, πως θα το κανονίσω.

(Ο Μαέστρος προσπαθεί να ξανανέβει τη σκαλωσιά αλλά τον κατεβάζουν άρων άρων).

ΟΛΦ: Τρελάθηκες, σου σάλεψε; Έλα στα συγκαλά σου! Ρόλο στον Ούμπα και πρωτεία είσαι με τα καλά σου;
Θέλεις να τραγουδήσει αυτός με τη φωνή τη μπάσα!

Έτσι που πάμε θα μας πεις να παίξει κ' η Γραν Κάσα!

ΟΦΛ}
ΑΟΜ} }: Μόνο εμείς αξίζουμε και δεν υπάρχει ταίρι,
ΜΦ} αυτή η θεία σύνθεση θα λάμψει σαν αστέρι

ΒΛΝΟ: Πες το λοιπόν μαέστρο μου εγώ είμαι τ' αστέρι.

ΚΤ: Επίθεση!

ΒΛΑ: Αυτή η θεία σύνθεση για όλους μας εγράφη.

ΟΦΛ}
ΑΟΜ} }: Για μας!
ΜΦ}

ΒΛΑ}
ΓΚΡ} }: Για όλους!
ΟΥΤ}

ΒΛΝΟ: Για μένα μόνο εγράφη.

ΜΚΜ: Ηρεμήστε. Σταματήστε.

ΚΤ: Επίθεση!

ΒΛΑ: Αυτή η θεία σύνεση για όλους μας εγράφη.

ΟΦΛ}
ΑΟΜ} }: Για μας.
ΜΦ}

ΒΛΑ}
ΓΚΡ} }: Για όλους.
ΟΥΤ}

ΒΛΝΟ: Για μένα μόνο εγράφη.

ΚΤ: Επίθεση!

ΒΛΑ: Το είπαμε η σύνθεση για όλους μας εγράφη!

ΟΦΛ}
ΑΟΜ} }: Για μας!
ΜΦ}

ΒΛΑ}
ΓΚΡ} }: Για όλους!
ΟΥΤ}

ΒΛΝΟ: Για μένα μόνο εγράφη!

ΜΚΜ: Ηρεμήστε. Σταματήστε. Ηρεμήστε πια.

ΒΛΑ: Μαέστρο μου στους δεύτερους δώσε μια ευκαιρία. Είναι σωστό και δίκαιο είναι πρωτοπορία.

ΒΛΝΟ: Αυτό δεν το περίμενα η Βιόλα να ξυπνήσει να θέλει δικαιώματα και ρόλο να ζητήσει!

ΒΛΑ: Βιολίνο μου το είπαμε είμαστε όλοι ίσοι. Τι πρώτοι και τι δεύτεροι, ας λείψουν πια τα μίση.

ΒΛΝΟ: Ε τώρα πας γυρεύοντας και θα τ' ακούσεις όλα ανόητη και ποταπή βλαμμένη χαζοβιόλα,

χαζοβιόλα χαζοβιόλα!

ΒΛΑ: Σ' αυτή την προσβολή απάντηση είναι μια, η Βιόλα σε καλεί σε δοξαρομαχία!

(Ο Βιολίνο κρύβεται πίσω απ' το μαέστρο).

ΒΛΝΟ: Βοήθεια μαέστρο μου είν' άγριο λιοντάρι!
Η Βιόλα επιτίθεται κι ο χάρος θα με πάρει!

ΚΤ: Δειλέ Βιολίνο πάλεψε αν είσαι Στραντιβάρι, το κύρος σου προστάτεψε και τράβα το δοξάρι.

(Η Βιόλα πλησιάζει απειλητική).

ΜΚΜ: Όχι! Μη! Όχι!

(Η δοξομαχία αρχίζει και η Βιόλα κόβει μία-μία τις χορδές του Βιολίνο).

ΟΦΛ}
ΓΚΡ}
ΑΟΜ} }: Ε!
ΜΦ}
ΟΥΤ}

ΚΤ: Ένα μηδέν.

ΒΛΝΟ: Πάει το ρε.

ΟΦΛ}
ΓΚΡ}
ΑΟΜ} }: Ι!
ΜΦ}
ΟΥΤ}

ΚΤ: Δυο, μηδέν.

ΒΛΝΟ: Πάει το μι.

ΟΦΛ}
ΓΚΡ}
ΑΟΜ} }: Α!
ΜΦ}
ΟΥΤ}

ΒΛΝΟ: Πάει το λα.

ΟΦΛ}
ΓΚΡ}
ΑΟΜ} }: Ω!
ΜΦ}
ΟΥΤ}

ΒΛΝΟ: Πάει το σολ.

(Η Κάρμεν Ντέφι ντύνεται νοσοκόμα και περιθάλπει τον τραυματισμένο Βιολίνο, στερεώνοντας τις χορδές του με τσιρότα. Παράλληλα, ο Μαέστρος σπικώνει τα μπατζάκια του βάζει ψαράδικο καπέλο, παίρνει ένα πανέρι και ένα καλάμι ψαρέματος).

Μαέστρο καταστράφηκα! Κοπήκαν οι χορδές μου την θεία μελωδία σου πως θα την παίξω; πες μου!

ΜΚΜ: Εμένα πια ξεχάστε με, δεν είμ' ο Κονμπραβούρα! Είμαι ψαράς από νησί ψαρεύω μια τσιπούρα.

ΜΚΜ: Ψαράς, ψαράς, εδώ καλός ψαράς. Έχω ψάρια για τηγάνι, έχω ψάρια για ψητά, έχω στρείδια έχω μύδια, φρέσκα και λαχταριστά, ψαράς, ψαράς εδώ καλός ψαράς.

ΑΟΜ: Τι συνέβη στο μαέστρο;

ΜΦ: Ο μαέστρος κάτι έχει.

ΟΦΛ: Κι απ' τη λογική απέχει.

ΟΥΤ: Τι να έχει;

ΒΛΑ: Κάτι έχει.

ΚΤ: Δεν αντέχει.

ΓΚΡ: Πέρα βρέχει.

ΜΚΜ: Στα δίχτυα μου έχω πάσει σουπιές και καλαμάρια, χταπόδια γόπες και κολιούς και δυο μεγάλα ψάρια, ψαράς, ψαράς εδώ καλός ψαράς!

ΓΚΡ: Μου άνοιξε η όρεξη ψαράκι μου μυρίζει, ας φτιάξουμε μια κακαβιά και μύδια με το ρύζι.

ΚΤ: Γκραν-Κάσα ανυπόφορη ξέχνα πια το φαΐ σου. Είν' ο Μαέστρος άρρωστος πολέμα κι αγωνίσου.

ΟΥΤ: Τρομπέτα με τον πόλεμο, με το τρελό μυαλό σου, την ευκαιρία χάσαμε, μας πήρες στο λαιμό σου.

ΟΦΛ: Γιατί σας κακοφαίνεται και δυσανασχετείτε; Ευθύνες όλοι έχετε, καθίστε να σκεφτείτε.

ΜΚΜ: Εδώ καλός ψαράς!

(Ο Μαέστρος ψαρεύει τα χρυσόψαρα της γυάλας με το καλάμι).

ΟΦΛ: Το πράγμα είναι σοβαρό ας προβληματισθούμε, θα ήταν κρίμα κι άδικο στο δρόμο να βρεθούμε.

ΜΚΜ: Τσιμπάει!

ΜΦ: Ο καλός μας ο μαέστρος έχει πάθει μία κρίση κι αν αμέσως δεν συνέλθει η ορχήστρα θα διαλύσει. Λύση άλλη δεν θα βρούμε πρέπει να συνεργασθούμε, τώρα αμέσως να σταθούμε 'μπρός στα αναλόγια.

(Τα όργανα παίρνουν θέσεις μπρος στα αναλόγια ενώ η Κάρμεν Ντέφι ντυμένη νοσοκόμα προσπαθεί να φέρει το Μαέστρο στο πόντιουμ).

ΑΟΜ: Είμαστε οικογένεια, είμαστε μια φαμίλια ας δώσουμε τα χέρια μας να πάψει πια η ζήλια. ***(Η Βιόλα δίνει το χέρι της στον Βιολίνο).***

ΒΛΑ: Βιολίνο μου σε συγχωρώ και θέλω να σε παντρευτώ!

ΒΛΝΟ: Είσαι το συμπλήρωμά μου, πλανεμένη η καρδιά μου, που ποτέ δεν το 'χε δεί.

ΚΤ: Τα παντρέματα μετά, πάμε τώρα για δουλειά!

(Ο Μαέστρος με σηκωμένο το ένα μπατζάκι και με το καλάμι του ψαρέματος διευθύνει κακήν κακώς το φινάλε).

ΟΥΤ}
}: Ω Θεέ μου τι μαγεία, τι ουράνια μελωδία!
ΓΚΡ}

ΟΦΛ}
ΒΛΝΟ}
ΒΛΑ} }: Μα ποίος είσαι τέλος πάντων!
ΑΟΜ}
ΚΤ}
ΜΦ}
ΟΥΤ}
}: Συνθέτης είσαι συ τρανός, ο πιο μεγάλος
ΓΚΡ} μουσικός στα πέρατα του κόσμου.
ΜΚΜ: Μα ποίος είμαι τέλος πάντων; (απορημένος)
ΟΦΛ}
ΒΛΝΟ}
ΒΛΑ}
ΑΟΜ}
ΚΤ} }: Τώρα γράφεις ιστορία με το έργο σου αυτό.
ΜΦ}
ΓΚΡ}
ΟΥΤ}
ΒΛΑ}
}: Έχει έρωτα και πάθος.
ΓΚΡ}
ΟΦΛ}
}: Αγωνία και σασπένς.
ΚΤ}
ΒΛΝΟ: Έχει λάμψη.
ΟΥΤ: Έχει βάθος.
ΑΟΜ}
}: Θα ραγίσει και καρδιές.
ΜΦ }

ΜΚΜ: Μα ποίος είμαι τέλος πάντων;

ΟΦΛ}
ΒΛΝΟ}
ΒΛΑ}
ΑΟΜ}
ΚΤ} }: Είσαι νέος είσ' ωραίος κι έχεις τη ζωή
ΜΦ} μπροστά, πάμε τώρα για δουλειά,
ΓΚΡ} μπράβο, εύγε μας και γειά.
ΟΥΤ} Γεια χαρά!
ΜΚΜ}

ΠΤΟΓΡΑΜΜΑ


Ν. ΞΑΝΘΟΥΛΗΣ
Ι. ΔΡΟΣΙΤΗΣ
Το δάκρυ του φεγγαριού • Μαέστρος Κονμπραβούρα
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
σε συνεργασία με την ΟΠΕΡΑ ΔΩΜΑΤΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ & τη ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΠΕΙΡΑΙΑ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1998-1999

Σημειωμα του σκηνοθετη

Γιάννη Δροσίτη: «Ο Μαέστρος Κονμπραβούρα»

Χαίρομαι που μου δίνεται η ευκαιρία να σκηνοθετήσω το έργο του Γιάννη Δροσίτη, έργο με ευφάνταστο λιμπρέτο και μουσική πολυεπίπεδη. Πίσω από τον τίτλο αυτό κρύβεται ένα ειρωνικό δράμα, που η θεματολογία του παραπέμπει στις φιλοσοφικές παραβολές του Βολτέρου (βλ. «Candide»).

Η μουσική του, συνεχώς ρευστή μέσα στο έργο και σε πλήρη συνεκτικότητα, αξίζει μία σύντομη παρουσίαση: «Leitmotive» και παράλληλα μικρά θέματα, βασικές άριες και ντουέτα σε πολλαπλές μεταμορφώσεις, περιγράφουν χορογραφικές ιδέες, φιλοσοφικές ιδέες.

Όσοι εκτιμούμε τις πρώτες και πλέον ενδιαφέρουσες όπερες του Χίντεμιτ (βλ. «Cardillac») έχουμε να κάνουμε εδώ κάποιους παραλληλισμούς. Μουσική που αναδύεται σε αίσθηση μετρημένου συναισθήματος με φόρμες που αντλούν από διαφορετικές μουσικές πηγές: μπαρόκ έως φοξ-τροτ.

Ο Δροσίτης ξέρει να διαπλάθει το υλικό του, να το αναδημιουργεί συνεχώς. Το έργο είναι ένας εσωτερικός μονόλογος με πολλαπλές μεταμορφώσεις.

Ο Μαέστρος Κονμπραβούρα με την δούλα του (alter ego) περιτριγυρίζονται από τα φαντάσματα της ίδιας του της παρτιτούρας - δημιουργίας, η οποία τον οδηγεί σε ακραίες κωμικοτραγικές, φαντασιακές εμπειρίες. Το έργο είναι μία παραβολή για την δημιουργία και τη μοναξιά.

Ο ίδιος ο μαέστρος, σαν ήρωας, με υποχρέωσε να αναφερθώ στην εποχή του πρώτου μεγάλου μποεμισμού, ύστερα από τους ναπολεόντειους πολέμους, ιδίως στα χρόνια του 1870 με 1900.

Γι αυτό και θέλησα έτσι να δημιουργήσω ένα σκηνικό εγκώμιο στα γλυπτά του Ροντέν και ιδίως σε εκείνο βασισμένο πάνω στην μορφή του Ονορέ ντε Μπαλζάκ.



Χριστόφορος Χριστοφής
Δεκέμβριος 1998



ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΡΟΣΙΤΗΣ

Ο συνθέτης Γιάννης Δροσίτης γεννήθηκε στο Ηράκλειο της Κρήτης το 1957. Μεγάλωσε στο Ναύπλιο και τα Δωδεκάνησα, όπου πήρε τα πρώτα μαθήματα μουσικής και ήρθε σε επαφή με την τοπική παράδοση.
Το 1975 επισκέφτηκε το Πανεπιστήμιο της Περούτζα στην Ιταλία όπου παρακολούθησε μαθήματα ιταλικής γλώσσας.
Την επόμενη χρονιά ξεκίνησε σπουδές Ηλεκτρολόγου Μηχανικού στην Αθήνα, ενώ ταυτόχρονα φοίτησε στο Εθνικό Ωδείο της Αθήνας (1978-93) αριστεύοντας στο πιάνο και την σύνθεση με καθηγητές στο πιάνο τη Ρ.Βούρτση, στα θεωρητικά τον Δ.Δραγατάκη και στην σύνθεση τον Π.Κούκο.
Σπούδασε βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική στο «Ίδρυμα προς Διάδοση της Ελληνικής Μουσικής» του Σ.Καρά (1978-1981).

Παρακολούθησε σεμινάρια και master classes τόσο στο πιάνο όσο και στη σύνθεση με καθηγητές το ζεύγος Ganev και τους συνθέτες Raichev, Eritz και Hofman.
Από το 1987 ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση στο Δημοτικό Ωδείο της Σητείας ενώ από το 1988, διδάσκει θεωρητικά της μουσικής και πιάνο στο Μουσικό Γυμνάσιο της Παλλήνης.
Από το 1990 και επί σειρά ετών είναι πρόεδρος στις επιτροπές επιλογής των μαθητών για τα μουσικά γυμνάσια της χώρας, ενώ από το 1995 έως και το 1997 ήταν μέλος των επιτροπών επιλογής και βαθμολογίας των υποψηφίων για τις Σχολές Μουσικολογίας των Πανεπιστημίων. Επίσης συμμετέχει ως μέλος και στις επιτροπές επιλογής καθηγητών μουσικής για τα Δημοτικά σχολεία και τα Γυμνάσια. Είναι μέλος της ομάδας του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου για τὴν σύνταξη των αναλυτικών προγραμμάτων του μαθήματος της μουσικής στα σχολεία. Κείμενά του έχουν δημοσιευτεί σε μουσικά και εκπαιδευτικά περιοδικά.

Το 1997 επιλέγεται και εκπροσωπεί την Ελλάδα στον διεθνή διαγωνισμό Valentino Bucchi που διεξάγεται στη Ρώμη.

Την ίδια χρονιά συμμετέχει στην παραγωγή κασέτας του Υπουργείου Παιδείας, μελοποιώντας ποιήματα από ανθολόγια του Δημοτικού σχολείου με ερμηνεύτριες τις Αρλέτα και Έλλη Πασπαλά.
Έχει διακριθεί σε διαγωνισμούς σύνθεσης και είναι μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, της Πανελλήνιας Ένωσης Καθηγητών Μουσικής και μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής της Συμφωνικής Ορχήστρας του Πειραιά.
Ως πιανίστας έχει εμφανιστεί στην Αθήνα, τον Πειραιά και την Κρήτη σε ρεσιτάλ πιάνου και συναυλίες με έργα για δύο πιάνα.

Έχει ηχογραφήσει για την Ε.Ρα. αλλά και για δίσκους.
Έχει συνθέσει έργα για φωνή, μουσική δωματίου, έργα για ορχήστρα, μουσική για αρχαίο δράμα και χορωδιακά έργα. Τα έργα του έχουν μεταδοθεί από την Ε.Ρα. έχουν παρουσιαστεί σε συναυλίες στην Αθήνα και την Κρήτη και έχουν δισκογραφηθεί.

«ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΚΟΝΜΠΡΑΒΟΥΡΑ»

Μουσική: Γιάννη Δροσίτη
Κείμενο: Αννα Σωτρίνη, Δάφνη Παππού, Γιάννη Δροσίτη

Μουσική Διεύθυνση:	ΡΑΦΑΗΛ ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ
Σκηνοθεσία:	ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΗΣ
Σκηνικά:	ΗΛΙΑΣ ΛΕΔΑΚΗΣ
Κοστούμια:	ΑΝΝΑ ΜΑΧΑΙΡΙΑΝΑΚΗ
Φωτισμοί:	ΝΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ
Βοηθοί Ενδυματολόγοι:	ΕΛΕΝΗ ΧΑΡΕΜΗ - ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΙΔΗΣ
Μουσική Προετοιμασία:	ΕΙΡΗΝΗ ΑΝΤΩΝΙΑΔΟΥ
Μαέστρος Κονμπραβούρα:	ΚΩΣΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΡΑΣ - ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΑΤΣΟΥΛΗΣ ΑΡΗΣ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ
Μπάρμπα Φάγκοτο Χέκελ:	ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΣΣΑΡΗΣ - ΑΝΤΩΝΗΣ ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
Αγάπιος Ομποε:	ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΟΡΩΝΑΙΟΣ - ΝΙΚΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΝΙΚΟΣ ΤΣΑΟΥΣΗΣ
Καπετάν Τρομπέτα:	ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΟΥΜΟΣ - ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΔΕΛΑΤΟΛΑΣ
Ούμπα Τούμπα:	ΤΑΣΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ - ΧΡΗΣΤΟΣ ΑΜΒΡΑΖΗΣ
Βιολίνο Στραντιβάρι:	ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΑΥΡΟΣ - ΠΩΛ ΖΑΧΑΡΙΑΔΗΣ
Βιόλα:	ΜΑΡΙΝΑ ΦΙΔΕΛΗ - ΚΛΑΟΥΝΤΙΑ ΝΤΕΛΜΕΡ ΟΛΓΑ ΒΕΝΕΤΗ
Γκραν Κάσσα:	ΕΛΕΝΗ ΔΑΒΟΥ - ΣΟΦΙΑ ΚΑΠΕΤΑΝΑΚΟΥ
Οφηλία Φλάουτο:	ΕΛΠΙΝΙΚΗ ΖΕΡΒΟΥ - ΣΑΝΗ ΛΕΒΗ
Κάρμεν Ντέφι:	ΒΙΚΗ ΜΠΟΥΡΧΑ - ΙΣΑΒΕΛΛΑ ΛΑΤΑΡΙΝΗ



«ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΚΟΝΜΠΡΑΒΟΥΡΑ»



Ρ. ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ



Χ. ΧΡΙΣΤΟΦΗΣ

Η. ΛΕΔΑΚΗΣ



Α. ΜΑΧΑΙΡΙΑΝΑΚΗ



Κ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΡΑΣ



Μ. ΚΑΤΣΟΥΛΗΣ



Α. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ



Δ. ΚΑΣΣΑΡΗΣ



Α. ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ



Α. ΚΟΡΩΝΑΙΟΣ



Ν. ΣΤΕΦΑΝΟΥ



Ν. ΤΣΑΟΥΣΗΣ



Γ. ΔΟΥΜΟΣ



Φ. ΔΕΛΑΤΟΛΑΣ



Τ. ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



Χ. ΑΜΒΡΑΖΗΣ



Β. ΜΑΥΡΟΣ



Π. ΖΑΧΑΡΙΑΔΗΣ



Μ. ΦΙΔΕΛΗ



Κ. ΝΤΕΛΜΕΡ



Ο. ΒΕΝΕΤΗ



Ε. ΔΑΒΟΥ



Σ. ΚΑΠΕΤΑΝΑΚΟΥ



Ε. ΖΕΡΒΟΥ



Σ. ΛΕΒΗ



Β. ΜΠΟΥΡΧΑ

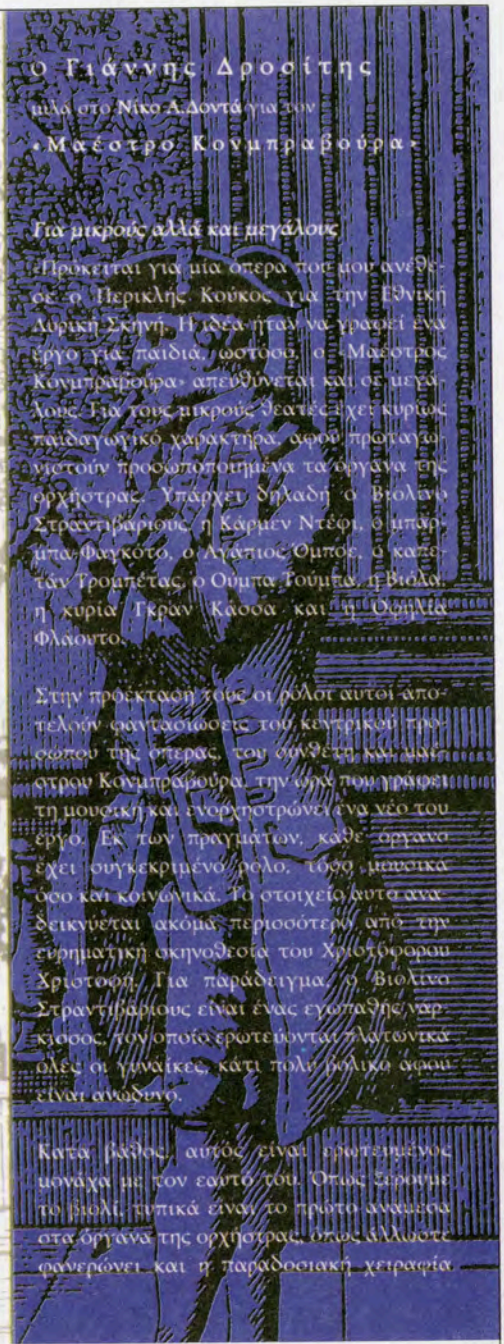


Ι. ΛΑΤΑΡΙΝΗ



Ε. ΑΝΤΩΝΙΑΔΟΥ

Τα όργανα έχουν μία κοινωνική θέση, ταυτόχρονα εκπροσωπούν ανθρώπινους χαρακτήρες, αναπτύσσοντας μία τυπολογία. Κάποια στιγμή το καθένα συνειδητοποιεί την θέση του και τα λιγότερο ευνοημένα αρχίζουν να διεκδικούν κάποια πράγματα: οι μεν κορυφαίοι θέλουν να διατηρήσουν την πρωτιά τους, οι δε δεύτεροι ξητούν επιτέλους μία ευκαιρία και μία συμμετοχή στο γίγνεσθαι. Έτσι αναγκαστικά μοιράζονται σε ομάδες, τις οποίες ο σκηνοθέτης ονομάζει συμμορίες.



Ο Γιάννης Δροσίτης μιλά στο Νίκο Α.Δοντά για τον «Μαέστρο Κονυπραβούρα»

Για μικρούς αλλά και μεγάλους

Πρόκειται για μία όπερα που μου ανέθεσε ο Περικλής Κούκος για την Εθνική Λυρική Σκηνή. Η ιδέα ήταν να γραφεί ένα έργο για παιδιά, ωστόσο, ο «Μαέστρος Κονυπραβούρα» απευθύνεται και σε μεγάλους. Για τους μικρούς θεατές έχει κυρίως παιδαγωγικό χαρακτήρα, αφού πρώταγωνιστούν προσωποποιημένα τα όργανα της ορχήστρας. Υπάρχει δηλαδή ο Βιολανό Στραντιβάριους, η Καρμέν Ντέφι, ο μπάρμπα Φαγκότο, ο Αγαπιός Όμποε, ο καπετάν Τρομπέτας, ο Ούμπα Τούμπα, η Βιόλα, η κυρία Γκραν Κάσσα και η Ομπρέλα Φλάουτο.

Στην πρόκληση τους οι ρόλοι αυτοί αποτελούν φαντασιώσεις του κεντρικού προσώπου της όπερας, του σπουδαστή διαγωγών Κονυπραβούρα, την οποία πομπεύει τη μουσική και ενορχηστρώνει ένα νέο του έργο. Εκ των πραγμάτων, κάθε όργανο έχει συγκεκριμένο ρόλο, τόσο μουσικά όσο και κοινωνικά. Το στοιχείο αυτό αναδεικνύεται ακόμα περισσότερο από την ευρηματική σκηνοθεσία του Χριστόφορου Χριστοφή. Για παράδειγμα, ο Βιολανό Στραντιβάριους είναι ένας εγωπαθής γαρ κύκνος, τον οποίο ερωτεύονται πλατωνικά όλες οι γυναίκες, κάτι πολύ ρόλικο αφού είναι ανάδυνο.

Κατα βάθος, αυτός είναι ερωτευμένος μονάχα με τον εαυτό του. Όπως έχουμε το βιολί, τυπικά είναι το πρώτο ανάμεσα στα όργανα της ορχήστρας, όπως άλλωστε φανερώνει και η παραδοσιακή χειραφία

του μαέστρου με το πρώτο βιολί πριν από την έναρξη κάθε συναυλίας. Με αυτή την λογική έχουν σκιαγραφηθεί και οι υπόλοιποι χαρακτήρες του έργου. Έτσι, λόγου χάριν, ο Ούμπα Τούμπα είναι ένας μελαγχολικός, περιθωριακός τύπος, που ποτέ στη ζωή του δεν είχε την ευκαιρία να τραγουδήσει έναν πρώτο ρόλο. Στην συγκεκριμένη όπερα επιτέλους τραγουδά έστω ένα ντουέτο με την κυρία Γκραν κάσα, που δεν ενδιαφέρεται για τίποτε άλλο εκτός από το φαγητό. Έχει πάρει απόφαση ότι στη ζωή της δεν μπορεί να κάνει τίποτε άλλο πιο σημαντικό. Τα όργανα αυτά έχουν μία κοινωνική θέση, ταυτόχρονα εκπροσωπούν ανθρώπινους χαρακτήρες, αναπτύσσοντας μία τυπολογία. Κάποια στιγμή το καθένα συνειδητοποιεί την θέση του και τα λιγότερο ευνοημένα αρχίζουν να διεκδικούν κάποια πράγματα: οι μεν κορυφαίοι θέλουν να διατηρήσουν την πρωτιά τους, οι δε δεύτεροι ζητούν επιτέλους μία ευκαιρία και μία συμμετοχή στο γίγνεσθαι. Έτσι αναγκαστικά μοιράζονται σε ομάδες, τις οποίες ο σκηνοθέτης ονομάζει συμμορίες. Βεβαίως ο Βιολίνο διατηρεί την ανεξαρτησία του ενώ ο καπετάν Τρομπέτας αναπολεί το στρατιωτικό του παρελθόν και τους υποκινεί να διεκδικήσουν δυναμικά τα δικαιώματα τους».

Μία πρωτότυπη ιδέα

«Το κείμενο είναι πρωτότυπο: πρόκειται για μία ιδέα της Δάφνης Παππού, η οποία συμμετείχε και στη συγγραφή του λιμπρέτου. Η μουσική παρακολουθεί στενά τους στίχους ενώ ταυτόχρονα αποδίδει και την γενικότερη ατμόσφαιρα. Πιστεύω πως αυτός είναι και ένας από τους βασικούς στόχους σε μία όπερα: η μουσική οφείλει να συμβαδίζει με τα συναισθήματα και τις καταστάσεις. Ότι συμβαίνει στο κείμενο εκφράζεται στην μουσική. Άλλωστε για



μένα λόγος και μουσική οφείλουν να είναι αναπόσπαστα δεμένα μεταξύ τους. Για τον λόγο αυτό συμμετείχα και ο ίδιος στην διαμόρφωση του λιμπρέτου, γράφοντας στίχους, πλάθοντας και μεταπλάθοντας το υλικό. Επεξεργασθήκαμε το κείμενο από κοινού τόσο με την Δάφνη όσο και με την Άννα Σωτρίνη. Υπάρχει ένα καυστικό χιούμορ, που μπορεί κανείς να ερμηνεύσει με πολλούς τρόπους. Η όπερα είναι φυχαγωγική αλλά ταυτόχρονα διερευνά και τις κοινωνικές και ανθρώπινες σχέσεις. Σε πρώτο επίπεδο το έργο είναι ευχάριστο για έναν μικρό θεατή, ενώ ταυτόχρονα έχειστοιχεία, που θα κρατήσουν το ενδιαφέρον και του μουσικά καλλιεργημένου και ώριμου ακροατηρίου».



Η μουσική γλώσσα του έργου

«Η όπερα είναι μονόπρακτη και προβλέπει παραδοσιακούς λυρικούς τραγουδιστές. Δεν υπάρχει πρόζα: από την αρχή ως το τέλος όλα εκφράζονται μέσα από τη μουσική. Επίσης, δεν υπάρχουν διακριτά μέρη και κατ' αυτή την έννοια θα μπορούσε κανείς να πει ότι πρόκειται για μία «μεταποστοινική» όπερα, όπου η μουσική ροή είναι συνεχής. Το ύφος είναι επηρεασμένο από πολλά στοιχεία της μουσικής του αιώνα μας, δοσμένα βεβαίως μέσα από το φίλτρο της προσωπικής μου μουσικής γλώσσας. Υπάρχουν αναφορές σε ελληνικούς ρυθμούς και τρόπους, καθώς και στοιχεία βυζαντινής μουσικής. Οι αναφορές αυτές γίνονται μονάχα όπου είναι απαραίτητες και δεν είναι πάντοτε ευδιάκριτες: στις περισσότερες περιπτώσεις εμφανίζονται αφομοιωμένες στο προσωπικό μου ιδίωμα. Υπάρχει η λογική των χαρακτηριστικών θεμάτων, τα οποία αφού αρχικά παρουσιαστούν, στην συνέχεια επανέρχονται. Όμως, δεν τα χρησιμοποιώ στενά με την έννοια του «εξαγγελτικού μοτίβου», όπως το γνωρίζουμε από την παράδοση του 19ου αιώνα.

Περισσότερο είναι χαρακτηριστικές μελωδίες με συγκεκριμένο ύφος, που εμφανίζονται πάντοτε μαζί με έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα της υπόθεσης, από τον οποίο άλλωστε αντλούν και την ιδιαίτερη φυσιογνωμία τους. Είτε ρυθμικά είτε μελωδικά δηλαδή, τα θέματα αυτά έχουν επιλεγεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να θυμίζουν το αντίστοιχο όργανο».

Η Ενορχήστρωση

«Η ενορχήστρωση έγινε αφ' ενός με βάση τις ανάγκες του έργου και αφ' ετέρου έχοντας κατά νου την προοπτική να περιοδεύσει η όπερα αυτή και εκτός Αθηνών. Έτσι, προβλέπονται το λιγότερο από ένα πνευστό όργανο, τόσο της οικογένειας των ξύλινων όσο και των χάλκινων, ένας μουσικός στα κρουστά και ένα κουιντέτο εγχόρδων. Ιδανικά, απαιτούνται δεκαπέντε έγχορδα, προκειμένου να ισορροπήσουν με τον ήχο τον πνευστών. Κατά έναν τρόπο η ενορχήστρωση καθορίζεται από

την υπόθεση, αφού τα πρόσωπα του έργου είναι όργανα της ορχήστρας. Η ιδέα αυτή είναι βέβαια καθοριστική, ωστόσο, προσπάθησα να μην καταλήξει απλά περιγραφική. Η αντιστοιχία που υπάρχει ανάμεσα σε πρόσωπα και όργανα διατηρείται και ανάμεσα στα πρόσωπα και τις φωνές. Δηλαδή ο Ούμπα Τούμπα είναι βαθύφωνος ενώ ο Βιολίνο Στραντιβάριους κόντρατενόρος και η Οφηλία Φλάουτο υψίφωνος».

Αφουγκραζόμενος τα ίδια τα παιδιά

«Ο «Μαέστρος Κονμπραβούρα» είναι η πρώτη μου όπερα. Κατά συνέπεια έχει πολύ μεγάλη σημασία για μένα. Με εκφράζει, διότι πιστεύω ότι πιστεύω ότι δεν έχω ξεφύγει ούτε από την μουσική μου γλώσσα ούτε ευρύτερα από την ταυτότητα μου ως συνθέτης. Η ιδέα μου άρεσε πολύ και την επεξεργάστηκα με κέφι. Το γεγονός ότι η υλοποίηση της όπερας ήταν ορατή -κάτι σπάνιο για έναν έλληνα δημιουργό- συνέβαλλε βεβαίως πολύ στην καλή διάθεση. Η σχέση μου με την εκπαίδευση, με διευκόλυνε πολύ. Επιπλέον, ήμουν τυχερός διότι από την αρχή το έργο υπεβλήθη στην αυστηρή κριτική των μαθητών μου. Κάθε φορά που ολοκλήρωνα ένα μέρος, το έπαιζα στα παιδιά και εκείνα μου έλεγαν τη γνώμη τους. Έτσι, η όπερα κτίστηκε μέσα από την αδιάλειπτη, δημιουργική επαφή που είχα με τα παιδιά, ακούγοντας τις γνώμες και τις απόψεις τους».-

«Μαέστρος Κονμπραβούρα»

Η Υπόθεση

Ο Μαέστρος Κονμπραβούρα, πετυχημένος συνθέτης με αυτοπεποίθηση, γράφει το νέο του έργο σκαρφαλωμένος σε μία τεράστια παρτιτούρα. Η πιστή και αφοσιωμένη σ' αυτόν Κάρμεν Ντέφι, τον υπηρετεί και τον επιδοκιμάζει. Ξάφνου ξεπροβάλλουν ένα-ένα τα όργανα: ο μπάρμπα-Φαγκότο Χέκελ, συγκαταβατικός και οπαδός του μαέστρου, ο Αγάπιος Όμποε, συναισθηματικός και ρομαντικός, ο καπετάν Τρομπέτας, μιλιταριστής και νοσταλγός του στρατιωτικού περιβάλλοντος, ο Ούμπα Τούμπα, μελαγχολικός και απογοητευμένος, που δεν έχει πρώτους ρόλους, ο Βιολίνο Στραντιβάρι, ξιπασμένος και ατομιστής, η Βιόλα, προσκολλημένη θαυμάστρια του Βιολίνο, η χοντρή κυρία Γκραν Κάσσα, παραδομένη στο πάθος της λαιμαργίας και η Οφηλία Φλάουτο, κακεντρεχής και φηλομύτα.

Τους τρώει η περιέργεια για το καινούργιο έργο και πιέζουν τον μαέστρο, που νυστάζει και προσπαθεί να κοιμηθεί, να τους δώσει τον πρώτο ρόλο. Διάφορα κωμικοτραγικά γεγονότα οδηγούν τον Κονμπραβούρα στην απόγνωση και την τρέλα, η οποία εκφράζεται με την έμμονη ιδέα ότι είναι φαράς, φαρεύοντας τα χρυσόφαρα της γυάλας.

Τότε μόνον τα όργανα, ανησυχώντας πραγματικά για το μέλλον τους, αποφασίζουν να συμφωνήσουν και προσπαθούν να συνεφέρουν τον μαέστρο, ο οποίος κακήν κακώς διευθύνει το φινάλε του έργου.



Ο συνθέτης Γιάννης Δροσίτης στη μέση με τον Κωστή Κωνσταντάρα (Μαέστρος Κονμπραβούρα), Μαρίνα Φιδέλη (Βιόλα). Φωτογραφία από τις πρόβες του έργου.



Σκηνή από τη μονόπρακτη κωμική όπερα "Μαέστρος Κονμπραβούρα". Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

ΙΙΙ. Επιμορφωτικό Σεμινάριο με θέμα: "Σύγχρονες μουσικοπαιδαγωγικές και διαθεματικές προσεγγίσεις στη μουσική εκπαίδευση"

Παρουσίαση

ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

ΤΕΥΧΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Αρ. Φύλλου 327
3 Απριλίου 1998

Το παρόν ΦΕΚ επανεκτυπώθηκε, λόγω λαθών κατά την αρχική εκτύπωση

ΥΠΟΥΡΓΙΚΕΣ ΑΠΟΦΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΓΚΡΙΣΕΙΣ

Αριθμ. Γ2 2055

Πρόγραμμα Σπουδών των μαθημάτων των Α' και Β' τάξεων του Ενιαίου Λυκείου για το σχολικό έτος 1998-99

Άρθρο 1

Πρόγραμμα Σπουδών του μαθήματος Επιλογής "Αισθητική Αγωγή" (στοιχεία Θεατρολογίας, Μουσική, Εικαστικά) της Α' τάξης του Ενιαίου Λυκείου.

Αισθητική Αγωγή

Η Αισθητική Αγωγή καλλιεργεί τρεις φυσικές λειτουργίες:

α) τις αισθήσεις (βλέπω, ακούω, αγγίζω, κινούμαι, αισθάνομαι).

β) την αντίληψη (αποκρίνομαι, επεξεργάζομαι νοητικά, ερευνώ, επικοινωνώ και άλλα).

γ) την πράξη (πράττω, δημιουργώ, παράγω και άλλα)

Η εκπαιδευτική διαδικασία καλύπτει ισόρροπα και αμφίδρομα αυτές τις φυσικές λειτουργίες με τις εξής μεθοδολογικές αρχές, οι οποίες αναπτύσσονται σε κάθε ενότητα της διδακτέας ύλης:

α) Να φέρνει το παιδί σε επαφή με τα έργα της Τέχνης και το φαινόμενο της Τέχνης συνολικότερα ως θεατή ή ακροατή και ως δημιουργό.

β) Να γίνει αισθητική και θεωρητική επεξεργασία και έρευνα (θεωρία).

γ) Να παράγονται έργα (πρακτική).

δ) Το παιδί να συμμετέχει σε σχετικές παράλληλες δραστηριότητες εντός και εκτός του σχολείου.

Μουσική

Α. Σκοποί της διδασκαλίας του μαθήματος

1. Να φέρει το μαθητή σε επαφή με το φαινόμενο της παγκόσμιας μουσικής συνείδησης.
2. Να βιώσει ο μαθητής τον ήχο ως σωματική έκφραση.
3. Να προσδιορίσει τον ήχο ως αντιληπτική ιδιότητα της λειτουργίας του εγκεφάλου.
4. Να προσεγγίσει τον ήχο όταν μορφοποιείται ως έργο τέχνης.
5. Να συνειδητοποιήσει τον φιλοσοφικό, κοινωνικό και ψυχολογικό ρόλο των μουσικών μορφωμάτων.
6. Να συμμετέχει στο μουσικό γίγνεσθαι ως ακροατής και ως δημιουργός.
7. Να προσδιορίσει τον επικοινωνιακό ρόλο που παίζει η Μουσική.
8. Να αναζητήσει τον κοινό παρανομαστή της μουσικής "γεωγραφίας" με τις άλλες Τέχνες.
9. Να φανταστεί το μέλλον της Μουσικής και των εργαλείων της.
10. Να ανασυνθέσει τον πρωτογενή ήχο του παρελθόντος μέσα από την ενέργεια του λόγου.

11. Να αναδείξει την ιδιαιτερότητα της πολιτισμικής του ταυτότητας με τα στοιχεία της Ελληνικής συνείδησης που την συνθέτουν.
12. Να αναπτύξει δεξιότητες για να προσεγγίσει πρακτικά τις εφαρμογές, όπως ακούω, τραγουδώ, παίζω και δημιουργώ με εργαλεία συνθετών.

Β. Διδακτέα ύλη

1. Μορφές και ρεύματα της Μουσικής στην εποχή μας: κεντροευρωπαϊκή Μουσική, Μουσική εξωευρωπαϊκών πολιτισμών, Μουσική στην Αμερική, νέες τάσεις, ορχήστρες, συγκροτήματα και άλλα.
2. Διαχρονική και συγχρονική επισκόπηση της Ελληνικής συνείδησης στη μουσική σκέψη. Αναλυτικά.
3. Ο φιλοσοφικός και ψυχολογικός ρόλος της μουσικής στις σύγχρονες κοινωνίες. Αναλυτικά: μικρά αποσπάσματα από έργα σύγχρονων διανοητών που αφορούν την φιλοσοφία και ψυχολογία της Μουσικής στις μέρες μας.
4. Οι νέες τεχνολογίες, ο ήχος και η εικόνα, τα μέσα ενημέρωσης, η Μουσική οι επιστήμες και οι τέχνες, η παιδαγωγική της Μουσικής εκτός εκπαιδευτικού συστήματος, οι εκδόσεις για την Μουσική, το διαδίκτυο στην Μουσική και άλλα.

Το θεωρητικό πλαίσιο της Μουσικής Αγωγής περιλαμβάνει:

1. Μουσικές Έννοιες - Γνώσεις
Μουσικές έννοιες, ιστορία, μορφολογία, κοινωνιολογική, φιλοσοφική και αισθητική ανάλυση ως κριτική του φαινομένου της Μουσικής και άλλα.

2. Μουσική Πράξη - Δεξιότητες
Πρακτικές εφαρμογές ως εξής:
Ακούω, τραγουδώ, κινούμαι, παίζω, δημιουργώ και συνθέτω.

3. Ανάπτυξη Δραστηριοτήτων
Συγκρότηση φωνητικών και οργανικών συνόλων, επισκέψεις καλλιτεχνών στο σχολείο, επισκέψεις μαθητών σε συναυλίες, παραστάσεις, εκθέσεις και ειδικά εκπαιδευτικά προγράμματα σχετικά με τη μουσική, συμμετοχή σε σχολικές γιορτές, διοργάνωση μουσικών εκδηλώσεων και άλλα.

Μέσα από τους τρείς παραπάνω παράγοντες, δηλαδή θεωρία, πράξη και παράλληλες δραστηριότητες, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην Ελληνική μουσική σκέψη κατά τις διάφορες ιστορικές περιόδους και εκφάνσεις της.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ
ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ

Γενική Γραμματεία
Νέας Γενιάς
Αχαρνών 417, 111 43 ΑΘΗΝΑ
ΤΗΛ.: 2530827-35, FAX: 2530890

ΓΕΝΙΚΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ

Αθήνα, 18 Ιανουαρίου 1999
Αριθμός Πρωτοκόλλου: ΓΓ 31

Προς
Πανελλήνια Ένωση Καθηγητών Μουσικής
Υπόψη **κ. Ανδρέα Γλυνιά**
Αθήνα

Θέμα: Διημερίδα με θέμα "Σύγχρονες μουσικοπαιδαγωγικές και διαθεματικές προσεγγίσεις στη μουσική εκπαίδευση"

Σχετ.:

Στο πλαίσιο των κοινών μας στόχων για την ανάπτυξη της μουσικής παιδείας στο χώρο της εκπαίδευσης, θέτουμε υπό την αιγίδα μας τη διοργάνωση διήμερης συνάντησης με θέμα: "Σύγχρονες μουσικοπαιδαγωγικές και διαθεματικές προσεγγίσεις στη μουσική εκπαίδευση".

Η διημερίδα διοργανώνεται από την Πανελλήνια Ένωση Καθηγητών Μουσικής, στην αίθουσα Φίλιππος Νάκας, το Μάρτιο του 1999.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Πέτρος Χ. Σφηκάκης
Γενικός Γραμματέας

ΑΚΡΙΒΕΣ ΑΝΤΙΓΡΑΦΟ

ΛΕΚΑΚΗ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ

Αγία Παρασκευή 19-2-1999

Αξιότιμοι κυρίες και κύριοι σύνεδροι,
αγαπητοί συνάδελφοι,

ενόψει της έναρξης των εργασιών του συνεδρίου **"Σύγχρονες μουσικοπαιδαγωγικές και διαθεματικές προσεγγίσεις στη μουσική εκπαίδευση"** που διοργανώνει η Πανελλήνια Ένωση Καθηγητών Μουσικής Δημόσιας Εκπαίδευσης, σας απευθύνω εγκάρδιο χαιρετισμό.

Τα τελευταία χρόνια έχουν σημειωθεί θετικά βήματα με στόχο την αναβάθμιση της μουσικής εκπαίδευσης στη χώρα μας.

Έχει αναληφθεί μια συντονισμένη προσπάθεια από το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο για τον εκσυγχρονισμό των προγραμμάτων σπουδών του μαθήματος της μουσικής και για την παραγωγή διδακτικού υλικού, έτσι ώστε να ανταποκρίνονται στις νέες συνθήκες που διαμορφώνονται και να απηχούν τις σύγχρονες αντιλήψεις και πρακτικές που εφαρμόζονται στην εκπαίδευση στην Ελλάδα και διεθνώς.

Το παρόν συνέδριο είναι μια αξιέπαινη προσπάθεια καθώς μπορεί να αποτελέσει ένα βήμα για την παρουσίαση νέων τάσεων, εξελίξεων και ποικίλων ζητημάτων που σχετίζονται με τη μουσική εκπαίδευση, για την ανάπτυξη προβληματισμών και για την ανταλλαγή απόψεων.

Εκφράζω τα συγχαρητήριά μου για την πρωτοβουλία των διοργανωτών και εύχομαι το συνέδριο να αποβεί γόνιμο και εποικοδομητικό στο πλαίσιο των γενικότερων προσπαθειών αναβάθμισης της μουσικής εκπαίδευσης.

Περιμένουμε τα πορίσματα του συνεδρίου σας και σας υπόσχομαι ότι το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο θα τα λάβει σοβαρά υπόψη του για τη διαμόρφωση των προγραμμάτων σπουδών και τη δημιουργία υποστηρικτικού διδακτικού υλικού.

Καλή επιτυχία στις εργασίες σας.

Ο πρόεδρος του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

Θεόδωρος Εξαρχάκος
Καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ
ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΥΦΥΠΟΥΡΓΟΣ

Αθήνα 10-3-1999

Προς: *Την Πανελλήνια Ένωση Καθηγητών Μουσικής.*

Κύριε Πρόεδρε, κύριοι Σύνεδροι.

Είναι απολύτως φυσικό ο τόπος που ανέδειξε τη θεατρική και τη μουσική πράξη σε κορυφαίες εκφράσεις παιδείας και πολιτισμού να αποδίδει πάντοτε σ' αυτές μία βαρύνουσα σημασία ως προς τον ρόλο τους μέσα στο εκπαιδευτικό σύστημα.

Το Υπουργείο Παιδείας πιστεύει ότη η διδασκαλία του μαθήματος της Μουσικής στο σχολείο αποτελεί ένα αποφασιστικό μοχλό για την εξοικείωση των μαθητών με τις τέχνες και ότι τα Μουσικά Σχολεία πρέπει να αποτελούν την πιο οργανωμένη και εξειδικευμένη έκφραση της Μουσικής Παιδείας στο εκπαιδευτικό μας σύστημα.

Η πρόσφατη εισαγωγή του μαθήματος στη Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση, θα δώσει τη δυνατότητα και στους μικρούς μαθητές να αναπτύξουν τη φαντασία τους τις δεξιότητές τους, και με αυτό τον τρόπο να ξεπεράσουν τον εαυτό τους ώστε να ανακαλύψουν ένα καινούριο κόσμο.

Τα παιδιά δεν έχουν όρια.
Ούτε η μουσική έχει.
Είναι τέχνη.
Τα παιδιά δεν έχουν σύνορα.
Ούτε η μουσική έχει.
Είναι Κόσμος.

Σας απευθύνω τις θερμότερες ευχές μου για την επιτυχία του συνεδρίου σας και να είστε βέβαιοι ότι το Υπουργείο Παιδείας θα μελετήσει με ενδιαφέρον τα αποτελέσματα του συνεδρίου σας.

Με φιλικούς χαιρετισμούς

Ο Υφυπουργός

Ιωάννης Ανθόπουλος

Χαιρετισμός του Προέδρου της Ο.Ι.Ε.Λ.Ε. Μιχάλη Κουρουτού προς το μουσικο-εκπαιδευτικό συνέδριο.

Αγαπητοί συνάδελφοι,

Ως πρόεδρος της ομοσπονδίας Ιδιωτικών Εκπαιδευτικών Λειτουργών Ελλάδας σας μεταφέρω τους χαιρετισμούς των μελών του Διοικητικού Συμβουλίου και με ειλικρινή συναισθήματα χαράς, ευχόμαστε ολόψυχα κάθε επιτυχία στην ξεχωριστή ομολουγουμένως προσπάθειά σας την οποίαν στέργουμε με όλες μας τις δυνάμεις.

Εκτιμώντας το γεγονός ότι ανεξάρτητα από τις μορφές έκφρασης της συλλογικής βούλησης και δραστηριότητας, η ανάπτυξη ευρύτερου και βαθύτερου προβληματισμού για τον ρόλο της μουσικής εκπαίδευσης και ιδιαιτέρως οι νέες προσεγγίσεις οι οποίες προβάλλουν σήμερα σαν επιτακτική ανάγκη, καθιστούν το συνέδριό σας εξαιρετικά επίκαιρο και αναγκαίο.

Ο ρόλος της μουσικής εκπαίδευσης λειτουργεί αποκαλυπτικά και αποφασιστικά στην κατανόηση αλλά και στην πραγματοποίηση της πολιτιστικής διάστασης της ανάπτυξης και της ανθρώπινης επικοινωνίας γενικότερα.

Προβλέποντας στην Επιστημονικού Επιπέδου διερεύνηση των νέων προσεγγίσεων στην μουσική εκπαίδευση και με στόχο την διεύρυνση των συνθηκών καλλιτεχνικής δημιουργίας στην πατρίδα μας γενικότερα σας ευχόμεθα κάθε επιτυχία.

Ο πρόεδρος της Ο.Ι.Ε.Λ.Ε.

Μιχάλης Κουρουτός



Συμπόσιο με θέμα

Σύγχρονες μουσικοπαιδαγωγικές και διαθεματικές προσεγγίσεις στη μουσική εκπαίδευση

Σάββατο 13 - Κυριακή 14 Μαρτίου 1999

Αίθουσα Εκδηλώσεων Ωδείου "Φίλιππος Νάκας"
Ιπποκράτους 41 - Αθήνα
Είσοδος ελεύθερη

Οργανωτικός συντονισμός:
Δ. Μπογδάνη - Σουγιούλ, Ν. Τουμπακάρη

Διοργάνωση:
Πανελλήνια Ένωση Καθηγητών Μουσικής

Χορηγία:
Ωδείο "Φίλιππος Νάκας"

Υπό την Αιγίδα της Γραμματείας Νέας Γενιάς

Σάββατο 13 Μαρτίου

9:00-9:30 **Έναρξη του συνεδρίου - Χαιρετισμοί**

Μουσικοπαιδαγωγικά συστήματα και προσεγγίσεις

9:30-9:45 Εριφύλλη Δαμιανού-Μαρίνη: *Εφαρμοφές του συστήματος Kodaly από το 1985 μέχρι σήμερα*

9:45-10:00 Αγγέλικα Σλάβικ: *Musica Poetica - Η βασική ιδέα της μουσικοκινητικής Αγωγής C. Orff*

10:00-10:15 Πηνελόπη Ηλιάσκου: *Το σύστημα Jaques Dalcroze: Παιδαγωγικές αρχές και διδακτικοί στόχοι*

10:15-10:30 Μαρία Κυνηγού-Φλάμπουρα: *Ήχος - Ρυθμός - Κίνηση*

10:30-10:45 Συζήτηση

10:45-11:00 Διάλειμμα

Μουσική Εκπαίδευση και Διαπολιτισμική Εκπαίδευση

11:00-11:15 Αθηνά Σιδέρη: *Τέχνη και Διαπολιτισμική Εκπαίδευση*

11:15-11:30 Νάνση Τουμπακάρη - Παναγιώτης Τσιρίδης: *Επεξεργασία παραμυθιών μέσω της μουσικής σε ένα πρόγραμμα Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης*

11:30-11:45 Νικόλας Τσαφταρίδης: *Το τραγούδι ως λειτουργικό μέσο ενίσχυσης της γνώσης στο Πρόγραμμα Εκπαίδευσης Μουσουλμανοπαίδων*

11:45-12:00 Αλεξάνδρα Ανδρούτσου: *Ο ρόλος της μουσικής σε ένα πρόγραμμα Διαπολιτισμικού Ολοήμερου Σχολείου*

12:00-12:15 Παναγιώτης Τσιρίδης: *Μουσικές δραστηριότητες στο Διαπολιτισμικό Σχολείο του Βοτανικού*

12:15-12:45 Συζήτηση

12:45-13:00 Διάλειμμα

13:00-13:15 Χαράλαμπος Σπυρίδης: *Πληροφορική και μουσική (παρελθόν - παρόν- μέλλον)*

13:15-13:30 Χάρης Ξανθουδάκης: *Επαγγελματική Μουσική Εκπαίδευση και Πανεπιστήμιο*

13:30-14:00 Συζήτηση

14:00-15:00 Διάλειμμα

15:00-17:00 **Εργαστήρα**

α) Δέσποινα Μπογδάνη-Σουγιούλ. *Σύνδεση της μουσικής με άλλες τέχνες και η διαπλοκή της με τα μαθήματα του Αναλυτικού Προγράμματος*

β) Μιχάλης Τόμπλερ: *Ήχων στόχων πχώ - Ειδική Αγωγή*

Κυριακή 14 Μαρτίου

Η διαπλοκή της ΜουσικήςΑγωγής με τα μαθήματα του Αναλυτικού προγράμματος σε όλες τις βαθμίδες εκπαίδευσης

9:30-9:45 Λένια Σέργη: *Μουσική Αγωγή και Διαθεματική Προσέγγιση στο Αναλυτικό Πρόγραμμα*

9:45-10:00 Ομάδα Μουσικοπαιδαγωγών Πρότυπου Μουσικού Κέντρου Πειραιά: *Η σύνδεση των στόχων της Μουσικής Αγωγής με το μάθημα "Τα μαθηματικά μου" στο Δημοτικό Σχολείο*

10:00-10:15 Κώστας Μόσχος: *Πρόγραμμα ΜΕΛΙΝΑ, μια ολοκληρωμένη παιδαγωγική πρόταση σε πιλοτική εφαρμογή*

10:15-10:30 Μιχάλης Γρηγορίου: *Μουσική και Ιστορία στη Β'θμια εκπαίδευση*

10:30-11:00 Συζήτηση

11:00-11:15 Βίκυ Ζεπάτου: *Ενιαίο Πλαίσιο Προγράμματος Σπουδών (Ε.Π.Π.Σ.) Μουσικής Αγωγής*

11:15-11:30 Συζήτηση

11:30-12:00 Διάλειμμα

12:00-14:00 Στρογγυλό τραπέζι με θέμα: *"Περί ταλέντου ο λόγος" - Μουσική δεξιότητα: χάρισμα ή προσωπική κατάκτηση;*
Συντονιστής: Θ. Λάλας
Συμμετέχοντες: Μ. Γρηγορίου, Α. Ζεάκις-Γλυνιάς, Γ. Κουρουπός, Χ. Ξανθουδάκης, Ι. Παπαδάτος, Λ. Πρίνου-Πολυχρονιάδου

15:00-17:00 **Εργαστήρα**
α) Λευτέρης Γρηγορίου: *Παραδοσιακά κρουστά και ελληνικοί ρυθμοί στη Μουσική Εκπαίδευση*
β) Ομάδα Μουσικοπαιδαγωγών Πρότυπου Μουσικού Κέντρου Πειραιά: *Τα μαθηματικά της μουσικής - η μουσική των μαθηματικών*

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ

Εριφύλλη Δαμιανού -Μαρίνη:

Εφαρμογές του συστήματος Kodaly από το 1985 μέχρι σήμερα

Οι μουσικοπαιδαγωγικές αρχές του Zoltan Kodaly άρχισαν να εφαρμόζονται στην Ελλάδα μετά το 1985, όταν ομάδα Ελλήνων καθηγητών μουσικής επισκέφτηκε το Ουγγρικό Ινστιτούτο στα πλαίσια καλοκαιρινού σεμιναρίου. Στα χρόνια που μεσολάβησαν οι αρχές του Kodaly εφαρμόστηκαν στην Ελλάδα αυτούσιες ή παραλλαγμένες, με στόχο την καλύτερη εφαρμογή τους στην ελληνική πραγματικότητα. Η εισήγηση αυτή εξετάζει τους τρόπους εφαρμογής που παρατηρούνται στην Ελλάδα, και τα αποτελέσματά της.

Αγγέλικα Σλάβικ:

Musica Poetica - Η βασική ιδέα της μουσικοκινητικής Αγωγής C. Orff

Musica Poetica ονομάζεται η ηχογραφημένη σειρά του Orff-Schulwerk. "Musica Poetica" λέγονταν και τα εκπαιδευτικά έργα στο 16ο και 17ο αιώνα, ονομασία από την αρχαία ελληνική λέξη "ποιείν". Το "ποιώ, φτιάχνω" είναι η βασική φιλοσοφική έννοια της διδασκαλίας της μουσικοκινητικής αγωγής του C. Orff.

Πηνελόπη Ηλιάσκου:

Το σύστημα Jaques Dalcroze: Παιδαγωγικές αρχές και διδακτικοί στόχοι

Η ουσία της ρυθμικής, έτσι όπως την παρουσίασε ο Jaques Dalcroze στις διαλέξεις και στα μαθήματά του στην αρχή του αιώνα, είναι η άμεση και προσωπική έκφραση, μέσα από την κίνηση, αυτού που ακούμε, νιώθουμε και καταλαβαίνουμε στη μουσική. Η ιδέα αυτή της συνάντησης της σκέψης, του σώματος και της συγκίνησης σε μια κοινή εμπειρία αφ' ενός και αφ' ετέρου ο ρόλος της κίνησης στη βίωση και κατανόηση της μουσικής, διατρέχουν τον 20ό αιώνα και φτάνουν ως τις μέρες μας, για να προσθέσουν νέα εργαλεία και να εμπλουτίσουν το ύφος και τις τεχνικές της Μουσικής Εκπαίδευσης.

Μαρία Κυνηγού - Φλάμπουρα:

Ήχος - Ρυθμός - Κίνηση

Μια ιδέα προσέγγισης, αφύπνισης και αφομίωσης του αισθήματος του ρυθμού, του ύψους, του ήχου και της ροής της μελωδίας με ποικίλο τρόπο χωρίς ειδική μελέτη και θεωρητική διδασκαλία.

Αθηνά Σιδέρη:

Τέχνη και Διαπολιτισμική Εκπαίδευση

Η τέχνη με τον πολυδιάστατο πολιτισμικό χαρακτήρα της αποτελεί σημαντικό στοιχείο της Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης και συμβάλλει στην άμβλυνση και απάλειψη των στερεοτύπων και προκαταλήψεων και στην προώθηση του αλληλοσεβασμού και της αλληλοαναγνώρισης. Σε αυτό το πλαίσιο η τέχνη δεν είναι μόνο το μέσο γνωριμίας με διαφορετικούς πολιτισμούς αλλά και η αφετηρία για την επεξεργασία της παγκόσμιας ανάγκης για καλλιτεχνική δημιουργία, της σχέσης μεταξύ κυρίαρχου και άλλων πολιτισμών, και της ιστορικής, κοινωνικής και αισθητικής διάστασης του καλλιτεχνικού δημιουργήματος.

Νάνση Τουμπακάρη - Παναγιώτης Τσιρίδης:

Επεξεργασία παραμυθιών μέσω της μουσικής σε ένα πρόγραμμα Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης

Το υλικό των μουσικών δραστηριοτήτων που θα παρουσιαστεί αποτελεί μέρος ενός πακέτου με εκπαιδευτικό υλικό για το Νηπιαγωγείο και τις πρώτες τάξεις του Δημοτικού Σχολείου με στόχο τη Διαπολιτισμική Εκπαίδευση.

Οι μουσικές δραστηριότητες επιδιώκουν την επεξεργασία των παραμυθιών με τρόπο ώστε να επιτυγχάνονται οι στόχοι της Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης, καθώς και οι στόχοι του Αναλυτικού Προγράμματος και της Μουσικής Αγωγής.

Νικόλας Τσαφταρίδης:

Το τραγούδι ως λειτουργικό μέσο ενίσχυσης της γνώσης στο Πρόγραμμα Εκπαίδευσης Μουσουλμανοπαίδων

Ο στόχος του Προγράμματος Εκπαίδευσης Μουσουλμανοπαίδων , που ξεκίνησε πριν από τρία χρόνια, ήταν η αποτελεσματική εκμάθηση της ελληνικής γλώσσας στα μειονοτικά σχολεία της Θράκης. Για την κατάκτηση του στόχου αυτού έχει παραχθεί νέο εκπαιδευτικό υλικό για τα μαθήματα της Ιστορίας, της Γεωγραφίας, της Κοινωνικής και Πολιτικής Αγωγής και της Μελέτης Περιβάλλοντος. Ως λειτουργικό εργαλείο των νέων φυλλαδίων - και όχι ως υλικό για το μάθημα της μουσικής - προέκυψαν 16 τραγούδια, στα πλαίσια μιας προσπάθειας ολιστικής προσέγγισης της γνώσης σε ό,τι αφορά το ελληνόφωνο πρόγραμμα στα συγκεκριμένα σχολεία.

Αλεξάνδρα Ανδρούτσου:

Ο ρόλος της μουσικής σε ένα πρόγραμμα Διαπολιτισμικού Ολοήμερου Σχολείου

Εδώ και δύο χρόνια λειτουργεί στην Αθήνα στο 87ο Διαπολιτισμικό Δημοτικό Σχολείο, ένα ολοήμερο πρόγραμμα, στόχος του οποίου είναι παιδιά με διαφορετικές μητρικές γλώσσες (ελληνικά, αλβανικά, τουρκικά, βουλγαρικά) να συνυπάρχουν αρμονικά, μέσα από την επικοινωνία και τη δημιουργική έκφραση, μέσα από τις τέχνες και την πρόσβαση στη γνώση, μέσα από το παιχνίδι. Στην εισήγηση θα αναφερθεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργεί το σχολείο, οι παιδαγωγικές αρχές πάνω στις οποίες βασίζεται το πρόγραμμά του, καθώς και ο ρόλος της μουσικής και η διαπλοκή της με τις υπόλοιπες τέχνες.

Παναγιώτης Τσιρίδης:

Μουσικές δραστηριότητες στο Διαπολιτισμικό Σχολείο του Βοτανικού

Το 87ο Δημοτικό Σχολείο Αθηνών είναι Διαπολιτισμικό Σχολείο και λειτουργεί ως ολοήμερο. Το μεγαλύτερο ποσοστό των παιδιών που φοιτούν σ' αυτό είναι μουσουλμάνοι με τουρκική μητρική γλώσσα και ακολουθούν οι Έλληνες χριστιανοί, οι Αλβανοί και οι Ρομ. Η μουσική, η οποία εντάσσεται στο απογευματινό πρόγραμμα του σχολείου, λειτουργεί έτσι ώστε να ενισχύει τους γνωστικούς στόχους του πρωινού προγράμματος του σχολείου, να επιτυγχάνει την αλληλοαποδοχή και τη συνεργασία μεταξύ των παιδιών με διαφορετική εθνική καταγωγή, γλώσσα και θρησκεία, και να καλλιεργεί την εκφραστικότητα και το καλλιτεχνικό αισθητήριο των παιδιών.

Χαράλαμπος Σπυρίδης:

Πληροφορική και μουσική (παρελθόν - παρόν - μέλλον)

Η παρουσία της πληροφορικής σε όλα τα πεδία της μουσικής, αποτελεί μια από τις κυριότερες παραμέτρους στην ανάπτυξη της επιστήμης της μουσικής. Σήμερα τον εκπαιδευτικό για το μάθημα της μουσικής η πληροφορική τον εξοπλίζει με ένα σύγχρονο "οπλοστάσιο" μηχανημάτων Hardware, π.χ. ηλεκτρονικοί υπολογιστές, keyboards, CD-ROM's, και προγραμμάτων Software, π.χ. μουσικής σημειογραφίας, επεξεργασίας, μουσικής σύνθεσης, σύνθεσης ήχου κ.ά.

Η μουσική δεν είναι μόνο ένα παιχνίδι με ήχους. Δεν είναι μόνο φόρμα και στρουκτούρα. Η μουσική έχει και πολύ σημαντικές, πνευματικές, ψυχικές και κοινωνικές διαστάσεις. Η συνθετική εργασία ανήκει στις δράσεις, οι οποίες προϋποθέτουν την ιδιοφυία, την ευαισθησία, την ενόραση, την ευρηματικότητα, την αγωνία και το πάθος του δημιουργού. Σύγχρονοι συνθέτες ελπίζουν στη μελλοντική πρόοδο της μουσικής από τις τεχνικές διάνοιες...

Όταν κάποια μέρα ο άνθρωπος κατορθώσει να εκφράσει με μαθηματικούς όρους τις προαναφερθείσες ιδιότητες, καταστάσεις και ποιότητες, τότε, σύμφωνα με τον Hiller, θα μπορεί με τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές να συνθέτει μουσική, η οποία όχι μόνο απλά θα τον τέρπει, αλλά θα τον αναγεννά και θα του ανοίγει νέους κόσμους πνευματικής εμβάνθυνσης.

Χάρης Ξανθουδάκης:

Επαγγελματική Μουσική Εκπαίδευση και Πανεπιστήμιο

Ένας από τους κύριους στόχους της μουσικής παιδείας είναι η εκπαίδευση των ενδιαφερομένων στα μουσικά επαγγέλματα, τα οποία, σήμερα, καλύπτουν ευρύτατο φάσμα ειδικοτήτων. Η ίδια φύση του ανικειμένου, η παράδοση και η σύγχρονη πρακτική στο μεγαλύτερο μέρος της Ευρώπης και των ΗΠΑ, αναθέτουν την εκπαίδευση αυτή σε πανεπιστημιακές σχολές. Ο ρευστός χαρακτήρας των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών των Ελληνικών Πανεπιστημίων και οι περιορισμένοι προγραμματικοί στόχοι του νεοσύστατου Τμήματος στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας επιβάλλουν μια εκ νέου τοποθέτηση του ζητήματος σε σχέση με τα ελληνικά δεδομένα.

Λένια Σέργη:

Μουσική Αγωγή και Διαθεματική Προσέγγιση στο Αναλυτικό Πρόγραμμα

Η έννοια της διαθεσιμότητας στην εκπαίδευση είναι ένα από τα θέματα που κυριαρχούν στον προβληματισμό για τη διαμόρφωση αποτελεσματικών εκπαιδευτικών προγραμμάτων. Η μουσική, ως τέχνη αλλά και ως μάθημα με συγκεκριμένη δομή, περιλαμβάνει ορισμένες έννοιες και ορισμένα βασικά στοιχεία που διαμορφώνουν ορισμένες σχέσεις μεταξύ τους κατά τη μουσική δημιουργία. Ο συνδυασμός της μουσικής με τα άλλα μαθήματα του Αναλυτικού Προγράμματος και η τοποθέτησή της ως κεντρικού άξονα στο ευρύτερο πλαίσιό τους, βασίζεται στην εξερεύνηση και αντίληψη των βασικών εννοιών και στοιχείων, καθώς και των σχέσεων που διαμορφώνονται κατά τη διαπλοκή τους. Ο συνδυασμός της μουσικής με τα άλλα μαθήματα πιστεύουμε ότι δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις για αποτελεσματική μάθηση και γενικότερη ανάπτυξη του παιδιού.

Ομάδα Μουσικοπαιδαγωγών Πρότυπου Μουσικού Κέντρου Πειραιά (Νάνση Τουμπακάρη, Τζένη Γιαμάλογλου, Παναγιώτης Τσιρίδης, Γιώργος Φασόλης):

Η σύνδεση των στόχων της Μουσικής Αγωγής με το μάθημα "Τα Μαθηματικά μου" στο

Δημοτικό Σχολείο

Βασικός πυρήνας της εισήγησης είναι η θέση ότι η κατανόηση και εκμάθηση των εννοιών που πραγματεύονται τα Μαθηματικά υποστηρίζεται σημαντικά, εάν στα οπτικά ερεθίσματα προστεθούν ηχητικά και καιναισθητικά.

Με τον τρόπο αυτό θεωρούμε ότι τα πολλαπλά αλλά και διαφορετικά μεταξύ τους ερεθίσματα (οπτικά, ηχητικά και καιναισθητικά) διευκολύνουν τη γενίκευση των μαθηματικών εννοιών.

Ταυτόχρονα οι δράσεις και τα παιχνίδια που προέρχονται από τη μεθοδολογία της μουσικής αγωγής, καλλιεργούν, όπως είναι φυσικό, το μουσικό αισθητήριο των παιδιών, προσφέροντάς τους μουσική εμπειρία αλλά και γνώση.

Κώστας Μόσχος:

Πρόγραμμα ΜΕΛΙΝΑ, μια ολοκληρωμένη παιδαγωγική πρόταση σε πιλοτική εφαρμογή.

Το πειραματικό "Πρόγραμμα ΜΕΛΙΝΑ - Εκπαίδευση και Πολιτισμός" - μια ιδέα της Μελίνας, που πήρε σάρκα και οστά μετά το θάνατό της - αποσκοπεί στην ποιοτική αναβάθμιση της εκπαίδευσης μέσα από τη χρήση καλλιτεχνικών και πολιτιστικών εργαλείων. Υλοποιείται από τα Υπουργεία Παιδείας και Πολιτισμού και βρίσκεται σήμερα στο τέταρτο έτος πιλοτικής εφαρμογής περιλαμβάνοντας 81 σχολεία από όλη την Ελλάδα.

Το κομμάτι που αφορά τη μουσική σχεδιάστηκε από ομάδα εμπειρογνωμόνων ως συγκερασμός των έως τώρα προτάσεων και εμπειριών λαμβάνοντας υπ' όψιν και την πολιτιστική ιδιαιτερότητα της χώρας μας, και στοχεύει αφ' ενός να ευαισθητοποιήσει και να καλλιεργήσει τα παιδιά στην τέχνη των ήχων, αφ' ετέρου να παράσχει στους εκπαιδευτικούς εργαλεία, που θα βοηθήσουν την όλη εκπαιδευτική διαδικασία.

Μιχάλης Γρηγορίου:

Μουσική και Ιστορία στη Β'θμια εκπαίδευση

Η εισήγηση αναφέρεται στην αλληλεξάρτηση και αλληλεπίδραση των κοινωνικών φαινομένων με τα καλλιτεχνικά ρεύματα, και εν προκειμένω με τη μουσική, στις διαδρομές της Ιστορίας, όπως αυτή εξελίσσεται στο πέρασμα του χρόνου.

Μια εκπαιδευτική πρόταση για τη σύνδεση της μουσικής με την Ιστορία στη Β'θμια Εκπαίδευση.

Βίκυ Ζεπάτου:

Ενιαίο Πλαίσιο Προγράμματος Σπουδών (Ε.Π.Π.Σ) Μουσικής Αγωγής

Εκπόνηση: Α. Ζεάκις-Γλυνιάς, Βίκυ Ζεπάτου

Η εισήγηση θα αναφέρεται συνοπτικά στα εξής:

- Στο νομοθετικό πλαίσιο, στη φιλοσοφία και στη δομή του Ε.Π.Π.Σ.
- Στην έρευνα και στη μελέτη δεδομένων σχετικά με τη διαμόρφωση του Ε.Π.Π.Σ. Στη σχέση μεταξύ του Ε.Π.Π.Σ και του Προγράμματος Σπουδών.

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ

Δέσποινα Μπογδάνη - Σουγιούλ:

Σύνδεση της μουσικής με άλλες τέχνες και η διαπλοκή της με τα μαθήματα του Αναλυτικού Προγράμματος

Σε ένα εκπαιδευτικό σύστημα, που αυτή τη στιγμή παρουσιάζει νέες μορφές εξέλιξης και καινούριες παιδαγωγικές δομές, ζωογόνο δύναμη αποτελεί η αναζήτηση ενεργητικών διαθεματικών μεθόδων προσέγγισης της μάθησης. Μια νέα μέθοδος διαθεματικής προσέγγισης, στο πλαίσιο της οποίας η μουσική συνδέεται με άλλες τέχνες - όπως είναι η κίνηση, το θέατρο και τα εικαστικά - είναι η Αισθησιοκινητική Διαπλοκή. Στόχος της είναι να μεταμορφώνει το παιδί σε μια ολοκληρωμένη και δημιουργική προσωπικότητα και να στηρίζει τη γνώση με εμπειρία. Η μέθοδος αυτή εφαρμόζεται στο Δημοτικό Σχολείο του Κολεγίου Αθηνών από το 1997 σε διάφορες τάξεις και σε διάφορα μαθήματα του Αναλυτικού Προγράμματος. Στο εργαστήριο θα γίνει μια προσέγγιση των στόχων του μαθήματος της Μουσικής, μέσω της Αισθησιοκινητικής Διαπλοκής, έτσι όπως αυτοί παρουσιάζονται στο Αναλυτικό Πρόγραμμα για τη Μουσική, του Υπουργείου Παιδείας.

Μιχάλης Τόμπλερ:

Ήχων στόχων πχώ - Ειδική Αγωγή

Η πχώ μιας περιήγησης, με μέσο τους ήχους και στόχους την προσέγγιση, την έκφραση και την επικοινωνία σε χώρους όπου τα "γνωστά" μέσα φαντάζουν "λίγα" και η "συνηθισμένη" μουσική φαίνεται "ανεπαρκής" να καλύψει τις δυνάμεις και να ικανοποιήσει τις επιθυμίες των συνταξιδιωτών - παιδιών.

Το εργαστήριο αυτό θα προσπαθήσει να αναλύσει και να ανακατασκευάσει τρόπους προσέγγισης, έκφρασης και επικοινωνίας που χρησιμοποιούνται στην ειδική αγωγή και εν γένει στο χώρο της ειδικής μουσικής θεραπευτικής. Κατά τη διάρκεια του εργαστηρίου θα προβληθεί βίντεο με χαρακτηριστικά αποσπάσματα και παραδείγματα. Επίσης, θα υπάρχει επίδειξη μουσικών οργάνων κατάλληλων γι' αυτό το πεδίο.

Λευτέρης Γρηγορίου:

Παραδοσιακά κρουστά και ελληνικοί ρυθμοί στη Μουσική Εκπαίδευση

Μια περιήγηση στον κόσμο των ελληνικών ρυθμών μέσα από τους δρόμους των παραδοσιακών κρουστών οργάνων, με στόχο την ενίσχυση της μουσικής εκπαιδευτικής πράξης.

Ομάδα Μουσικοπαιδαγωγών Πρότυπου Μουσικού Κέντρου Πειραιά (Τζένη Γιαμάλογλου, Γιώργος Φασόλης):

Τα μαθηματικά της μουσικής - η μουσική των μαθηματικών

Μπορεί κανείς να αντιστοιχίσει γεωμετρικά σχήματα με ηχοχρώματα;

Συνδέεται η μαθηματική έννοια του μήκους με τη μουσική έννοια της διάρκειας;

Μπορούμε να κάνουμε προσθέσεις με ήχους ή να δημιουργήσουμε αριθμούς με ήχους;

Στο εργαστήριο θα δειχτεί ένας πρωτότυπος τρόπος προσέγγισης των μαθηματικών, μέσα από τη μουσική αγωγή. Οι τρόποι σύνδεσης των στόχων της μουσικής αγωγής με εκείνους των μαθηματικών, που θα αναλυθούν, έχουν εφαρμοστεί σε ομάδες παιδιών Α', Β' και Γ' Δημοτικού, κατά τη

διάρκεια πειραματικών προγραμμάτων, που πραγματοποιήθηκαν στο Ράλλειο Πειραματικό Σχολείο Πειραιά από την ομάδα μουσικοπαιδαγωγών του Π.Μ.Κ.Π. σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης.

ΣΥΝΤΟΜΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Ανδρούτσου Αλεξάνδρα: Λέκτορας Παιδαγωγικής Ψυχολογίας στο Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Επιστημονική υπεύθυνη του απογευματινού Διαπολιτισμικού Προγράμματος του 87ου Δημοτικού Σχολείου. Ερευνητικά ενδιαφέροντα: διδακτική μεθοδολογία, διαπολιτισμική εκπαίδευση.

Γιαμάλογλου Τζένη: Είναι διπλωματούχος πιάνου και απόφοιτος του Διετούς Μεταπτυχιακού Κύκλου Σπουδών Μουσικοκινητικής Αγωγής C.Orff (Σχ. Μωραΐτη). Πτυχιούχος αρμονίας και αντίστιξης. Σπουδές συστήματος Kodaly. Συμμετείχε σε πειραματικά προγράμματα Μουσικής Αγωγής που πραγματοποιήθηκαν από το Πρότυπο Μουσικό Κέντρο Πειραιά (Δημοτικό Ωδείο) και το Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης με θέμα "Σύνδεση της Μουσικής Αγωγής με τα μαθήματα του Αναλυτικού Προγράμματος του Δημοτικού Σχολείου". Εργάζεται στο Π.Μ.Κ.Π., στο Δημοτικό Ωδείο Μοσχάτου και στο Δημοτικό Ωδείο Άνω Λιοσίων.

Γρηγορίου Λευτέρης: Σπούδασε ηλεκτροακουστική μουσική και σύνθεση στο Conserbatoire Superieure de Musique de Paris. Μέσα από πολλά ταξίδια έχει ασχοληθεί με παραδοσιακά κρουστά διαφόρων χωρών του κόσμου. Διδάσκει εδώ και πολλά χρόνια κρουστά από την Ελλάδα αλλά και από όλο τον κόσμο.

Γρηγορίου Μιχάλης: Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1947. Εκτός από τις μουσικές του σπουδές έχει σπουδάσει και Αρχιτεκτονική στο Ε.Μ.Π. όπου υπήρξε και επιστημονικός συνεργάτης στην έδρα της Φιλοσοφίας. Συνεργάστηκε επί είκοσι χρόνια με το Γ' Πρόγραμμα ως παραγωγός εκπομπών και ως μέλος της ομάδας προγραμματισμού. Συμμετείχε στην τετραμελή επιτροπή που συνέταξε την "Πρόταση για τη Μουσική Εκπαίδευση στα δημοτικά σχολεία" για λογαριασμό του Υφυπουργείου Νέας Γενιάς και έχει δώσει σειρές μαθημάτων στο Πανεπιστήμιο Αθηνών ως επιστημονικός συνεργάτης της Έδρας Παιδαγωγικής Ψυχολογίας. Έχει μεταφράσει πολλά θεωρητικά βιβλία για τη μουσική, έχει συγγράψει το δίτομο εκπαιδευτικό βιβλίο "Μουσική για παιδιά και για έξυπνους μεγάλους" εκδ. Νεφέλη. Έχει συνθέσει πλήθος έργων για ορχήστρα και χορωδία, για σύνολα μουσικής δωματίου, για πιάνο, για συνθεσάιζερ, κύκλους τραγουδιών, μουσική για θέατρο και κινηματογράφο, κ.ά. Κυκλοφορούν οκτώ δίσκοι του. Από το 1994 είναι καλλιτεχνικός διευθυντής του Πρότυπου Μουσικού Κέντρου Πειραιά (Δημοτικό Ωδείο).

Δαμιανού - Μαρίνη Εριφύλη: Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Είναι Διπλωματούχος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ. και Πτυχιούχος του Κρατικού Ωδείου Θεσ/νίκης και του Μουσικοπαιδαγωγικού Ινστιτούτου Zoltan Kodaly της Ουγγαρίας. Διδάσκει ως Ειδική Επιστήμων στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ. εκπονώντας παράλληλα και τη διδακτορική της διατριβή. Έχει λάβει μέρος σε πολλά διεθνή σεμινάρια και συνέδρια που αφορούν σύγχρονα μουσικοπαιδα-

γωγικά συστήματα (Kodaly, Orff, Dalcroze, Martenot). Διακρίθηκε επίσης ως μαέστρος της χορωδίας κοριτσιών Παναγούδας Θεσ/νίκης, σε συναυλίες, μαγνητοσκοπήσεις και ηχογραφήσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Ζεάκις - Γλυνιάς Ανδρέας: Σχολικός Σύμβουλος Π.Ε.16 (μουσικής). Διδάσκων στο Μαράσλειο Διδασκαλείο του Π.Α. Μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του ΥΠΕΠΘ. Μέλος της Συντονιστικής Επιτροπής των Πανελληνίων Μαθητικών Καλλιτεχνικών Αγώνων. Πρόεδρος της θεματικής επιτροπής για την Αισθητική Αγωγή στο παιδαγωγικό Ινστιτούτο. Πρόεδρος της Πανελλήνιας Ένωσης Καθηγητών Μουσικής. Πρόεδρος της Συμφωνικής Ορχήστρας Κρήτης. Συγγραφέας εκπαιδευτικών συγγραμμάτων μουσικής και εκδότης του περιοδικού "Μουσικής...πράξις". Μέλος του Εποπτικού Συμβουλίου του Συλλόγου για τη διάδοση της Εθνικής Μουσικής. Πρόεδρος του Οργανισμού "Ευρωπαϊκή πόλις της μουσικής". Μέλος του Αλληλοβοηθητικού Συνδέσμου για τη Μουσική Παιδαγωγική (έδρα του οποίου είναι η Βασιλική Ακαδημία της Στοκχόλμης). Μέλος της Τριμελούς Εκτελεστικής Επιτροπής της Διαβαλκανικής Επιτροπής για τον Πολιτισμό και την Ειρήνη.

Ζεπάτου Βίκυ: Καθηγήτρια μουσικής στη Β'θμια εκπαίδευση που υπηρετεί στο μουσικό Γυμνάσιο-Λύκειο Ιλίου. Είναι διπλωματούχος πιάνου του Ωδείου Αθηνών, πτυχιούχος Αρμονίας του Ωδείου Αθηνών και Διπλωματούχος Πολιτικός Μηχανικός του Εθνικού Μετσόβειου Πολυτεχνείου. Μέλος της Θεματικής Επιτροπής του έργου "Αναδιατύπωση και Εκσυγχρονισμός των προγραμμάτων στον τομέα της Αισθητικής και Καλλιτεχνικής Αγωγής με σύγχρονη παραγωγή διδακτικού υλικού" του ΕΠΕΑΕΚ. Στο πλαίσιο εργασίας καθηγητών του Πειραματικού Μουσικού Γυμνασίου Παλλήνης κατά το σχολικό έτος 1990-1991 εργάστηκε πάνω σε θέματα όπως: τη διερεύνηση μουσικών σχολείων Αγγλίας, Αυστραλίας, το Αναλυτικό Πρόγραμμα του μαθήματος του υποχρεωτικού πιάνου και προτάσεις για τη μορφή του Μουσικού Λυκείου και του Μουσικού Δημοτικού. Ανήκει στη συντακτική επιτροπή του περιοδικού "Μουσική Πράξη" της Πανελλήνιας Ένωσης Καθηγητών μουσικής.

Ηλιάσκου Πηνελόπη: Είναι πτυχιούχος του Ινστιτούτου Jaques Dalcroze των Βρυξελλών και της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Υπεύθυνη του Τμήματος Μουσικοκινητικής Αγωγής των Εκπαιδευτιρίων Δούκα, διδάσκει και είναι μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής στο Κέντρο Μελέτης Χορού "Ισιδώρας και Ραϋμόνδου Ντάνκαν" και συνεργάζεται μόνιμα με το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, σε παραστάσεις όπερας και άλλων σκηνικών έργων. Το ενδιαφέρον της επικεντρώνεται γύρω από την ερμηνεία της μουσικής μέσω της κίνησης και της εικόνας.

Κουρουπός Γιώργος: Σπούδασε στο Ωδείο Αθηνών, στη Μαθηματική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και Ωδείο των παρισίων (σύνθεση στην τάξη Olivier Messian, 1968-1972). Έργα του παρουσιάστηκαν επανειλημμένα στο Παρίσι και σε πολλές πόλεις της Γαλλίας και της Ευρώπης. Ανάμεσα στις μεγάλες σκηνικές δημιουργίες του περιλαμβάνονται έργα για το Φεστιβάλ της Αβινιόν, η όπερα "Πυλάδης" (Ο.Μ.Μ.Α. 1991), το συμφωνικό μπαλέτο "Οδύσσεια" (συμπαραγωγή Ο.Μ.Μ.Α. και Όπερας Αμβούργου, 1955-1996) για το οποίο τιμήθηκε με το διεθνές βραβείο "Bennois de la dance" 1998 και η όπερα "Οι δραπέτες της σκακιέρας" (Ε.Λ.Σ. 1998).

Κυνηγού - Φλάμπουρα Μαρία: Δίπλωμα Σχολής Πράτσικα (γυμναστική, ρυθμική, μουσική, χορός). Πτυχίο πιάνου. Έρευνα στα θέματα του ενδιαφέροντός της. Ρυθμική και κίνηση σε μικρά παιδιά στη Σουηδία, Δανία, Αγγλία, Βέλγιο και Γαλλία. Δίδαξε στα επαγγελματικά τμήματα των σχολών χορού, το μάθημα της ρυθμικής, του αυτοσχεδιασμού και της χορογραφίας. Ακόμα στα Πανεπιστήμια της Αθήνας, Πάτρας, Στοκχόλμης, Γκέτεμποργκ, Μάλμο και στην Ακαδημία Χορού της Βάρνας. Συνεργάστηκε με το Θέατρο Τέχνης και χορογράφησε σε θέματα αρχαίου και σύγχρονου ρεπερτορίου. Έχει εκδώσει σειρά βιβλίων για παιδιά και βοηθήματα για νηπιαγωγούς, δασκάλους και οργανώνει σεμινάρια για αυτά τα θέματα.

Ξανθουδάκης Χάρης: Συνθέτης, καθηγητής Ανώτερων Θεωρητικών και Μουσικής Δημιουργίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Είναι πτυχιούχος της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, μεταπτυχιακός απόφοιτος και Διδάκτωρ Μουσικής του Πανεπιστημίου της Σορβόνης (Paris I). Έχει διδάξει σε διάφορα ιδρύματα της Ελλάδας και του εξωτερικού και έχει διατελέσει επανελειμμένα μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής του ΥΠΕΠΘ.

Μόσχος Κώστας: Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1959. Σπούδασε στην Αθήνα, σύνθεση με τον Γ.Ιωαννίδη και συνέχισε τις σπουδές του στη Γαλλία (διεύθ. ορχήστρας) και στη Γερμανία (σύνθεση, μουσική φαινομενολογία και μουσικολογία) όπου ειδικεύτηκε στις εφαρμογές νέων τεχνολογιών στη μουσική. Από το 1989 ζει στην Ελλάδα όπου και διευθύνει το Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής και συνεργάζεται με το Υπουργείο Πολιτισμού. Με τη μουσική παιδαγωγική ασχολείται από το 1982 έχοντας εκπονήσει πολλές έρευνες και μελέτες. Έχει γράψει πάνω από σαράντα έργα τα οποία έχουν εκτελεστεί σε πολλές διεθνείς διοργανώσεις, συχνά με διακρίσεις. Από το 1994 διαδεχόμενος το Γ.Κουρουπό, είναι μέλος της Κ.Ε. και υπεύθυνος της μουσικής στο πειραματικό "Πρόγραμμα ΜΕΛΙΝΑ - Εκπαίδευση και Πολιτισμός" των ΥΠΠΟ και ΥΠΕΠΘ.

Μπογδάνη - Σουγιούλ Δέσποινα: Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1967. Σπούδασε πιάνο, μονωδία και ανώτερα θεωρητικά στο Εθνικό Ωδείο και τελείωσε τον Διετή Μεταπτυχιακό Κύκλο Σπουδών Μουσικοκινητικής Αγωγής C.Orff (Σχ. Μωραΐτη). Έχει λάβει μέρος σε σεμινάρια και συνέδρια με θέμα τη Μουσική Εκπαίδευση και τη Μουσικοκινητική Αγωγή. Από το 1992 εργάζεται ως Καθηγήτρια Μουσικής στο Κολέγιο Αθηνών και εφαρμόζει πιλοτικό πρόγραμμα με θέμα τη διδασκαλία των μαθημάτων του Αναλυτικού Προγράμματος με τη μέθοδο της Αισθησιοκινητικής Διαπλοκής. Έχει συγγράψει βιβλία με θέμα τη Μουσικοκινητική Αγωγή, τη παιδική δημιουργική κίνηση και τη διδασκαλία φλογέρας.

Παπαδάτος Ιωσήφ: Σπούδασε στην Ελλάδα πιάνο, ανώτερα θεωρητικά και σύνθεση με τους Α.Καρμπόνε και Γ.Ιωαννίδη. Συνέχισε τις σπουδές του στην Ανωτάτη Μουσική Σχολή Robert Schumann στο Dusseldorf (Γερμανία) με τον συνθέτη G.Becker όπου σπούδασε επίσης ηλεκτρονική μουσική, πιάνο, χρήση των ηλεκτρονικών υπολογιστών στην αλγοριθμική σύνθεση με τον C.Barlow και βυζαντινή μουσική με τον Δ.Τερζάκη. Έχει συνθέσει και ηχογραφήσει ηλεκτρονική μουσική και έχει γράψει μέχρι στιγμής 63 συνθέσεις: έργα συμφωνικής μουσικής, μουσικής δωματίου, κ.ά. Έχει συνεργαστεί με το Γ' Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας ως παραγωγός μουσικών εκπομπών. Του έχουν απονεμηθεί βραβεία σύνθεσης σε Διεθνείς Διαγωνισμούς. Είναι

Αναπληρωτής Καλλιτεχνικός Διευθυντής στο Ωδείο "Φίλιππος Νάκας", όπου επίσης διδάσκει ανώτερα θεωρητικά και σύνθεση.

Πρίνου - Πολυχρονιάδου Λιάνα: Ψυχολόγος, φιλόλογος, μουσικοθεραπεύτρια, και Art therapist. Εκπρόσωπος της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Επιτροπή Μουσικοθεραπείας. Μέλος της επιτροπής "Commission on Music in Special Education, Music Therapy and Music Medicine" του I.S.M.E. Ιδρύτρια της "Ελληνικής Εταιρείας Μουσικοθεραπείας και Δημιουργικής Έκφρασης", μέλους της "World Federation of Music Therapy". Μέλος της "World Federation of Psychopathology of Expression and Art Therapy". Υπεύθυνη προγράμματος σπουδών επιμόρφωσης στη "Μουσικοθεραπεία και τις εκφραστικές τεχνικές ψυχολογικής προσέγγισης" σε συνεργασία με τους ανωτέρω φορείς. Δραστηριότητα στην ομαδική και ατομική ψυχολογική προσέγγιση. Προεργασία σε σχολεία εκπαιδευτικούς φορείς στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Δημοσιεύσεις σε διάφορα έντυπα στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Συγγραφέας του βιβλίου "Μουσική και Ψυχολογία. Εισαγωγή στη Μουσικοθεραπεία", εκδ. Θυμάρι. Συμμετοχή στη συγγραφή του βιβλίου "Music Therapy International Perspectives editor: Ch. Maranto, Jeffrey Books, USA.

Σέργη Λένια: Σπούδασε μουσική στο Ελληνικό Ωδείο και στο Guildhall School of Music and Drama του Λονδίνου, παιδαγωγικά στο Bretton Hall College του Πανεπιστημίου του Leeds και Μουσικολογία στη Σορβόννη (Universite de Paris IV). Παρακολούθησε ειδικά σεμινάρια στο Orff Institute, Σάλζμπουργκ. Είναι κάτοχος του τίτλου Master of Education του Boston University των ΗΠΑ και διδάκτωρ σε θέματα Μουσικής Παιδαγωγικής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Δίδαξε στην Παιδαγωγική Ακαδημία και στο Παιδαγωγικό Ινστιτούτο Κύπρου, στο Παιδαγωγικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Εργάστηκε ως επιθεωρήτρια μουσικής στο Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου. Έχει δημοσιεύσει άρθρα και μελέτες με εκπαιδευτικά και μουσικολογικά θέματα, ενώ συμμετείχε ή και διοργάνωσε εκπαιδευτικά και μουσικολογικά συνέδρια. Έχει γράψει μουσική κυρίως για το θέατρο, καθώς και για παιδιά.

Σιδέρη Αθηνά: Ψυχολόγος-Εθνολόγος. Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Σλάβικ Αγγέλικα: Είναι απόφοιτος του Orff Institute (Salzburg). Έχει συνεργαστεί με τη Σχολή Ματέυ, Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης, Μαράσλειο, Μουσικό Γυμνάσιο Παλλήνης, κ.ά. Διδάσκει στη Σχολή Μωραΐτη στο Διετή Μεταπτυχιακό Κύκλο Μουσικοκινητικής Αγωγής C.Orff και έχει διδάξει σε πολυάριθμα σεμινάρια σε όλη τη χώρα. Έχει συμμετάσχει στην έκδοση του βιβλίου "RRRRRRO" (εκδ. Schott) της Πολυξένης Ματέυ και Αγγέλικας Σλάβικ.

Σπυρίδης Χαράλαμπος: Είναι καθηγητής στο Τμήμα μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών στο γνωστικό αντικείμενο "Μουσική Ακουστική, πληροφορική". Είναι φυσικός. Υπηρέτησε στο Γ' Εργαστήριο Φυσικής του Τμήματος Φυσικής του Α.Π.Θ. και παράλληλα δίδαξε στο τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. Είναι ο πρώτος που δημιούργησε σε ελληνικό πανεπιστήμιο διδακτική και ερευνητική δραστηριότητα σχετική με την επιστημονική αντι-

μετώπιση της μουσικής. Λειτουργεί διδακτικά και ερευνητικά στα γνωσιακά αντικείμενα "Φυσική της μουσικής", "Μαθηματικές μέθοδοι της μουσικής σύνθεσης", κ.ά. Έχει δημοσιεύσει πολλές πρωτότυπες εργασίες σε έγκριτα διεθνή και ελληνικά επιστημονικά περιοδικά και έχει συγγράψει εικοσιδύο διδακτικά συγγράμματα και μονογραφίες προκειμένου να καλύψει τις ανάγκες των φοιτητών του στα μαθήματα που δίδασκε. Συμμετείχε σε πλήθος διεθνών και τοπικών συνεδρίων.

Τόμπλερ Μιχάλης: Εργάζεται στην Ειδική Αγωγή προσπαθώντας να εμπλέξει και να συνδυάσει τη μουσική με παιδαγωγικούς, καλλιτεχνικούς και θεραπευτικούς προσανατολισμούς.

Τουμπακάρη Νάνση: Σπούδασε κλασσική κιθάρα, κλασσικό τραγούδι και ανώτερα θεωρητικά. Από το 1986 εργάζεται ως μουσικοπαιδαγωγός στο Δημοτικό Σχολείο της Σχολής Μωραΐτη. Είναι επικεφαλής του Εργαστηρίου Μουσικής Αγωγής του Πρότυπου Μουσικού Κέντρου Πειραιά (Δημοτικό Ωδείο). Εκπόνησε μελέτη με τίτλο "Ανάπτυξη πολυμέσου για την ενσωμάτωση της μουσικής στο μάθημα της Ιστορίας στο Δημοτικό Σχολείο", με χορηγεία του Συλλόγου Φίλων της Μουσικής. Είναι εκπαιδεύτρια του Προγράμματος ΜΕΛΙΝΑ των Υπουργείων Πολιτισμού και Παιδείας.

Τσαφταρίδης Νικόλας: Εργάζεται ως Ε.Ε.Π. στο Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία. Διετέλεσε καθηγητής μουσικής στη Μέση Εκπαίδευση, δίδαξε στο Τμήμα Παιδαγωγικών Σπουδών τοτ Πανεπιστημίου Αιγαίου και στο Μεταπτυχιακό Κύκλο Σπουδών C.Orff της Σχ. Μωραΐτη. Τα διδακτικά και ερευνητικά του ενδιαφέροντα είναι η κατασκευή αυτοσχέδιων μουσικών οργάνων και η κοινωνιολογική προσέγγιση της Μουσικής Εκπαίδευσης.

Τσιρίδης Παναγιώτης: Σπούδασε κιθάρα και αρμονία στην "Πρότυπη Σχολή Καλλιθέας". Εκπαιδεύτηκε στο Κέντρο Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.) το 1990 και 1991 ως μουσικοπαιδαγωγός. Συμμετείχε σε πειραματικά προγράμματα Μουσικής Αγωγής που πραγματοποιήθηκαν από το Πρότυπο Μουσικό Κέντρο Πειραιά (Δημοτικό Ωδείο) και το Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, καθώς και σε Προγράμματα Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αθηνών. Είναι Τακτικός συνεργάτης του Ελληνικού Παιδικού Μουσείου. Εργάζεται στο Δημοτικό-Νηπιαγωγείο του Ελληνογερμανικού Εκπαιδευτικού Συλλόγου, στο Π.Μ.Κ.Π. και άλλα ωδεία.

Φασόλης Γιώργος: Είναι απόφοιτος του Διετούς Μεταπτυχιακού Κύκλου Μουσικοκινητικής Αγωγής C.Orff στη Σχολή Μωραΐτη. Ακόμη έχει κάνει σπουδές κλασσικής κιθάρας, πιάνου, φλάουτου και παραδοσιακών κρουστών. Είναι μέλος της χορωδίας Νίκαιας και άλλων φωνητικών και οργανικών μουσικών συνόλων. Επίσης έχει ασχοληθεί με το θέατρο και την πολύτεχνη έκφραση. Συμμετείχε σε πειραματικά προγράμματα Μουσικής Αγωγής που πραγματοποιήθηκαν από το Πρότυπο Μουσικό Κέντρο Πειραιά (Δημοτικό Ωδείο) και το Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης. Εργάζεται στο Π.Μ.Κ.Π. και στο 13ο Δημοτικό Σχολείο και Νηπιαγωγείο Χαλανδρίου.

Στιγμιότυπα από το Συμπόσιο με θέμα: *"Σύγχρονες μουσικοπαιδαγωγικές και διαθεματικές προσεγγίσεις στη μουσική εκπαίδευση"*. Ωδείο "Φίλιππος Νάκας".













Στιγμιότυπα από τους Πανελλήνιους Μαθητικούς Καλλιτεχνικούς Αγώνες.
Μέγαρο Μουσικής (1999)














EXIT



Χρήσιμα τηλέφωνα

Σχολικοί Σύμβουλοι

Αθανάσιος Παπαζαρής - Γραμματεία Σχολικών Συμβούλων, Λυκούργου 18, Αθήνα, τηλ.: 5226 297.
Ανδρέας Ζεάκης-Γλυνιάς - Γραμματεία Σχολικών Συμβούλων, Προξένου Κορομηλά 51, Θεσ/νίκη, τηλ.: 031-221 988.

Οργανισμός Σχολικών κτιρίων

Φαβιέρου 30, Αθήνα, τηλ.: 5243 410-15

Τμήμα Αισθητικής Αγωγής του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου

Γιώργος Σιγάλας - Σύμβουλος Καλλιτεχνικών, Μεσογείων 392, Αγία Παρασκευή, τηλ/fax: 6014 214, γραφείο 103.

Γραφείο Μουσικών Σχολείων - Καλλιτεχνική Επιτροπή ΥΠΕΠΘ

Ερμού 15, Αθήνα, τηλ.: 3237 540, γραφείο 505.

Πανελλήνια Ένωση Καθηγητών Μουσικής

Ηπείρου 13, Αθήνα, τηλ.: 8213 114.

Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.

Πανεπιστημιούπολη 540 06 Θεσσαλονίκη, τηλ.: 031-991 083.

Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.

Πανεπιστημιούπολη 157 84 Αθήνα, τηλ.: 7277 301.

Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ι.Π.

Δημοτικό Θέατρο "Φοίνικας", Κέρκυρα, τηλ.: 0661-24 995, fax: 0661-22 993.

ΕΚΔΟΣΗ 2000 - ΑΡ. ΣΥΜΒ. 7485 ΑΝΤ. 3000
ΕΚΤΥΠΩΣΗ: ΑΦΟΙ ΣΠΥΡΟΥ Ο.Ε. - ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ - Ε. ΠΙΠΠΟΣ



ISBN 960-06-0762-1