

ΜΟΥΣΙΚΗ



*ΓΥΜΝΑΣΙΟ ΜΟΥΔΡΟΥ
ΑΡΓΥΡΙΟΣ ΜΟΣΧΙΔΗΣ
Γ' ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ
ΣΧ. ΕΤΟΣ 2012-2013*

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΑΓΩΓΗΣ ΣΤΑΔΙΟΔΡΟΜΙΑΣ

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΕΝΤΥΠΟΥ ΟΙ ΝΕΟΙ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗ ΖΩΗ

Υπεύθυνη Προγράμματος: Παπαχαραλάμπους Ζωή (ΠΕ 07)
Συμμετέχων Καθηγητής: Λασκαρέλιας Βασίλης (ΠΕ11)

Επιμέλεια Εντύπου: Παπαχαραλάμπους Ζωή

ΘΕΜΑ: ΜΟΥΣΙΚΗ

ΟΙ ΜΑΘΗΤΕΣ : Βιβή Κατσαρού
Καίτη Κουκούμη
Βαρβάρα Τζιβάκη

ΕΞΩΦΥΛΛΟ: Βαρβάρα Τζιβάκη

ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ : Βαρβάρα Τζιβάκη

LAYAOUT ΕΝΤΥΠΟΥ : Η καθηγήτρια
ΠΑΠΑΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ ΖΩΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Κλασική μουσική

Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ (1685 – 1750)

Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ

Λούντβιχ βαν Μπετόβεν

Μπαλέτο

Όπερα

Παραδοσιακή μουσική

Παραδοσιακή μουσική-Κρήτη

Παραδοσιακή μουσική-Λήμνος

Παραδοσιακή μουσική-Ικαρία

Ρεμπέτικα

Λαϊκό τραγούδι

Βιογραφία: Δημήτρης Μητροπάνος

Δισκογραφίες λαϊκών τραγουδιστών

Συνθέτες: Μίκης Θεοδωράκης

Συνθέτες: Μάνος Χατζιδάκις

Ποπ μουσική

Ροκ μουσική

Τζαζ μουσική

Πανκ μουσική

EUROVISION

Σπουδές- Τριτοβάθμια εκπαίδευση

Κλασική μουσική

Συμφωνική ορχήστρα και χορωδία, δυο σύνολα που έχουν συνδεθεί στενά με την ερμηνεία της κλασικής μουσικής.

Με τον όρο κλασική μουσική αναφέρεται ευρύτερα η Δυτικοευρωπαϊκή μουσική παραγωγή που εκτείνεται σε μία αρκετά μεγάλη χρονική περίοδο, περίπου από το έτος 470 μέχρι και την σύγχρονη εποχή.

Το επίθετο "κλασικός" προέρχεται από τη λατινική λέξη -classicus, σηματοδοτεί δηλαδή κάτι εξαιρετικό.

Διάφοροι ορισμοί συνδέουν τον όρο με την ελληνική και λατινική αρχαιότητα, ως συμμόρφωση του ύφους ή της σύνθεσης με τα πρότυπα της ελληνικής και λατινικής αρχαιότητας (Oxford English Dictionary).

Οι ορισμοί αυτοί μεταφέρθηκαν στην μουσική για να δηλώσουν περισσότερο την διάκριση μεταξύ της "έντεχνης" μουσικής από την λαϊκή ή παραδοσιακή.

Η έννοια της κλασικής μουσικής, παρέπεμπε επομένως σε μία "ανώτερη" μορφή μουσικής σύνθεσης, με "σοβαρούς" σκοπούς και πέρα από τον ψυχαγωγικό χαρακτήρα.

Ο όρος "Κλασική Σχολή" χρησιμοποιήθηκε αργότερα στη Γερμανία το 1830 για το έργο των Χάιντν, Μότσαρτ και Μπετόβεν.



Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ (1685 – 1750)

Η αναζήτηση της τελειότητας



Τι μπορεί να πει κανείς για τον άνθρωπο που πίστευε ότι η μουσική υπάρχει προς τιμήν του Θεού και για την αναψυχή της καρδιάς; Χαρακτηρίστηκε ως «ποιητής των ήχων, παμμέγιστος, ασυμβίβαστος, ακούραστος, μυστηριώδης», πιστεύοντας πάντα στη θρησκευτική αποστολή της μουσικής, ένας άνθρωπος που ευγνωμονούσε το Θεό παρά τις σκληρές δοκιμασίες που υπέστη καθόλη τη διάρκεια της ζωής του.

Η θρησκευτικότητα, η μουσική και ο θάνατος σημαδεύουν το Μπαχ, από την αρχή ως το τέλος. Και είναι να απορεί κανείς για τη δύναμη της ψυχής, το σθένος και τη δημιουργικότητα αυτού του χαρισματικού ανθρώπου, που δε λύγιζε στις δυσκολίες, αλλά κάθε φορά χαλύβδωνε την ψυχή του και συνέχιζε να γράφει ευγνωμονώντας πάντα το Θεό και συγχωρώντας τους ανθρώπους.

Γεννήθηκε στο Άιζεναχ της Γερμανίας στις 21 Μαρτίου του 1685. Την ίδια μέρα πεθαίνει ο αδελφός του Γιόχαν Γιόνας. Η οικογένεια έχει ήδη χάσει δύο παιδιά από την πανώλη που θερίζει την περιοχή της Θουριγγίας 3 χρόνια πριν. Ακολουθεί μια σειρά θανάτων στην οικογένεια με αποκορύφωμα το θάνατο των γονιών του Γιόχαν Σεμπάστιαν, πρώτα της μητέρας του και μετά του πατέρα του.

Έτσι, σε ηλικία 10 χρονών, ο μικρός Σεμπάστιαν μένει ορφανός και εγκαθίσταται στο σπίτι του μεγάλου του αδερφού Γιόχαν Κρίστοφ, στο Όρντροφ, όπου ο ίδιος είναι διορισμένος ως οργανίστας. Ο μικρός Σεμπάστιαν διακρίνεται ήδη για τις μουσικές του ικανότητες, προκαλώντας σχεδόν τη ζήλια του αδερφού του, ο οποίος αρνείται να του δώσει παρτιτούρες μεγάλων μουσικών με πολύ δύσκολα έργα, που ο ίδιος δυσκολευόταν να παίξει, φοβούμενος ότι ο μικρός θα τον ξεπεράσει. Έτσι ο Σεμπάστιαν αντιγράφει κρυφά μέσα στη νύχτα έργα παλιών συνθετών, για να μη γίνει αντιληπτός από τον αδερφό του.

Σε ηλικία 15 χρονών εγκαταλείπει το σπίτι του αδερφού του, για να αναζητήσει μια καλύτερη ζωή και να δοκιμάσει τις δυνάμεις του. Πηγαίνει στο Λύνεμπουργκ, όπου δουλεύει ακατάπαυστα για να επιβιώσει, και θέτει υποψηφιότητα για τη θέση του οργανίστα του Ζανγκερχάουζεν. Αυτή η θέση θα τον ακολουθεί χρόνια αργότερα σε διάφορες εκκλησίες, όπου αποκτά κι άλλες αρμοδιότητες, λόγω της οργανωτικής του ικανότητας και των τεχνικών του γνώσεων ως προς το εκκλησιαστικό όργανο. Ο τίτλος του κάντωνα έχει ταυτιστεί σχεδόν με το όνομα του Μπαχ.

Δεκαοχτώ χρονών είναι ήδη αναγνωρισμένος και κατέχει θέση οργανίστα στο Άρνσταντ, πόλη που θα τον σημαδέψει και θετικά και αρνητικά.

Διοικώντας μια χορωδία αποτελούμενη από νέους της ίδιας με αυτόν ηλικίας, ή και μεγαλύτερους, αντιμετωπίζει προβλήματα απειθαρχίας, με αποτέλεσμα να φέρεται πολύ αυστηρά σε αυτούς και να δέχεται κριτικές αλλά και επιθέσεις, ακόμη και από τους υπεύθυνους της εκκλησίας. «Ιδιαίτερα σε θέματα που είχαν σχέση με τη μουσική δεν έδειχνε καμιά επιείκεια, αφού αυτός ήταν αυστηρός με τον ίδιο τον εαυτό του.

Αναζητούσε την τελειότητα και δε συγχωρούσε την παραμικρή παρέκκλιση ή πειραματισμό πάνω στους νόμους και στους κανόνες της Τέχνης». Βλέποντας τις αντιδράσεις και μη θέλοντας να κάνει κανενός είδους συμβιβασμό, αποφασίζει να παραιτηθεί από τη διεύθυνση της χορωδίας, πράγμα που προκαλεί σχόλια στη μικρή κοινωνία του Άρνσταντ.

Για να διευκολύνει την κατάσταση, ο Μπαχ φεύγει για ένα διάστημα στο Λύμπεκ, δράπτοντας την ευκαιρία να παρακολουθήσει τα μαθήματα του Μπουξτεχούντε, ενός από τους μεγαλύτερους μουσικούς της εποχής.



Στα 1708, τον βρίσκουμε οργανίστα και διευθυντή μουσικής στην Αυλή της Βαϊμάρης και παντρεμένο με τη Μαρία Βαρβάρα. Μαζί θα κάνουν επτά παιδιά, από τα οποία επιβιώνουν τα τέσσερα. Μετά από 12 χρόνια θα χάσει και τη γυναίκα του από κάποια θανατηφόρα επιδημία.

Παρόλα αυτά, δε θα σταματήσει να γράφει τις περίφημες καντάτες του που ευχαριστεί το Θεό αλλά και τον παρακαλεί να τον απαλλάξει από τις πίκρες χαρίζοντάς του το θάνατο.

Χαρακτηριστικά της στάσης του είναι οι καντάτες «Μακάριος ο άνθρωπος που υπομένει τις δοκιμασίες», «Ω! Αιωνιότητα, λέξη που σε καίει σαν τον κεραυνό», «Δέχομαι με χαρά να σηκώσω το σταυρό μου», αλλά και «οι αναστεναγμοί, τα δάκρυστά μου», «Ω! Πόση θλίψη!», «Αχ! Πόσο μάταιη είναι η ανθρώπινη ζωή!».

Όμως δεν παραιτείται. Συνεχίζει να δημιουργεί και να ζει προσφέροντας το καλύτερο που έχει, όχι μόνο μέσα από τη μουσική του αλλά και μέσα από τη ζωή του, όπως μαρτυρεί η δεύτερη γυναίκα του Άννα Μαγδαληνή «Αναλογίζομαι πόσο τυχερή στάθηκα σε αυτό τον κόσμο» («Το μικρό χρονικό της Άννας Μαγκνταλένα Μπαχ» εκδ. Νεφέλη, 1990, σελ. 75). Με εκείνη θα αποκτήσει 13 παιδιά, από τα οποία θα ζήσουν τα επτά.

Στα 1723 είναι κάντωρας στο ναό του Αγ. Θωμά και διευθυντής μουσικής στην πόλη της Λειψίας.

Την επόμενη χρονιά θα γίνει Αρχιμουσικός στην αυλή του πρίγκιπα Λεοπόλδου στο Κέτεν.

Πρόκειται για μια ιδιαίτερα παραγωγική περίοδο της ζωής του, που θα κρατήσει αρκετά χρόνια, σχεδόν μέχρι το θάνατό του στα 1750.

Τα δύο πολύ σημαντικά «πάθη» του, τα «Κατά Ματθαίον» και τα «Κατά Ιωάννη», γράφονται εκείνη την περίοδο. Αλλά το έργο που θα χαρακτηρίσει επίσης το Μπαχ και την προσφορά του στην κλασική μουσική είναι «η Τέχνη της Φούγκας», γραμμένο στα 1740.

Κατάφερε να συγχωνεύσει μέσα στο έργο του μουσικά στοιχεία και πνευματικές παραδόσεις του παρελθόντος και της εποχής του, με ισχυρές επιδράσεις από τη γαλλική και ιταλική μουσική, ενώ παράλληλα εισήγαγε νέους μουσικούς δρόμους, κυρίως με αυτό το τελευταίο έργο, το κύκνειο άσμα του.

Έπειτα από αυτό θα βαδίζει τυφλός σχεδόν το δρόμο προς το αιώνιο σκοτάδι - ή μήπως το αιώνιο φως;

Εκτός από όπερα, ο Μπαχ έχει γράψει τα πάντα. Από μεγάλους θρησκευτικούς ύμνους, σουίτες με όλων των ειδών τους χορούς, καντάτες, έργα για κλειδοκύμβαλο, όργανο, βιολί, βιολοντσέλο, ακόμη και απλά τραγούδια για φωνή, λειτουργίες, αλλά και κομψά μουσικά κομμάτια δωματίου (αυλικών σαλονιών), χρησιμοποιώντας κατά κόρον τη δύσκολη τέχνη της αντίστιξης και εξελίσσοντας τη μουσική του είδους του με την τέχνη της φούγκας.

«Και το θαυμάσιο είναι ότι η τεράστια ποικιλία των μορφών και μουσικών ειδών που καλλιέργησε ο Μπαχ, οδήγηε σε μια υπέρτατη ενότητα. Η μουσική για το Μπαχ είναι -όπως θα έπρεπε πάντοτε να είναι- ένα πράγμα. Όχι και τούτο κι εκείνο, όχι και βαριά και ελαφριά μουσική, όχι μεγάλη και μέτρια και μικρή έκφραση, όχι μουσική για πολλούς και μουσική για λίγους, όχι άλλη για το Θεό και άλλη για τη διασκέδαση των ανθρώπων» (Παν. Κανελλόπουλος, «Ιστορία του Ευρωπαϊκού πνεύματος», εκδ. Γιαλλέλης, τόμος IV, σελ. 558).

Και, πράγματι, ο Μπαχ απευθυνόταν με τη μουσική σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, ακόμη κι όταν καλούταν να παίξει για πρίγκηπες, κόμητες κλπ.

Στις μέρες του, όλες οι λαϊκές τάξεις, με κέντρο την εκκλησία τους, γίνονταν μέτοχοι της υψηλής μουσικής και της πνευματικότητας που αυτή πρόσφερε, μέσα από τα έργα του Μπαχ. Ο Μπαχ δε γράφει μουσική, περιγράφει. Περιγράφει εικόνες, συναισθήματα, σκέψεις, λειτουργώντας λυτρωτικά όπως η αρχαία ελληνική τραγωδία, υμνώντας πάντα το Θεό θεωρώντας ότι «ό,τι κάνει ο Θεός είναι καλά καμωμένο», όπως μαρτυρεί και η ομώνυμη καντάτα του.

Έτσι, ας μη μας εκπλήσσει η σύγκριση των έργων του με τη Ορέστεια του Αισχύλου ή με τα έργα του Σαίξπηρ, αποτελώντας μαζί τους μια Τριάδα, που πολλοί κριτικοί θεωρούν ότι θα υφίσταται για πολλά χρόνια ακόμη. Υπερβολή; Κάθε άλλο.

Με όποιον τρόπο κι αν παίζονται τα έργα του, ο Μπαχ επεκτείνει τα πάντα σε ένα μέγα Σύμπαν. Μένει έκθαμβος μπρος στα δημιουργήματα του Θεού, για αυτό και νιώθει την ανάγκη να τον ευχαριστεί με κάθε έργο του.

Η πνευματικότητα και η εσωτερικότητα των έργων του μαρτυρούν τη σχέση του μεγάλου συνθέτη με το αόρατο, την αιωνιότητα, την αθανασία της ψυχής, τη λύτρωση που εκείνη βρίσκει στην επαφή της με το ιερό και με τη μουσική που στοχεύει στην εξύψωσή της προς το Θεό.

Η ζωή του ολόκληρη ήταν συνυφασμένη με το έργο του. Από όλα τα γεγονότα και τα χαρακτηριστικά της ζωής του το πιο σημαντικό ήταν ο τρόπος που αντιμετώπιζε τις φοβερές δοκιμασίες που αυτή του έβαλε, καθώς και η αφοσίωση στο έργο του, η ασταμάτητη εργασία και διάθεση προσφοράς, η συνεχής μελέτη με στόχο την εξέλιξη της μουσικής του.

Ο Μπαχ κατάφερνε να αντιμετωπίζει τη ζωή με τρόπο ηρωικό κι ακλόνητο. Η ζωή του παρομοιάστηκε σαν μια «καθαρά και λαμπρά γραμμένη παρτιτούρα» (βλ. Ιστορία Ευρωπαϊκού πνεύματος, σελ. 571), όπου πάνω της γράφεται η δομή του συνθέτη και του έργου του, αβίαστα, φυσικά, έτσι όπως βλασταίνει ένα δέντρο.

Πολλοί υποστήριξαν ότι χρειάζεται μεγάλη πνευματική συγκέντρωση για να παρακολουθήσει κανείς τα έργα του Μπαχ, όπως άλλωστε χρειάστηκε κι εκείνος για να τα συνθέσει.

Και κάποιος μεταγενέστερός του είπε ότι δεν ξέρεις πού να σταθείς, ώστε να είσαι όσο το δυνατό πιο άξιος για να ακούσεις αυτή τη μουσική.

Όπως και να έχει, το σίγουρο είναι ότι τέτοιοι άνθρωποι και τέτοια έργα αποτελούν τροφή για την ψυχή και το πνεύμα κάθε ανθρώπου.

Όταν μάλιστα η ίδια η ζωή είναι εφάμιλλη του έργου, τότε αυτοί οι άνθρωποι αποκτούν μεγαλύτερη αξία, όντας το παράδειγμα για τον καθένα μας.

Ο Άλμπερτ Σβάιτσερ, μιλώντας για το Μπαχ και σχολιάζοντας τα λόγια του Γιόχαν Τέοντορ Μοζέβιους, εν έτει 1845, λέει: «είθε να βοηθήσει ο Μπαχ να φτάσει η εποχή μας στην πνευματική συγκέντρωση και στην εσωτερικότητα που της λείπει».

Αν αυτό ήταν απαραίτητο εκείνη την εποχή, πόσο αναγκαίο είναι σήμερα και πόσο περισσότερο θα είναι αύριο; Ποτέ δεν ήταν ο Μπαχ τόσο αναγκαίος όσο είναι σήμερα και όσο θα είναι και αύριο.

Είναι από τους ανθρώπους που άφησαν έντονα τα σημάδια τους στο χώρο και στο χρόνο, όχι μόνο της μουσικής ή της τέχνης, αλλά της ίδιας της Ιστορίας της ανθρωπότητας.

Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ (1756 - 1791)



Γεννήθηκε στο Ζάλτσμπουργκ και πέθανε στην Βιέννη σε ηλικία 35 ετών.

Είναι ένας από τους σπουδαιότερους συνθέτες μουσικής που παρουσιάστηκαν στην ιστορία αυτής της τέχνης. Μαζί με τον Χάυντ και τον Μπετόβεν αποτελεί ένα από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του λεγόμενου «βιενέζικου κλασικισμού».

Ο Μότσαρτ διδάχθηκε από τον πατέρα του Λεοπόλδο από το τέταρτο έτος της ηλικίας του (αρχικά μουσική, αργότερα και άλλα μαθήματα) και παρουσιάστηκε στο κοινό, μαζί με την αδελφή του Μαρία Άννα, σαν ένα «παιδί θαύμα» (για πρώτη φορά το 1761 στο Ζάλτσμπουργκ).

Το πρώτο ταξίδι για συναυλίες του νεαρού Μότσαρτ τον οδήγησε τον Ιανουάριο 1762 στο Μόναχο, ένα νεώτερο από το Σεπτέμβριο μέχρι το Δεκέμβριο του 1762 μέσω Πασάου και Λίντς στη Βιέννη. Εκεί έπαιξε μπροστά στην αυτοκράτειρα Μαρία Θηρεσία, στην οποία και ανακοίνωσε ότι όταν μεγαλώσει θα την παντρευτεί!

Από τον Ιούνιο 1763 έδωσε ο εξάχρονος βιρτουόζος συναυλίες στο Παρίσι και στο Λονδίνο, καθώς και ως προσκεκλημένος πολλών Γερμανών ηγεμόνων.

Αυτά τα ταξίδια έδωσαν στον Μότσαρτ την ευκαιρία να συναντηθεί με σημαντικούς μουσικούς της εποχής του. Ο σπουδαιότερος από αυτούς ήταν στο Λονδίνο ο Γιόχαν Κρίστιαν Μπαχ, ένας από τους γιους του μεγάλου Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ, ο οποίος και επηρέασε σημαντικά τον Μότσαρτ στη σταδιοδρομία του.

Ο Μότσαρτ είχε εντατικοποιήσει ήδη κατά το τελευταίο ταξίδι συναυλιών τις εργασίες του στη σύνθεση και προσπάθησε να παρέμβει και στη μουσική ζωή της γενέτειράς του: Συνέθεσε για το Πανεπιστήμιο την όπερα «Apollo und Hyacinthus» και την πρώτη πράξη του ορατόριου «Die Schuldigkeit des ersten Gebots».

Κατά τη διάρκεια της δεύτερης μεγάλης επίσκεψής του στη Βιέννη (Σεπτ. 1767 μέχρι Ιαν. 1769) διέυθυνε μεν ο Μότσαρτ με επιτυχία μία «Λειτουργία για το Ορφανοτροφείο» και παρουσίασε την όπερα «Bastien und Bastienne» στη βίλα του γιατρού Μέσμερ, δεν βρήκε όμως ανταπόκριση στην αυτοκρατορική Αυλή. Επίσης η όπερά του «La finta semplice» δεν έγινε δεκτό να ανέβει στην Αυλή, λόγω μηχανογραφικών κάποιων αυλικών, αν και την υποστήριξε ο Γκλουκ (αυτή η όπερα παρουσιάστηκε το 1769 στο Σάλτσμπουργκ).

Ο νεαρός Μότσαρτ ήταν ήδη από τον Οκτώβριο 1769 διευθυντής κοντσέρτων στην ορχήστρα του αρχιεπισκόπου στο Σάλτσμπουργκ.

Μετά από σχεδόν ετήσια παραμονή στο Σάλτσμπουργκ ξεκίνησαν πατέρας και γιος Μότσαρτ για την Ιταλία.

Δεν επρόκειτο βέβαια πια για περιοδεία ενός εντυπωσιακού παιδιού αλλά για υλοποίηση μιας συνήθειας των μουσικών της εποχής: Σε κάθε μεγάλη πόλη δίνονταν συναυλίες, μετά από πρόσκληση ευγενών, με την ελπίδα να εισπραχθούν δώρα και αναθέσεις ειδικών συνθέσεων, έναντι αμοιβής φυσικά.



Ο Μότσαρτ συνάντησε σ' αυτό το ταξίδι τους γνωστούς μουσικούς της εποχής Πιτσίνι, Σαμαρτίνι και τον πατέρα Μαρτίνι (στον οποίο έδωσε κατά την επιστροφή του εξετάσεις) και τους διάσημους καστράτους Φαρινέλι και Μαντσουόλι.

Στη Ρώμη απονεμήθηκε στο νεαρό συνθέτη από τον Πάπα ένα παράσημο και έγινε δεκτός σε τάγμα ιπποτών.

Τον Οκτώβριο του 1770 παρουσιάστηκε με μεγάλη επιτυχία στο Μιλάνο η όπερα «Μιθριδάτης, βασιλιάς του Πόντου» (21 επαναλήψεις).

Το Μάρτιο του 1771 ολοκληρώθηκε το πρώτο ταξίδι στην Ιταλία. Στον Μότσαρτ είχαν δοθεί στη διάρκεια αυτού του ταξιδιού μερικές παραγγελίες για συνθέσεις (για την Πάδοβα, το Μιλάνο και τη Βενετία) και έτσι υπήρχε λόγος να ετοιμαστεί το δεύτερο ταξίδι του.

Περίπου 5 μήνες αργότερα ξεκινάει πάλι από το Σάλτσμπουργκ για την Ιταλία, όπου έμεινε μέχρι το Δεκέμβριο του 1771. Αυτή την εποχή δημιουργήθηκαν το ορατόριο «La betulia liberata» (για την Πάδοβα) και η σερενάτα «Ascanio in Alba» (για το Μιλάνο).

Από τον Οκτώβριο 1772 μέχρι το Μάρτιο 1773 πραγματοποιήθηκε το τρίτο ταξίδι του Μότσαρτ στην Ιταλία, κατά τη διάρκεια του οποίου παρουσιάστηκε η όπερα «Lucio Silla» στο Μιλάνο.

Λίγο μετά την επιστροφή πατέρα και γιού από το δεύτερο ταξίδι στην Ιταλία πέθανε ο επίσκοπος-πρίγκιπας του Σάλτσμπουργκ, φον Σχράτενμπαχ. Ο νέος εργοδότης της οικογένειας Μότσαρτ, κόμης Κολορέντο, για του οποίου την ενθρόνιση ο νεαρός συνθέτης έγραψε το έργο «Il sogno di Scipione», δεν ήταν ένας πρίγκιπας με νοοτροπία του μπαρόκ, όπως ο προκάτοχός του, αλλά εκπρόσωπος του διαφωτισμού, με κλίση προς τις ανανεωτικές ιδέες του γιοζεφινισμού (από το όνομα του αυτοκράτορα Ιωσήφ, Josef).

Η επόμενη παραμονή του Μότσαρτ στο Σάλτσμπουργκ διακόπηκε μόνο από ταξίδια στη Βιέννη και στο Μόναχο. Αυτή την εποχή ανέπτυξε ο συνθέτης ακόμα περισσότερο την τεχνική του, πράγμα που ενισχύθηκε από τη συνάντηση και γνωριμία του με τον Χάυντν στη Βιέννη. Αυτή η γνωριμία έμελλε να μετουσιωθεί μουσικά σε έργα που απετέλεσαν την πρώιμη περίοδο του βιενέζικου κλασικισμού.

Αυτή την εποχή απέκτησε η ενόργανη μουσική του Μότσαρτ (συμφωνίες, κοντσέρτα, σερενάτες) μεγαλύτερη σημασία, δίπλα στην εκκλησιαστική μουσική που επιβαλλόταν από την υπαλληλική σχέση του στην αρχιεπισκοπή του Σάλτσμπουργκ. Στα έτη 1777-78 ετοίμασε την όπερα «Zaide».

Ένα νεώτερο ταξίδι του Μότσαρτ στο Παρίσι (Σεπτ. 1777 μέχρι Ιαν. 1779), το τελευταίο μεγάλο ταξίδι συναυλιών του συνθέτη, αφενός σκιάστηκε από το θάνατο της μητέρας του στις 3-7-1778, η οποία τον συνόδευε, αφετέρου δεν απετέλεσε μία καλλιτεχνική επιτυχία, η οποία θα συνοδευόταν από τον περιπόθητο διορισμό σε κάποια Αυλή.

Αντίθετα, έχασε και τη θέση του στο Σάλτσμπουργκ, μετά από αντιδικία με τον αρχιεπίσκοπο.

Ο συνθέτης επαναπροσλήφθηκε μεν μετά από παρέμβαση του πατέρα του, αλλά η επόμενη σύγκρουση ήταν θέμα χρόνου. Ο Μότσαρτ δεν είχε σκοπό να υποταχτεί στο πρωτόκολλο της Αυλής, το οποίο βέβαια δεν προέβλεπε ρυθμίσεις για μία μουσική ιδιοφυΐα!

Λίγο πριν από την αναχώρηση για τη Βιέννη ολοκληρώθηκε η όπερα «Idomeneo» (1780-81) που προοριζόταν για το Μόναχο.

Από τον Μάρτιο 1781 βρισκόταν ο Μότσαρτ στη Βιέννη, όπου κορυφώθηκε η σύγκρουσή του με τον αρχιεπίσκοπο, κατάληξη της οποίας ήταν στις αρχές Ιουνίου η παραίτηση/απόλυσή του.



Το ξεκίνημα του Μότσαρτ στη Βιέννη ήταν ελπιδοφόρο. Σ' ένα από τα πολλά γράμματα στον πατέρα του έγραφε ότι εδώ είναι το σωστό πεδίο δράσης γι' αυτόν και μπορεί να βρει όσους μαθητές ήθελε για διδασκαλία. Ο Μότσαρτ άρχισε να συνθέτει μανιωδώς - περίπου τα μισά από τα έργα του γράφτηκαν στα 10 χρόνια της παραμονής του στη Βιέννη. Σύντομα παρουσιάστηκε σαν διοργανωτής συναυλιών, σαν βιρτουόζος πιανίστας αλλά και σαν μέλος ορχήστρας σε ιδιωτικές συναυλίες (ακαδημίες) σαν μαέστρος σαν σημαντικός συνθέτης.

Ένα σημαντικό βήμα του Μότσαρτ για την αποδοχή του από την αυτοκρατορική Αυλή απέτελεσε η επιτυχία του με την όπερα «Η απαγωγή από το σεράι» τον Ιούλιο του 1782.

Το ίδιο έτος παντρεύτηκε με την Κονσταντσε Βέμπερ, νεώτερη αδελφή της νεανικής αγάπης του Αλοϋζια. Αυτός ο γάμος κάθε άλλο παρά βελτίωσε τη σχέση με τον πατέρα του, ο οποίος ήταν πικραμένος από την εποχή της συγκρούσεως του γιου του με

Η συνεργασία του Μότσαρτ με τον Λορέντσο Ντα Πόντε, περίπου από το 1784/85, μετατοπίζει το κέντρο βάρους των συνθετικών δραστηριοτήτων του μεγάλου συνθέτη προς όφελος του δραματικού μουσικού είδους. Αυτή η μεταστροφή ήταν πολύ παρακινδυνευμένη για την καριέρα του Μότσαρτ, δεδομένου ότι ο Ντα Πόντε απάντησε στον αυτοκράτορα Ιωσήφ, όταν ρωτήθηκε πόσα σενάρια για όπερες είχε γράψει μέχρι τότε, αποστομωτικά: «Κανένα, Μεγαλειότατε!»

Το 1785/86 ανέβηκε η όπερα «Οι γάμοι του Φίγκαρο» , το 1787 «Don Giovanni» . Το δεύτερο έργο ανέβηκε για πρώτη φορά με μεγάλη επιτυχία στην Πράγα.

Το 1787 διορίστηκε επιτέλους ο Μότσαρτ ως αυλικός συνθέτης από τον Ιωσήφ, αλλά οι εποχές είχαν αλλάξει λόγω του πολέμου με τους Τούρκους και η μουσική ζωή της Βιέννης βρισκόταν σε παρακμή. Την ίδια περίπου εποχή με τις όπερες του Ντα Πόντε δημιουργήθηκαν μερικές από τις γνωστές συμφωνίες, διάφορα έργα για πιάνο (κοντσέρτα και σονάτες), καθώς και έργα για μουσική δωματίου τον αρχιεπίσκοπο.

Μέχρι το 1785 συνέθετε ο Μότσαρτ κυρίως έργα για πιάνο και μουσική δωματίου (μεταξύ άλλων τα 6 κουαρτέτα εγχόρδων που αφιέρωσε στον Χάυντν). Ιδιαίτερα τα κοντσέρτα για πιάνο του Μότσαρτ βρήκαν σημαντική ανταπόκριση στο βιενέζικο κοινό και αποτελούν μέχρι σήμερα κορυφαίες δημιουργίες, τόσο του ίδιου του συνθέτη, όσο και του μουσικού αυτού είδους γενικότερα.

Και τα τρία τελευταία χρόνια της ζωής του Μότσαρτ (1789-91) ήταν καλλιτεχνικά και οικονομικά επιτυχημένα, αν και οι 3 τελευταίες συμφωνίες του, δεν εκτελέστηκαν ποτέ δημόσια, όσο ζούσε ο συνθέτης, λόγω ελλείψεως ακροατηρίου.

Το γεγονός ότι συσσωρεύονταν χρέη οφείλονται κατά κάποιο μέρος στην κακή διαχείριση του συνθέτη, στις συνεχείς ασθένειες της γυναίκας του, αλλά και σε κάποια ροπή για συμμετοχή του σε τυχερά παιχνίδια.

Μετά από ένα ταξίδι του Μότσαρτ ως συνοδός του πρίγκιπα Λιχνόβσκυ, παρουσιάστηκε η τελευταία από τις 3 όπερες του Ντα Πόντε, «Cosi fan tutte (Έτσι κάνουν όλες)».

Με την τιμητική ανάθεση της πανηγυρικής όπερας, λόγω της στέψης στην Πράγα του Λεοπόλδου Β', βρήκε ευκαιρία να συνδέσει ο Μότσαρτ την παραδοσιακή όπερα του μπαρόκ με τα σύγχρονα ρεύματα - μία προσπάθεια που δεν αναγνωρίστηκε από την αυτοκρατορική Αυλή.

Αντίθετα, η όπερα «Μαγικός Αυλός» που ανέβηκε περίπου παράλληλα, υπήρξε μεγάλη επιτυχία.

Ο Μότσαρτ ήταν ασθενής ήδη από το τέλος του καλοκαιριού 1791, αλλά στις αρχές Δεκεμβρίου παροέκυψε μία δραματική επιδείνωση, η οποία και τον οδήγησε στο θάνατο.

Το «Requiem», μία παραγγελία τού κόμη Φ. Βάλσεγκ-Στούπαχ (και όχι του Σαλιέρι, όπως αυθαίρετα παρουσιάζονται στην τανία Amadeus), έμεινε ημιτελής. Με εντολή της χήρας Κονσταντσε ανέλαβαν να το ολοκληρώσουν, αρχικά ο Άιμπλερ και στη συνέχεια ο Ζυσμάγιερ. Αυτή η μορφή τού έργου εκτελείται συνήθως μέχρι σήμερα.

Ο Μότσαρτ άφησε, εκτός από τη χήρα του, δύο παιδιά: Τον Κάρολο (1784-1858), ο οποίος όρισε το Μότσαρτεμ του Σάλτσμπουργκ ως γενικό κληρονόμο του, και τον Βόλφφρανγκ (1791-1844), συνθέτη, πιανίστα και μαέστρο περιορισμένου βεληνεκούς.

Ο μεγάλος συνθέτης Μότσαρτ κηδεύτηκε φτωχικά σε ένα μαζικό τάφο στο νεκροταφείο του Άγιου Μαρξ. Ο τάφος του δεν εντοπίστηκε ποτέ με ακρίβεια, γι' αυτό ο επίσημος τάφος στην πτέρυγα τιμωμένων του κεντρικού νεκροταφείου της Βιέννης (Zentralfriedhof) είναι κενοτάφιο.

Ήδη στην παιδική του ηλικία έδειξε ο Μότσαρτ ότι διέθετε σημαντικές μουσικές ικανότητες, οι οποίες υποστηρίχθηκαν συστηματικά από τον πατέρα του, ένα από τους καλύτερους παιδαγωγούς μουσικής της εποχής του.

Ιδιαίτερα τα ταξίδια σε χώρους με υψηλή μουσική καλλιέργεια έδωσαν σημαντική ώθηση στη συνθετική δραστηριότητα του μεγάλου συνθέτη και βοήθησαν στη δημιουργία ενός χαρακτηριστικού προσωπικού στιλ.

Αντίθετα, αμελήθηκε σημαντικά η εκμάθηση διαφόρων τεχνικών της συνθέσεως, με αποτέλεσμα να έχει ο Μότσαρτ διαρκώς ορισμένα προβλήματα π.χ. με την αντίστιξη. Μόνο στα χρόνια της Βιέννης κατάφερε, μέσω της επαφής του με τον Joseph Haydn και το φιλόμουσο ευγενή βαν Ζβίτεν, αλλά κυρίως λόγω της ενασχολήσεώς του με έργα του Μπαχ και τα ορατόρια του Χαίντελ, να διορθώσει τις παιδικές παραλείψεις.

Όπως και πολλοί άλλοι συνθέτες εκείνης της εποχής, συνέθετε ο Μότσαρτ τα έργα του σε σύντομο χρονικό διάστημα. Η φήμη όμως ότι συνέγραφε τις συμφωνίες χωρίς προετοιμασία «από το μυαλό», αποτελεί μάλλον καλοπροαίρετη υπερβολή.

Στα τέλη του 20ου αιώνα έκρινε μια επιτροπή μουσικολόγων από αμερικάνικα πανεπιστήμια ότι ο Μότσαρτ ήταν ο σημαντικότερος συνθέτης της δεύτερης χιλιετίας και η εισαγωγή στην όπερα «Οι γάμοι του Φίγκαρο» το σημαντικότερο έργο του.

Λούντβιχ βαν Μπετόβεν (1770 - 1827)



Γεννήθηκε στη Βόννη και πέθανε στη Βιέννη σε ηλικία 57 ετών. Είναι ο σημαντικότερος συμφωνικός συνθέτης και ένα κορυφαίο πνεύμα του ανθρώπινου πολιτισμού. Ολοκλήρωσε το «βιεννέζικο κλασικισμό» και εισήγαγε στην εποχή του ρομαντισμού. Είχε καταγωγή από οικογένεια μουσικών και διδάχθηκε τη μουσική από τον πατέρα του (τενόρος στην αυλική χορωδία της Βόννης), μερικούς οικογενειακούς φίλους και περίπου από το 1780 από τον αυλικό οργανίστα Νέεφε.

Από το 1784 αναφέρεται ο Μπετόβεν στις μισθολογικές καταστάσεις της αυλικής ορχήστρας, στην οποία όμως συμμετείχε ήδη από το 1783 ευκαιριακά ως αντικαταστάτης του δασκάλου του.

Πρώτες συνθέσεις του Μπετόβεν δημοσιεύτηκαν ήδη αυτή την εποχή στη Βόννη.

Το 1787 επισκέφτηκε για πρώτη φορά τη Βιέννη για να σπουδάσει ως μαθητής του Μότσαρτ. Μετά από 14 ημέρες αναγκάστηκε όμως να επιστρέψει στη Βόννη, λόγω βαριάς ασθένειας της μητέρας του. Όταν επανήλθε ο Μπετόβεν μετά από 5 χρόνια στη Βιέννη, ο Μότσαρτ είχε πεθάνει...

Το Δεκέμβριο 1790 έφτασε ο Χάυντν στη Βόννη, κατά το πρώτο ταξίδι του στο Λονδίνο και συναντήθηκε με τον νεαρό Μπετόβεν, ο οποίος επέστρεψε το Νοέμβριο 1792 στη Βιέννη για να συνεχίσει τις σπουδές του, αυτή τη φορά ως μαθητής του Χάυντν. Ο μαϊκήνας τού Μπετόβεν, κόμης Βάλντσταίν, τού έγραψε σε ένα σημείωμα: «Με την αδιάκοπη εργατικότητά σας θα παραλάβετε το πνεύμα του Μότσαρτ από τα χέρια του Χάυντν.»

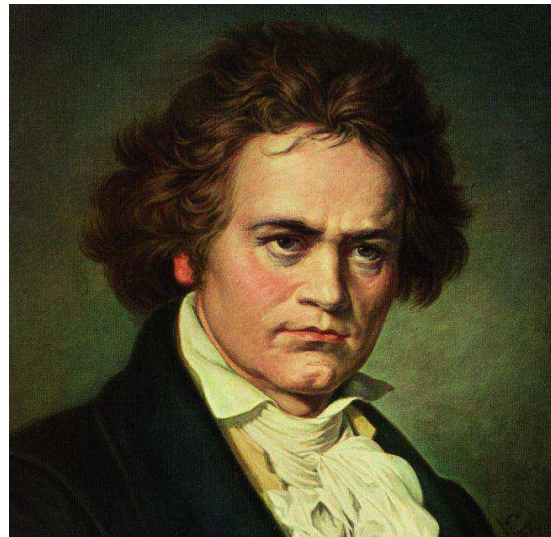
Ο Μπετόβεν σπούδασε με τον Χάυντν μέχρι που αναχώρησε αυτός για το δεύτερο ταξίδι του στην Αγγλία το 1794 και συνέχισε πιο συγκροτημένες σπουδές με τους Αλμπρεχτσμπέργκερ και Ζαλιέρι. Οι συστατικές επιστολές που είχε ο συνθέτης από τους κηδεμόνες και φίλους του με

προεξάρχοντα τον κόμη Βάλντσταίν, άνοιξαν στο μεγάλο συνθέτη τις πόρτες της βιεννέζικης κοινωνίας, στην οποία άρχισε να αναγνωρίζεται, παρά τις ανατρεπτικές απόψεις του και μία εμφανώς εκκεντρική συμπεριφορά του, σαν πιανίστας και βιρτουόζος αυτοσχεδιαστής.

Το 1795 έδωσε ο Μπετόβεν το πρώτο δημόσιο κοντσέρτο του στο Burgtheater της Βιέννης. Οι στενές σχέσεις του συνθέτη με την κοινωνία ευγενών της Βιέννης εκφράστηκε και με τις πολυάριθμες αφιερώσεις έργων του (Μπρόινινγκ, Μπρούνσβικ, Κίνσκυ, Λιχνόσβσκυ, Λόμπκοβιτς, Ραζουμόφσκυ, Ρούντολφ).

Ήδη το έτος 1794 εκδηλώθηκε στο μεγάλο συνθέτη και δεξιότηχνη πιανίστα ένα πρόβλημα βαρηκοΐας, το οποίο χειροτέρως προοδευτικά και άρχισε να του δημιουργεί σημαντικά προβλήματα επικοινωνίας από το 1801, σε ηλικία 31 ετών. Υπό την επιρροή αυτού του γεγονότος έγραψε ο Μπετόβεν το έτος 1802 τη συχνά αναφερόμενη στις βιογραφίες του διαθήκη τού Heiligenstadt. Το έτος 1815 έδωσε ο μεγάλος συνθέτης το τελευταίο δημόσιο κοντσέρτο του και περί το έτος 1818 ήταν ήδη τελείως κουφός.

Τα «τετράδια επικοινωνίας» που άρχισε να χρησιμοποιεί ο Μπετόβεν από αυτή την εποχή περίπου, πολλά από τα οποία έχουν διασωθεί μέχρι σήμερα, αποτελούν σημαντικά στοιχεία για τη ζωή και τις συνομιλίες του μέχρι το θάνατό του.



Η κηδεία του Μπετόβεν στη Βιέννη αποτέλεσε αφορμή για τη συρροή μεγάλου αριθμού καλλιτεχνών, πολλών διάσημων προσώπων και πλήθους απλών ανθρώπων, οι οποίοι συνόδευσαν το μεγάλο νεκρό στην τελευταία του κατοικία.

Ο Μπετόβεν αποτελεί ένα ορόσημο στην ιστορία της μουσικής και του πολιτισμού γενικότερα.

Η συμφωνική μουσική αυτού του εξαιρετικού ανθρώπου και ιδιαίτερα η 9η συμφωνία του, διαδραματίζει ιδιαίτερο ρόλο στην παγκόσμια

πολιτιστική αυτογνωσία και συχνά ταυτίζεται με τους πιο ετερόκλητους εθνικούς και κοινωνικούς στόχους.

Σε διάφορες ιστορικές στιγμές η 9η συμφωνία απέτελεσε μέσο εμψύχωσης και ανάτασης, μέσο παρηγορίας και ελπίδας .

Το 1915 ορίστηκε αυτή η συμφωνία, ενός γερμανού συνθέτη, ως ο ύμνος των συμμαχικών δυνάμεων του Α' παγκοσμίου πολέμου ενάντια στις λεγόμενες «κεντρικές δυνάμεις», Γερμανία και Αυστρο-Ουγγαρία. Στη συνέχεια υιοθετήθηκε δε η «Ωδή στη Χαρά» που συμβολίζει την ελευθερία και την αδελφосύνη των λαών (... seid umschlungen, Millionen ...), ως ύμνος της Κοινωνίας των Εθνών, προδρόμου οργανισμού του ΟΗΕ. Απ' την άλλη πλευρά και τα συνέδρια του γερμανικού ναζιστικού κόμματος άρχιζαν με την εκτέλεση αυτού του έργου!

Τέλος, η 9η συμφωνία αποτελεί τον «ύμνο» της Ευρωπαϊκής Ένωσης, όταν αυτή εκπροσωπείται επίσημα σε διεθνείς διοργανώσεις και τελετές.

Η 9η συμφωνία αποτελεί όμως σημείο αναφοράς ακόμα και λαών που δεν σχετίζονται με την ευρωπαϊκή μουσική και τη γενικότερα πολιτισμική παράδοση της Ευρώπης, όπως του ιαπωνικού και του κινέζικου.

Ιάπωνες αξιωματικοί, αιχμάλωτοι πολέμου ζήτησαν το 1918 να παιχτεί για ψυχαγωγία τους στο στρατόπεδο Bando που είχαν απομονωθεί, η 9η συμφωνία του Μπετόβεν, η οποία στα γιαπωνέζικα έχει ιδιαίτερο όνομα, Νταϊκού.

Επίσης στην Ιαπωνία το 1944, ζήτησαν φοιτητές που είχαν επιστρατευτεί, να ακούσουν πριν αναχωρήσουν για το μέτωπο την 9η συμφωνία για να διατηρήσουν στο μυαλό τους κάτι που τους «θυμίζει την πατρίδα»!

Θεωρείται δε παράδοση σ' αυτή τη χώρα να τραγουδιέται το χορωδιακό μέρος της 9ης συμφωνίας από τεράστιες χορωδίες 3, 5 και 7 χιλιάδων ατόμων, με αποτέλεσμα ένας εντυπωσιακός αριθμός Ιαπώνων ερασιτεχνών χορωδών να εξασκείται κάθε χρόνο για πολλούς μήνες στη μελέτη και απόδοση αυτού του έργου.

Στην Κίνα, το καθεστώς έχει την επίσημη θέση ότι η 9η συμφωνία εκφράζει τη «νίκη μέσα από την πάλη» του λαού ενάντια στους καταπιεστές του.

Έτσι η εκτέλεση αυτής της συμφωνίας αποτελεί σ' αυτή τη χώρα αποκορύφωμα πολλών εθνικών και πολιτικών εκδηλώσεων, όπου τραγουδούν την «Ωδή της Χαράς» και πάλι πολυπληθέστατες χορωδίες.

Είναι λοιπόν εντυπωσιακό, πώς ένα ευρωπαϊκό μουσικό έργο των αρχών του 19ου αιώνα υιοθετείται από άσχετες μεταξύ τους πολιτισμικές παραδόσεις, αξιοποιείται διαχρονικά από τόσο ετερόκλητους

κοινωνικούς και πολιτιστικούς φορείς και εντάσσεται στην προσπάθεια για επίτευξη τελείως αντιφατικών στόχων.

Ο Μπετόβεν αποτελεί, έτσι, ένα σημαντικό συνδυαστικό κρίκο της ποικιλομορφίας των πολιτισμών του πλανήτη μας. Στο πρόσωπο και στο έργο του έχει υλοποιηθεί η παγκοσμιοποίηση του πολιτισμού, πολύ πριν τεθεί σε κοινή χρήση αυτός ο όρος.



Είναι προφανές ότι η σημασία του κορυφαίου αυτού μουσικού σχετίζεται και με τη μεταβατική εποχή που έζησε και δημιούργησε: Είχαν προηγηθεί ο Μπαχ και ο Μότσαρτ και ζούσε ακόμα ο Χάυντν. Αυτών το έργο (και βέβαια όλων των σύγχρονων και προγενέστερών τους) οδήγησε ο Μπετόβεν με την ιδιοφυΐα του στην αποκορύφωση. Ο ίδιος αυτός μεγάλος δημιουργός αποτελεί τον τελευταίο εκπρόσωπο της κλασικής και τον πρώτο της ρομαντικής περιόδου. Όλοι οι μεταγενέστεροι μουσικοί μέτρησαν τις δυνάμεις τους με σημείο αναφοράς το έργο αυτού του εξαιρετικού ανθρώπου και η μεγαλύτερη τιμή γι' αυτούς ήταν να θεωρηθούν συνεχιστές του. Χαρακτηριστικά, ο Μπραμς έγραψε ότι συνέθετε τα μουσικά έργα του, κάτω από τη συντριπτική σκιά τού Μπετόβεν, «ακούγοντας πίσω μου τα βαριά βήματα ενός γίγαντα».

Μπαλέτο



Το μπαλέτο (ή μπαλλέτο, αλλά και κλασικός χορός) είναι είδος χορού, με καταγωγή από την Ιταλία του 15ου αιώνα, το οποίο αργότερα εξελίχθηκε στη σκηνική του μορφή, κυρίως στη Γαλλία και τη Ρωσία.

Στην πρώιμη μορφή του απουσίαζε η χρήση σκηνικών και λάμβανε χώρα σε μεγάλες αίθουσες συναθροίσεων, όπου οι θεατές καταλάμβαναν τις θέσεις μπροστά και εκατέρωθεν της σκηνής.

Έκτοτε έχει εξελιχθεί σε είδος χορού υψηλών τεχνικών απαιτήσεων, με δική του ορολογία και δομική σύσταση.

Η μουσική συνοδεία είναι κατά κύριο λόγο από το ρεπερτόριο της κλασικής μουσικής, ενώ πολλοί συνθέτες έχουν γράψει μουσική ειδικά γι' αυτόν τον σκοπό.

Το μπαλέτο διδάσκεται σε σχολές ανά τον κόσμο, σε καθεμία από τις οποίες εναποτίθενται στοιχεία του πολιτισμού και της ιδιοσυγκρασίας του κάθε λαού.

Ο χορός αυτός καθαυτός καθορίζεται στα βήματα και τις κινήσεις του, ως μέρος μιας διεργασίας που ονομάζεται χορογραφία, η οποία με τη σειρά της εκτελείται από επαγγελματίες του χώρου και περιλαμβάνει άλλες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως την ηθοποιία και τη μιμητική.

Θεωρείται μία από τις πλέον υψηλόβαθμες τέχνες, που απαιτεί πολυετή εξάσκηση ώστε να φτάσει κανείς σε επαγγελματικό επίπεδο.

Η πιο γνωστή και δημοφιλής απόχρωση του μπαλέτου είναι αυτή που αναπτύχθηκε την εποχή του Ρομαντισμού (το λεγόμενο Ballet blanc = λευκό μπαλέτο), κατά την οποία το βάρος πέφτει στην κορυφαία του χορού (τη λεγόμενη πρίμα μπαλαρίνα), που ως πρωταγωνιστικός ρόλος αποκλείει την ανάδειξη σχεδόν όλων των άλλων και καλείται να εκτελέσει δύσκολες τεχνικές, που περιλαμβάνουν κατακόρυφη κίνηση στηριζόμενη στα δάκτυλα του ποδιού (en pointe), πιρουέτες και λοιπές ακροβατικές κινήσεις δεξιολογίας, ενώ έχει καθιερωθεί η ένδυσή της με τη λεγόμενη γαλλική τουτού (κοντό φόρεμα από λευκό τούλι που αφήνει εκτεθειμένους τους μηρούς και επιτρέπει έτσι την ελευθερία κινήσεων).

Η εξέλιξη του μπαλέτου περιλαμβάνει τα είδη του εξπρεσιονιστικού και νεοκλασικού μπαλέτου, αλλά και στοιχεία του σύγχρονου χορού.

Όπερα



Η όπερα αποτελεί μουσικό θεατρικό είδος, είναι δηλαδή μουσική σύνθεση που περιλαμβάνει συγχρόνως και σκηνική δράση. Οι διάλογοι των ηθοποιών της όπερας αποδίδονται με τη μορφή τραγουδιού ενώ η θεατρική παράσταση εκτυλίσσεται παρουσία ενός μουσικού συνόλου. Ως είδος θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα μουσικά επιτεύγματα του Δυτικού πολιτισμού και παραμένει ένα από τα πιο δημοφιλή μουσικά είδη.

Ο όρος όπερα είναι ο πληθυντικός του λατινικού *opus* που σημαίνει το έργο, δηλώνοντας έτσι την ενσωμάτωση στην όπερα πολλών καλλιτεχνικών ειδών όπως η μουσική, το θέατρο, ο χορός και η σκηνογραφία. Αποδίδεται συχνά στα ελληνικά και ως μελόδραμα, αν και ο όρος αυτός είναι ευρύτερος. Όπερα ονομάζεται επίσης το θέατρο που φιλοξενεί τις παραστάσεις.

Η ποίηση της όπερας ή οι διάλογοι που αναδεικνύουν την πλοκή, αποτελεί το αποκαλούμενο λιμπρέτο (*libretto*), το οποίο ανάλογα με το είδος της όπερας μπορεί να είναι σοβαρό ή περισσότερο κωμικό. Υπάρχει γενικά διχογνωμία σχετικά με το αν το λιμπρέτο ή η μουσική είναι το σημαντικότερο στοιχείο σε μια όπερα. Η μουσική είναι τις περισσότερες φορές συνεχής και έχει ως απώτερο στόχο τη δραματοποίηση των δρώντων στη σκηνή.

Η παραδοσιακή όπερα αποτελείται από δύο είδη τραγουδιού για την αφήγηση της πλοκής του έργου: το ρετσιτατίβο, το μέρος του διαλόγου που κατά κύριο λόγο προάγει τη δράση και την άρια, όπου μέσω ενός μονολόγου αποκρυσταλλώνεται μια συναισθηματική κατάσταση. Αρκετές φορές έχουμε ντουέτα ή μεγαλύτερα ακόμα φωνητικά σύνολα, χωρίς να λείπουν -αν και είναι σπανιότερα- χορωδιακά μέρη.

Η στερεότυπη δομή μιας πράξης της όπερας υπαγορεύει πως οι βασικοί ήρωες-χαρακτήρες πρέπει να έχουν μια άρια σε κάθε πράξη. Επιπλέον, αποφεύγονται δύο διαδοχικές άριες ίδιου χαρακτήρα ή για τον ίδιο τύπο φωνής, ενώ το ρεπερτόριο των πρωταγωνιστών περιλαμβάνει περισσότερες άριες από το ρεπερτόριο δευτερευόντων χαρακτήρων του έργου.

Φωνές : Οι φωνές των τραγουδιστών της όπερας διακρίνονται καταρχήν σε ανδρικές και γυναικείες. Ανάλογα με αυτή την κατηγοριοποίηση διακρίνουμε τους εξής τύπους φωνών:

Τύποι ανδρικών φωνών

Βαθύφωνος ή μπάσσος (*bass*) - καλύπτει τις χαμηλότερες νότες

Βαρύτονος (*baritone*) - καλύπτει τις ενδιάμεσες περιοχές

Τενόρος (*tenor*) ή οξύφωνος - καλύπτει τις υψηλότερες νότες

Κόντρα-τενόρος (*countertenor*) - καλύπτει τις υψηλότερες νότες που μπορεί να φτάσει ανδρική φωνή.

Επειδή υπάρχουν μόνο λίγοι κοντρα-τενόροι παγκοσμίως, συχνά οι ρόλοι τους ερμηνεύονται από γυναίκες

Τύποι γυναικείων φωνών

Κοντράλτο (*contralto*) - καλύπτει τις χαμηλότερες νότες

Μεσόφωνος ή μέτσο-σοπράνο (*mezzo soprano*) - καλύπτει τις ενδιάμεσες περιοχές

Υψίφωνος ή σοπράνο (*soprano*) - καλύπτει τις υψηλότερες νότες

Στους παραπάνω τύπους μπορούν να υπάρχουν και φωνές που ανήκουν σε ενδιάμεσες κατηγορίες.

Ιστορία

Το παλαιότερο ιστορικά έργο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως όπερα χρονολογείται περίπου στα 1597 και είναι η Δάφνη των Τζάκοπο Πέρι και Οτάβιο Ρινουτσίνι. Το έργο αυτό αποτέλεσε ουσιαστικά μια προσπάθεια μίμησης του κλασικού αρχαίου ελληνικού δράματος. Η Δάφνη δεν είχε διασωθεί. Ένα μεταγενέστερο έργο του Πέρι, η Ευρυδίκη, αποτελεί το παλαιότερο μουσικό κείμενο (παρτιτούρα) όπερας που διασώζεται έως σήμερα.

Σημαντική προϋπόθεση για την ανάπτυξη του είδους ήταν και η μονωδία. Το είδος αυτό αναπτύχθηκε από τους Ιταλούς συνθέτες στα τέλη του 16ου αιώνα.

Η γέννηση της όπερας τοποθετείται γεωγραφικά στην Ιταλία, ωστόσο έγινε τόσο δημοφιλές είδος που σύντομα εξαπλώθηκε και στη Γερμανία, τη Γαλλία, την Αγγλία, την Ισπανία και τη Ρωσία. Το 1637, στη Βενετία, κτίστηκε και το πρώτο θέατρο αποκλειστικά για παραστάσεις όπερας ενώ ακολούθησαν μόνο στην πόλη της Βενετίας επιπλέον 16 ανάλογα θέατρα, ενδεικτικό της απήχησης που είχε το είδος.

Οι πρώτες όπερες χαρακτηρίζονταν ως *dramma per musica*, δηλαδή το δράμα μέσω μουσικής και το 17ο ή 18ο αιώνα η πλοκή στις περισσότερες όπερες βασιζόταν στη μυθολογία ή σε ιστορικά γεγονότα. Η θεματολογία τους ήταν σοβαρή (*opera seria*) ή ακόμα και κωμική (*opera buffa*).



Η Όπερα του Σίδνεϊ (Αυστραλία), ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα κτίρια στον κόσμο

Μπαρόκ Όπερα

Η ανάπτυξη της μπαρόκ όπερας συντελέστηκε κυρίως στη Ρώμη και τη Βενετία. Ένα από τα έργα που καθιέρωσαν την όπερα της Ρώμης ήταν το *Sant' Alessio* του Στέφανο Λάντι, στα 1632.

Η παρουσία όμως του Κλαούντιο Μοντεβέρντι ήταν αυτή που βοήθησε την μπαρόκ όπερα να φθάσει στην ακμή της αλλά και να μετατραπεί από είδος ψυχαγωγίας της αριστοκρατίας της εποχής σε περισσότερο "λαϊκό" είδος ευρύτερης απήχησης.

Το έργο *Ορφείας* του Μοντεβέρντι αποτελεί ίσως την παλαιότερη όπερα η οποία εκτελείται και σήμερα.

Η ανάπτυξη της ιταλικής σοβαρής όπερας ξεκίνησε με το έργο του ποιητή *Apostolo Zeno* (1688-1750) ο οποίος απέκλεισε τα κωμικά επεισόδια και αφαίρεσε από τα λιμπρέτι τις περιττές σκηνές δίνοντας έμφαση στον διδακτικό χαρακτήρα της όπερας.

Οι χαρακτήρες των έργων σταδιακά άρχισαν να αποτελούν περισσότερο σύμβολα συγκεκριμένων ηθικών αξιών ή αρετών.

Σημαντικό ρόλο στη σταθεροποίηση της μορφής της *opera seria* διαδραμάτισε και ο *Pietro Trapassi* (ή *Metastasio*), τα θέματα του οποίου στηρίζονταν πάνω σε μύθους της αρχαίας Ελλάδας και είχαν ως πρωταρχικό σκοπό την πνευματική και ηθική εξύψωση του ακροατή-θεατή.

Μεταξύ των πράξεων μιας σοβαρής όπερας παρεμβαλλόταν συχνά και ένα σύντομο κωμικό *ιντερλούδιο* που αποσκοπούσε στη χαλάρωση των θεατών μέσω της σάτιρας ή της παρωδίας, μια μορφή *διαλείμματος*. Η πλοκή στα *ιντερλούδια* διέφερε συνήθως από αυτή της σοβαρής όπερας και σταδιακά αυτονομήθηκαν σχηματίζοντας έτσι ένα νέο είδος, το *ιντερμέδιο* (*intermezzo*), με σημαντική ανάπτυξη κυρίως στη Νάπολη την περίοδο 1710-1730.

Γαλλική όπερα

Σε αντιδιαστολή -- και ίσως ανταγωνισμό -- με την Ιταλική όπερα, αναπτύχθηκε μια ξεχωριστή παράδοση Γαλλικής όπερας, με έργα γραμμένα στη γαλλική γλώσσα, της οποίας ιδρυτής θεωρείται ο Ζαν Μπατίστ Λυλί.

Η γέννηση της γαλλικής όπερας χρονολογείται επισήμως στα 1669 με την ταυτόχρονη επανασύσταση της Βασιλικής Ακαδημίας Μουσικής από τον Lully.

Ως πρόδρομοι της αναφέρονται συχνά η γαλλική τραγωδία, τα χορευτικά μπαλέτα στις βασιλικές αυλές αλλά και η ιταλική όπερα.

Οι όπερες του Lully αποτελούνταν από πέντε πράξεις και έναν πρόλογο ενώ περιελάμβαναν και χορευτικά μέρη μπαλέτου. Η μουσική διαδραμάτιζε εξίσου σημαντικό ρόλο με το κείμενο, το οποίο συχνά περιείχε θετικές αναφορές στην βασιλική εξουσία.

Οι μεταγενέστερες όπερες του Ζαν Φιλίπ Ραμώ δεν είχαν γενικά μεγάλη απήχηση ενώ οι μικρές αποκλίσεις τους από την παράδοση του Lully προκάλεσαν την αντίδραση αρκετών κριτικών της εποχής σε συνδυασμό και με την άνοδο της ιταλικής όπερας μέσα στην Γαλλία.

Η ανάμιξη της παραδοσιακής γαλλικής όπερας του Lully με την ιταλική όπερα ή με άλλες επιρροές όπως το τραγούδι bel canto οδήγησε τελικά στη δημιουργία της Grand Opera (Μεγάλη Όπερα), ένα από τα πιο εκλεπτυσμένα οπερετικά είδη του 19ου αιώνα.

Η μεταρρύθμιση στην όπερα

Η δομή της σοβαρής όπερας θεωρήθηκε από αρκετούς Ιταλούς συνθέτες δύσκαμπτη και απόλυτη, γεγονός που τους οδήγησε σε μια σειρά μεταρρυθμίσεων με απώτερο σκοπό να γίνει η όπερα περισσότερο φυσική και ρεαλιστική.

Πρώτα δείγματα τροποποιήσεων ήταν νέες μορφές άριας, η χρήση μεγαλύτερων φωνητικών συνόλων και η ενίσχυση του ρόλου της ορχήστρας.

Οι σημαντικότεροι συνθέτες της μεταρρύθμισης στην όπερα ήταν οι Ιταλοί Νικολό Τζομμέλλι (1714-1774) και Τομμάζο Τραέτα (1727-1779). Είναι άξιο αναφοράς το γεγονός πως αυτοί οι συνθέτες είχαν εργαστεί και σε γαλλικές βασιλικές αυλές, με αποτέλεσμα οι όπερες τους να διακρίνονται από ένα κοσμοπολίτικο χαρακτήρα, συνδυάζοντας τη γαλλική με την ιταλική όπερα.

Τελικά, ο συνθέτης που καθιέρωσε ένα νέο τύπο όπερας αναμιγνύοντας τη γαλλική με την ιταλική οπερετική παράδοση ήταν ο Κρίστοφ Βίλιμπαλντ Γκλουκ (1714-1787), γεννημένος στη Βαυαρία και βασιλικός συνθέτης στην αυλή της Βιέννης.

Ο Γκλουκ απλοποίησε σημαντικά τη μουσική δομή της όπερας, πρόσθεσε την εισαγωγή ως αναπόσπαστο μέρος του δράματος, χρησιμοποίησε τη χορευτική μουσική της γαλλικής όπερας ενώ σε πολλές από τις δικές του όπερες συνέθεσε μεγάλες ενιαίες σκηνές με ανάμιξη ρετσιτατίβων και αριών.

Σημαντικότερα έργα του θεωρούνται ο Ορφέας, το Ορφέας και Ευριδίκη, η Αρμίδα, η Ιφιγένεια εν Αυλίδι και η Ιφιγένεια εν Ταύροις.

Η επιρροή του είναι εμφανής και σε μεταγενέστερες όπερες των Λουίτζι Κερουμπίνι (1760-1842), Γκασπάρο Σποντίνι (1774-1851) και Εκτόρ Μπερλιόζ (1803-1869).

Γερμανική όπερα

Στην Γερμανία παρατηρήθηκε η δημιουργία του αποκαλούμενου singspiel, ένα είδος γερμανικής κωμικής όπερας.

Σημαντικότερο δείγμα αυτού του είδους αποτελεί κατά γενική ομολογία ο Μαγικός Αυλός (1791) του Μότσαρτ, που τοποθετείται πολύ υψηλά σε ολόκληρη τη γερμανική παράδοση και αποτέλεσε και τη βάση για την ανάπτυξη της γερμανικής ρομαντικής όπερας.

Στις αρχές του 19ου αιώνα παρουσιάζεται η μοναδική όπερα του Μπετόβεν (Fidelio) καθώς και οι όπερες των Καρλ Μαρία φον Βέμπερ και Χάινριχ Μάρσνερ, που περιέχουν στοιχεία του γερμανικού singspiel και μελοδράματος, ενώ αποτελούν σημαντικές επιρροές στα έργα του Ρίχαρντ Βάγκνερ.

Οι όπερες του Βάγκνερ στιγμάτισαν το είδος με το μεγαλειώδες ύφος τους και καινοτόμησαν ως προς την ανάμιξη του ρετσιτατίβο και της άριας, ταυτόχρονα με τη διαρκή συνοδεία της ορχήστρας δημιουργώντας την αίσθηση μιας διαρκούς μελωδίας που διακόπτεται σε κεντρικά σημεία της πλοκής.



Η όπερα τον 19ο αιώνα

Πέρα από τη ρομαντική όπερα της Γερμανίας, η ιταλική όπερα, στις αρχές του 19ου αιώνα χαρακτηρίζεται από την παρουσία συνθετών όπως ο Τζουζέπε Βέρντι, ο Τζοακίνο Ροσσίνι, ο Γκαετάνο Ντονιτσέτι και ο Βιντσέντσο Μπελλίνι.

Στην ιταλική όπερα της εποχής αυτής, οι άριες χωρίζονται συνήθως σε δύο μέρη, ένα μέρος αργού ρυθμού που διαδέχεται ένα γρήγορο ρυθμικά μουσικό τμήμα. Ανάμεσα στις σημαντικότερες όπερες αυτής της περιόδου ανήκουν ο Κουρέας της Σεβίλλης (1816), κωμική όπερα του Ροσσίνι, καθώς και αρκετές τραγωδίες του Ντονιτσέτι όπως η Lucia di Lammermoor (1835).

Στο δεύτερο μισό του αιώνα κυριαρχεί η μορφή του συνθέτη Τζουζέπε Βέρντι με σημαντικές όπερες όπως το Rigoletto (1851), η Τραβιάτα και η Αϊντα.

Η τραγική όπερα του Βέρντι Οθέλος (1887) και η κωμική όπερα του Φάλσταφ (1893) περιέχουν λιμπρέτι του Αρρίγκο Μπόιτο βασισμένα σε έργα του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ.

Στα τέλη του 19ου αιώνα, έκανε την εμφάνισή του και το στυλ όπερας Βερισμός που χαρακτηρίζεται ως ένα συναισθηματικό και ρεαλιστικό μελόδραμα.

Το είδος αυτό υπηρέτησε μεταξύ άλλων και ο Τζιάκομο Πουτσίνι, ένας από τους σημαντικότερους διαδόχους του Βέρντι, ειδικότερα με τις όπερες La Boheme (1896) και Tosca (1900).

Παραδοσιακή Μουσική



Είναι οι μουσική που δημιουργήθηκε ανώνυμα σε παραδοσιακούς πολιτισμούς (τοπικούς ή εθνικούς).

Ο όρος "Παραδοσιακή Μουσική" στην Ελλάδα αντικατέστησε σταδιακά από την δεκαετία του '80 τον όρο "Δημοτική Μουσική". Αντίστοιχα διεθνώς ο όρος "Traditional Music" αντικατέστησε το "Folk Music". Συγγενής όρος είναι "Μουσικές του Κόσμου" (World Music). Στην πράξη όμως οι "Μουσικές του Κόσμου", εκτός από την παραδοσιακή μουσική περιλαμβάνουν και μουσικές που είναι επώνυμες, εμπνευσμένες από τις παραδοσιακές μουσικές ή με εμφανή δάνεια από αυτές. Συνώνυμος όρος των "Μουσικών του Κόσμου" θεωρείται ο "Εθνικ" (Ethnic) αν και αμφισβητείται από πολλούς αν είναι δόκιμος.

Η παραδοσιακή μουσική έχει τα παρακάτω γενικά χαρακτηριστικά:

Μεταφέρεται μέσω της προφορικής παράδοσης

Πριν την ανάπτυξη των μέσω ηχητικής καταγραφής ο μόνος τρόπος μεταφοράς της μουσικής από μια γενιά στην άλλη ήταν είτε μέσω μουσικής σημειογραφίας είτε μέσω της προφορικής παράδοσης. Στην δεύτερη περίπτωση, που ισχύει για τους παραδοσιακούς πολιτισμούς, οι νεότεροι ακούν και μαθαίνουν τις μουσικές από τους γεροντότερους και έτσι μεταλαμπαδεύεται η μουσική από γενιά σε γενιά.

Το γεγονός ότι σήμερα υπάρχουν καταγραφές της παραδοσιακής μουσικής δεν αναιρεί την αρχική ταυτότητα.

Είναι ανώνυμη δημιουργία

Παρ' όλο που αρχικός δημιουργός είναι σίγουρα κάποιος καλλιτέχνης, οι παραδοσιακοί πολιτισμοί δεν ενδιαφέρονται να διατηρήσουν το όνομά του, αντίθετα οι μουσικές θεωρούνται κοινό κτήμα και τροποποιούνται κάθε φορά κατά το δοκούν. Έτσι ως δημιουργός θεωρείται ο λαός.

Είναι άγνωστος ο χρόνος δημιουργίας τους

Δεν διασώζεται το πότε δημιουργήθηκαν. Ακόμη και αν αναφέρονται σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα αυτό δεν αποδεικνύει τίποτα διότι αφενός μπορεί να δημιουργήθηκαν πολύ αργότερα, αφετέρου πολλές μουσικές μπορεί να είναι προγενέστερες ενός ιστορικού συμβάντος και να συνδεθούν αυθαίρετα με αυτό.

Σχετίζεται συχνά με τον παραδοσιακό πολιτισμό

Οι παραδοσιακές μουσικές αποτυπώνουν και εκφράζουν πολλές εκφάνσεις ενός παραδοσιακού πολιτισμού. Εορτές από το κύκλο του χρόνου, τον κύκλο της ζωής (γέννηση, εκπαίδευση, ενηλικίωση, έρωτας, γάμος, οικογένεια, γήρας, θάνατος), τα παραδοσιακά επαγγέλματα, την ιστορία, τη θρησκεία, τα ήθη και έθιμα, τους μύθους, το περιβάλλον κ.α.

Συνδέεται συχνά με τον λόγο

Σημαντικός όγκος της παραδοσιακής μουσικής είναι τραγούδια με επίσης ανώνυμα ποιητικά κείμενα που εκφράζουν τις παραπάνω εκφάνσεις (βλ. Δημοτικό Τραγούδι)

Συνδέεται με την πολιτισμική ταυτότητα

Συχνά ταυτίζονται με τον πολιτισμό μιας περιοχής, μίας ομάδας ανθρώπων ή ενός λαού και χρησιμοποιούνται για την ενίσχυση της ταυτότητάς τους. Χαρακτηριστικό είναι ότι οι κοινότητες μεταναστών ή προσφύγων χρησιμοποιούν παραδοσιακές μουσικές για να διατηρήσουν την πολιτιστική ταυτότητα της καταγωγής τους.

Συνδέεται συχνά με τον χορό

Παρ' όλο που αυτό δεν αποτελεί κανόνα, πολλές από τις παραδοσιακές μουσικές ακολουθούν παραδοσιακούς ρυθμούς και χρησιμοποιούνται στους παραδοσιακούς χορούς έτσι ώστε να λειτουργούν αλληλένδετα.



Παραδοσιακή Μουσική - Κρήτη



Η Κρήτη διαθέτει ιδιαίτερη μουσική παράδοση, από την οποία ξεχωρίζουν αναμφίβολα τα ριζίτικα, τραγούδια από τις <<ρίζες>> (=τις υπώρειες) των Λευκών Ορέων, που χωρίζονται σε ριζίτικα της τάβλας και ριζίτικα της στράτας.

Τα πρώτα εκτελούνται χωρίς όργανα από δύο αντιφωνικές ομάδες ανδρών τραγουδιστών, ενώ τα δεύτερα τραγουδιούνται καθ'οδόν με τη συνοδεία οργάνων.

Από την αρχαιότητα η καλλιέργεια της μουσικής στην Κρήτη είχε ξεχωριστή θέση.

Από τις αρχαιολογικές ανασκαφές (Κνωσού, Φαιστού κ.ά.) και τα αρχαία κείμενα παίρνουμε πολύτιμες πληροφορίες.

Αναπαραστάσεις (γλυπτών, κεραμικών, ζωγραφικής) απεικονίζουν μουσικούς και χορευτές που παραπέμπουν στη σημερινή εποχή, που ο λυράρης παίζει στη μέση και οι χορευτές χορεύουν γύρω του κυκλικά.

Στο αρχαιολογικό μουσείο Ηρακλείου σώζεται αυλός με δακτυλίους που μετακινούμενοι καλύπτουν τις σπές για να αποδοθούν οι νότες.

Από αποσπάσματα αρχαίου δράματος μαθαίνουμε ότι "ο Μίνως διέταξε να ταφούν μαζί με τον γιό του Γλαύκο και οι αυλοί του, που αυτός τους αγαπούσε όσο ζούσε".

Αλλού εικονίζονται αυλοί, δίαυλοι, βούκινα, σάλπιγγες. Η αρχαία κιθάρα δεν ήταν αγαπητή στην Κρήτη, αλλά παιζόταν η αρχαία λύρα, όπως φαίνεται από αναπαραστάσεις σε γραφές, τοιχογραφίες και σφραγίδες.

Οι μελετητές της σύγχρονης Κρητικής μουσικής έχουν διαπιστώσει τις επιδράσεις από πολύ παλιές παραδόσεις, ακόμη και από τη βυζαντινή μουσική.

Επιπλέον, η Κρητική μουσική, σε αντίθεση με τη δημοτική παράδοση άλλων περιοχών της Ελλάδας, εξακολουθεί να είναι ζωντανή και να εμπλουτίζεται.

Αυτό οφείλεται και στην ιδιαίτερη σημασία που έχει ο στίχος, είτε πρόκειται για μεγάλη ρίμα, είτε για σύντομη δίστιχη μαντινάδα, ο οποίος εξακολουθεί να εξελίσσεται και μέσω αυτοσχεδιασμού, που άλλωστε θεωρείται βασικό προσόν ενός καλού λυράρη.

Δεν είναι τυχαίο, επομένως, ότι έχουν καταγραφεί και κρητικά τραγούδια που αναφέρονται σε πολύ πρόσφατα ιστορικά γεγονότα, όπως τη Μάχη της Κρήτης, τη δικτατορία, ή την εξέγερση του Πολυτεχνείου.

Ο αυτοσχεδιασμός είναι αναπόσπαστο στοιχείο της κρητικής μουσικής, αφού ποτέ ο οργανοπαίκτης κατά τη διάρκεια του χορού (του συρτού, του χανιώτη, του πεντοζάλη, της σούστας, κ.ά.) δεν περιορίζεται στην τυπική αναπαραγωγή της βασικής μελωδίας, αλλά, ανάλογα και με την ψυχική του διάθεση, αυτοσχεδιάζει με βάση τις διάφορες μελωδίες (τις κοντυλιές).

Οι παλιοί λυράρηδες συνόδευαν τη μελωδία της λύρας με τον ρυθμικό ήχο των γερακοκούδων, μικρών σφαιρικών κουδουνιών που τα στερέωναν κατά μήκος του δοξαριού της λύρας. Η ονομασία γερακοκούδουνα προέρχεται από τα βυζαντινά χρόνια. Είναι τα κουδούνια που κρεμούσαν οι κυνηγοί στο λαιμό των εξημερωμένων γερακιών κυνηγετικοί σκύλοι. Το μαντολίνο είναι κι' αυτό ένα διαδεδομένο σε μερικές περιοχές του που χρησιμοποιούνταν σαν κυνηγετικά πουλιά, όπως τώρα χρησιμοποιούνται οι Ν. Ρεθύμνου μελωδικό μουσικό όργανο με τις μορφές μάλιστα Κρητικό -πλακέ-μαντολίνο και μαντόλα.

Τα ριζίτικα τραγούδια δε **χορεύονται**. Τραγουδιούνται σε 32 μελωδίες, ή ομαδικά - χορωδιακά, ή αρχικά άδεται ένα ημιστίχιο από έναν καλλίφωνο τραγουδιστή και κατόπιν αυτό επαναλαμβάνεται χορωδιακά από την παρέα (καθ' υπακοήν και κατ' αντιφώνησιν) ενώ αρκετά ριζίτικα είναι ιδιόμελα με δικές τους μελωδίες.

Παραδοσιακή Μουσική - Λήμνος



Οι μουσικές δραστηριότητες στη Λήμνο πριν τα τέλη του 19ου αι., ήταν στενά συνδεδεμένες με την «κεχαγιάδικη κουλτούρα» που διαμορφώθηκε πριν την έλευση των προσφύγων.

Οι μουσικοί και οι τραγουδιστές/τραγουδίστριες ήταν αποκλειστικά ερασιτέχνες, ενώ χρησιμοποιούσαν τη λύρα για να συνοδεύσουν τραγούδια που τραγουδούσαν ομαδικά, στο πλαίσιο οικιακών γλεντιών ή εορτασμών τοπικού χαρακτήρα, ή για να παίξουν σκοπούς που χόρευαν. Ορισμένοι βοσκοί που έμεναν στις στάνες (μάντρες στην τοπική διάλεκτο) έπαιζαν και ορισμένους τύπους αυλού, γνωστούς ως «σιλιάβρια».

Από τις αρχές του 20ου αι., οι επιδράσεις της μουσικής παράδοσης που διαμορφώθηκε στη Μ. Ασία από τα μέσα του 19ου μέχρι τις αρχές του 20ου αι. (πριν τη Μικρασιατική Καταστροφή και την αποδόμηση της πολυπολιτισμικής μουσικής κουλτούρας που είχε συγκροτηθεί κυρίως στα μεγάλα αστικά κέντρα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας), έγιναν εμφανείς και στη Λήμνο.

Οι συγκεκριμένες επιδράσεις συνδέονται κυρίως με τις μουσικές πρακτικές των προσφύγων πρώτης και δεύτερης γενιάς, που εγκαταστάθηκαν μόνιμα στη Λήμνο μετά τις μετακινήσεις χριστιανικών πληθυσμών από περιοχές της (σύγχρονης) Τουρκίας, όπως η Ανατολική Θράκη, η Ίμβρος, η Τένεδος και οι χριστιανικές κοινότητες της Μ. Ασίας και της Προποντίδας, από το 1914 έως το 1922.

Συνακόλουθα δημιουργήθηκαν συγκροτήματα (κομπανίες) επαγγελματιών ή ημι-επαγγελματιών μουσικών που έπαιζαν κυρίως βιολί, σαντούρι, κλαρίνο και σποραδικά και πνευστά (κυρίως τρομπέτα ή κορνέτα).

Αργότερα, μετά το Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, οι μουσικοί άρχισαν να χρησιμοποιούν και κρουστά (ντραμς), ενώ στη συνέχεια ακορντεόν, αρμόνιο και μπουζούκι.

Το μαντολίνο το χρησιμοποιούσαν αρκετά οι ερασιτέχνες μουσικοί, όπως και την κιθάρα, παρότι η τελευταία εντάχθηκε με σχετική καθυστέρηση και στα επαγγελματικά ή ημι-επαγγελματικά συγκροτήματα, κυρίως ως όργανο συνοδευτικό του μπουζουκιού. Γενικότερα τα συγκροτήματα στη Λήμνο δεν ήταν ποτέ πολυπρόσωπα, αφού δεν υπήρχε η απαραίτητη οικονομική ευχέρεια των γλεντιστών για να συντηρηθούν.

Οι σκοποί που έπαιζαν τα λημνιακά μουσικά συγκροτήματα από τις αρχές του 20ου αι. μέχρι περίπου τις δεκαετίες 1950 και 1960, ήταν κυρίως ζεϊμπέκικα, καρσιλαμάδες, συρτά, μπάλλοι, ενώ σποραδικά έπαιζαν και βαλς, φοξ-τροτ ή ταγκό, ή σκοπούς και τραγούδια εποχής, με σαφείς επιρροές από τη μικρασιατική μουσική παράδοση.

Οι παλιότεροι «σκοποί της λύρας», όπως ο «Κεχαγιάδικος» ή το «Πάτημα», εντάχθηκαν κι αυτοί στο ρεπερτόριο των επαγγελματιών ή ημι-επαγγελματιών συγκροτημάτων, σε ένα συγκερασμό με τις παλιότερες μουσικές πρακτικές.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, η μετανάστευση και η οικονομική δυσπραγία περιόρισε δραματικά τον αριθμό των ενεργών μουσικών και των αντίστοιχων συγκροτημάτων.

Την ίδια περίοδο, καταγράφεται (και) μια αναβίωση των πρακτικών της λύρας, κυρίως σε σύνδεση με διάφορες λαογραφικές εκδηλώσεις, τοπικής ή υπερτοπικής εμβέλειας, με βάση ένα διευρυμένο ρεπερτόριο, που ενσωμάτωσε σκοπούς της «παράδοσης των κεχαγιάδων», αλλά και μικρασιατικές επιρροές, η οποία συνεχίζεται μέχρι σήμερα (2007).

Γενικότερα πάντως, μετά τη δεκαετία του 1970, το λημνιακό ρεπερτόριο προσαρμόστηκε σταδιακά προς την κατεύθυνση των πανελλήνιων προτύπων της «λαϊκής» μουσικής και τις διάφορες παλιότερες και σύγχρονες εκφάνσεις της.

Παραδοσιακή Μουσική - Ικαρία

Η μουσικοχορευτική παράδοση της Ικαρίας, με τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, αποτελεί σήμερα ένα σημαντικό κομμάτι του συνόλου της ελληνικής παράδοσης.

Ανήκει σε μία μεγάλη μουσική οικογένεια αυτή της θαλασσινής Ελλάδας και πιο συγκεκριμένα του Αιγαίου.

Οι παραδόσεις του Αιγαίου παρουσιάζουν κάποια ποικιλομορφία, που οφείλεται στις εξωτερικές επιδράσεις και φυσικά στη γεωγραφική απομόνωση των νησιών.

Η ρίμα, (ομοιοκαταληξία), Το βιολί, ο μπάλλος, (ο αντικριστός χορός) κ.ά. είναι δυτικές (ευρωπαϊκές) επιρροές, προερχόμενες από την περίοδο της φραγκοκρατίας.

Έντονο επίσης είναι το μικρασιατικό στοιχείο, που οφείλεται στο άνοιγμα των νησιών, κυρίως του Ανατολικού Αιγαίου, προς τα παράλια και τα αστικά Κέντρα της Μ. Ασίας. Αυτό φαίνεται από ρυθμούς, χορούς (ζείμπέκικο, καρσιλαμά), κοινά τραγούδια (συμυρνέικα κ.ά.) και μουσικά όργανα (π.χ. σαντούρι), που συναντάμε σε πολλά νησιά του Αιγαίου.

Η παράδοση της Ικαρίας είναι έντονα επηρεασμένη από τα γειτονικά της νησιά και τα μικρασιατικά παράλια.

Η ίδια η ζωή των Ικαριωτών, οι προσωρινές ή μόνιμες μεταναστεύσεις σε διάφορα μέρη της Ελλάδας και του εξωτερικού, οι ναυτικοί και οι συχνές μετακινήσεις προς τα κοντινά νησιά επέτρεπαν την εισαγωγή νέων στοιχείων, που επεξεργάζονταν και αφομοιώνονταν μέσα στην τοπική παράδοση.

Σήμερα διατηρεί σε μεγάλο ποσοστό τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Τον τρόπο που γλεντούν, ορισμένα από τα εορταστικά έθιμα ή έθιμα του γάμου, τον Ικαριώτικο στη γνήσια μορφή του και άλλους χορούς, με αρκετή δυσκολία όμως, αφού η μουσική ζωή του νησιού επηρεάζεται έντονα από τις τάσεις που επικρατούν στις πόλεις και από τη δισκογραφία.



Σκοποί - χοροί – τραγούδια

Στη μουσική ζωή της Ικαρίας την πιο σημαντική Θέση κατέχει ο Ικαριώτικος χορός με τις παραλλαγές του. Είναι καθαρά τοπικός σκοπός, ως προς τη μελωδία, αλλά και ως προς το βηματισμό.

Υπάρχουν δύο βασικοί τύποι του χορού Ο παλιός και ο καινούριος.

Ο παλιός είναι αυτός που παιζόταν παλαιότερα (και με τη λύρα και την τσαμπούνα) και η μελωδία του ήταν πιο απλή, με λίγες μουσικές παραλλαγές. Επίσης είχε και στίχους. Χορεύονταν σε κύκλους με τα χέρια δεμένα σταυρωτά και είχε απλό βηματισμό.

Ο νεότερος είναι εξέλιξη του παλιού. Η μελωδία έχει εμπλουτιστεί και υπάρχουν αρκετές παραλλαγές της πάνω σε κάποιο βασικό μοτίβο που ποικίλουν από περιοχή σε περιοχή του νησιού (πχ. περαμαρίτικος).

Οι παραλλαγές δεν είναι μόνο μουσικές, αλλά και χορευτικές (π.χ. αργός, τσαμούρικος κλπ.), όπου και σ' αυτή την περίπτωση οι διαφοροποιήσεις γίνονται ανάλογα την περιοχή και υπάρχουν και αντιστοιχίες με τις μουσικές παραλλαγές.

Οι δεξιοτέχνες του βιολιού έχουν ο καθένας τον «δικό του» Ικαριώτικο, που σημαίνει ότι παίζουν με ιδιαίτερο τρόπο προσθέτοντας ο καθένας τα δικά του στολίδια. Μ' αυτό τον τρόπο ο Ικαριώτικος συνεχίζει κατά κάποιο τρόπο την εξελικτική πορεία του ακόμα και σήμερα.

Ωστόσο είναι αλήθεια ότι υπάρχει τάση να τυποποιηθεί ο χορός σε μία - δύο παραλλαγές, μουσικές και χορευτικές, που είναι γνωστές σε ένα πλατύ κοινό κυρίως μη Ικαριωτών. Σίγουρα το ζήτημα απαιτεί περισσότερη έρευνα σε βάθος για να βγουν πιο ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με τον Ικαριώτικο.

Εκτός από τον Ικαριώτικο χορεύονταν και ο συρτός, σε κύκλο ή αντικριστά και ο μπάλλος, κοινό σε όλα τα νησιά, καθώς και ο σηλυβριανός και η σουστά.

Επίσης ζειμπέκικο παρόμοια με αυτά της Μυτιλήνης (παλιότερου τύπου, όχι σύγχρονα όπως αυτά των κέντρων διασκέδασης) και καρσιλαμάδες, που δείχνουν και την έντονη επιρροή της Μικρασίας και των γύρω νησιών.

Ακόμα υπήρχαν αποκριάτικοι μιμητικοί χοροί, που τους συνόδευαν με σατιρικό περιεχόμενο και «τολμηρό» στίχο, όπως ο «αράπης», καθώς και το γνωστό «πιπέρι» στο τελείωμα του γλεντιού συνήθως τις πρώτες πρωινές ώρες.

Κοντά σε αυτά χόρευαν και ευρωπαϊκούς χορούς, τα «ευρωπαϊκά», όπως λέγονταν, βαλς, ταγκό, φοξ και πόλκα, τα οποία ήταν ιδιαίτερα αγαπητά.

Εδώ θα πρέπει να πούμε ότι οι γυναίκες στην Ικαρία ήταν πάντα ελεύθερες να χορεύουν όλους τους χορούς χωρίς να παρεξηγούνται, ακόμα και τους ευρωπαϊκούς, που έπρεπε τα ζευγάρια να αγκαλιάζονται.



Σήμερα πολλοί από αυτούς τους χορούς έχουν πάψει να χορεύονται, όπως οι αποκριάτικοι, η πόλκα και ο παλιός ικαριώτικος, και άλλοι χορεύονται σύμφωνα με τα αθηναϊκά πρότυπα, όπως ο ζειμπέκικος και τα συρτά.

Τα τραγούδια που συνοδεύουν τους χορούς, αλλά και αυτά που δεν χορεύονται (καλωσορίσματα, ευχετικά κλπ.) τα περισσότερα είναι κοινά με άλλα κοντινά νησιά, τα μικρασιατικά παράλια ή παραλλαγές τους, φυσικά εμπλουτισμένες με τα στοιχεία εκείνα (γλωσσικά, μουσικά κλπ.), που τα καθιστούν αναγνωρίσιμα ως ικαριώτικα.

Είδη τραγουδιών που συναντάμε στην Ικαρία είναι της ξενιτιάς, του γάμου, το «νυφιάτικο», όπως τα λένε, σατιρικά, (που πολλές φορές αναφέρονται σε Πρόσωπα του χωριού), ερωτικά, του γλεντιού, όπως η γνωστή «αμπελοκουτσούρα» με τις πολλές της παραλλαγές σε στίχους, παιδικά (ταχαρίσματα κλπ.), ευχετικά, κάλαντα (Δωδεκαήμερου ή ιασχαλινά), εορταστικά (π.χ. του Κλήδονα) κ.ά.

Επίσης παραλλαγές γνωστών τραγουδιών, όπως το «ντιρλαντά».

Αυτό που μάλλον λείπει και ίσως έλειπε πάντα από την παράδοση της Ικαρίας είναι τα μοιρολόγια. Δεν υπάρχουν μοιρολογίστρες και τα νεκρικά έθιμα δεν περιλαμβάνουν το μοιρολόι, (τουλάχιστον με τη μορφή που το γνωρίζουμε από άλλες περιοχές της Ελλάδας). Επίσης δεν σώζονται γνωστά μοιρολόγια.

Πολλά από τα παραπάνω τραγούδια ακούγονται πια πολύ σπάνια και άλλα έχουν ξεχαστεί τελείως. Αυτά που περισσότερο ακούγονται σήμερα είναι τραγούδια νησιώτικα ή λαϊκά, πανελληνίως γνωστά από τη δισκογραφία.

Λαϊκό τραγούδι



Λαϊκό τραγούδι (λαϊκό/παραδοσιακό τραγούδι) ονομάζεται εκείνο το τραγούδι των Ελλήνων, δοσμένο σε ελληνική γλώσσα, που είναι εναρμονισμένο στο ύφος της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής, τόσο από την αρχαιότητα, όσο και μεταγενέστερα, μετά το τέλος της δεκαετίας του 1950, όταν μια νέα γενιά μουσικών αναπτύχθηκε από το ρεμπέτικο τραγούδι, στη λαϊκή μουσική της εποχής.

Στη σημερινή εποχή το λαϊκό τραγούδι εξελίχθηκε από το δημοτικό με όλες τις λαϊκές παραδόσεις και το ρεμπέτικο, και ενισχύθηκε με καινοτομίες όπως η χρήση των ενισχυτών ή κι άλλων οργάνων (τύμπανο και των τεσσάρων οργάνων σε συγχορδία μπουζούκι, ηλεκτρική κιθάρα και αργότερα αρμόνιο).

Στη Σμύρνη, την Πόλη και τα άλλα μεγάλα λιμάνια της αυτοκρατορίας ο Ελληνισμός ζει και δημιουργεί, αντλώντας κάθε παράδοσή του στην κουλτούρα του παγκόσμιου πολιτισμού. Σε αυτό το ισχυρό και πανάρχαιο ιστορικό δέντρο θα έρθει να ανθίσει περί τον 17ο αι. το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι των πόλεων.

Στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1960, μια σειρά από διαφορετικά σχολεία προέκυψαν. Ένα μουσικό ρεύμα μεσογειακής καταγωγής (ή επιρροής) επηρέασε σημαντικά το λαϊκό τραγούδι, με έντονη, των οποίων κύριοι εκτελεστές ήταν ο Στέλιος Καζαντζίδης, ο Μανώλης Χιωτης (συνθέτης), ο Τόλης Βοσκόπουλος, ο Σπύρος Ζαγοραίος, η Βούλα Πάλλα κ.ά.

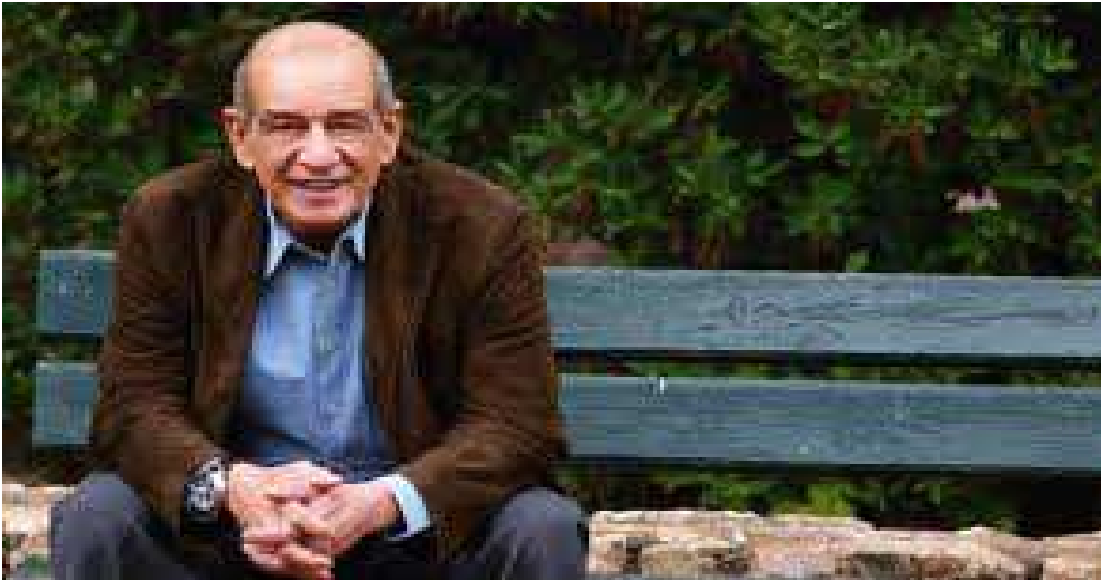
Σ'αυτά βοήθησε και η άνθιση των ελληνικών ταινιών, η περίφημη χρυσή κινηματογραφική εποχή των δεκαετιών '60 και '70.

Έχουμε λοιπόν, από τη μια το κοινό, ομογενοποιημένο ελληνικό λαϊκό τραγούδι, με όλα τα ιδιώματα της ελληνικής παραδοσιακής κουλτούρας κι από την άλλη το ιδιόμορφο μουσικό ρεύμα του αστικού ρεμπέτικου (τραγουδιού των πόλεων), δημιουργημένο από την ελληνική παράδοση, κυρίως των Ελλήνων προσφύγων.

Στο Λαϊκό του 80 η επίδραση της δυτικής ποπ μουσικής, είναι πλέον εμφανέστατη καθώς και ο ρυθμός σημειώνεται γρηγορότερος.

Ως "λαϊκό-ποπ" θεωρείται το είδος του τραγουδιού που ερμηνεύουν σύγχρονοι καλλιτέχνες όπως Μαζωνάκης, Ρέμος, Πλούταρχος και άλλοι.

Δημήτρης Μητροπάνος



Ο Δημήτρης Μητροπάνος γεννήθηκε 2 Απριλίου του 1948 στα Τρίκαλα και πέρασε δύσκολα παιδικά χρόνια, χωρίς τον πατέρα του, τον οποίο γνώρισε στα 16 του χρόνια, καθώς διωκόταν για τις πολιτικές του πεποιθήσεις.

Στην ίδια ηλικία ξεκινά την καριέρα του στο τραγούδι, δίπλα στο Γιώργο Ζαμπέτα, τον οποίο μνημονεύει ως μεγάλο του δάσκαλο και δεύτερο πατέρα. Όπως έχει δηλώσει, «ο Ζαμπέτας είναι ο μόνος άνθρωπος στο τραγούδι ο οποίος με βοήθησε χωρίς να περιμένει κάτι. Με όλους τους υπόλοιπους συνεργάτες μου κάτι πήρα και κάτι έδωσα».

Ο Γιώργος Ζαμπέτας στάθηκε πιο πολύ από δάσκαλος στον έφηβο ακόμα μαθητή και τραγουδιστή, στηρίζοντας τον όχι μόνο στα πρώτα καλλιτεχνικά του βήματα, αλλά και στο ξεκίνημα της ζωής του. Το 1966 ο Μητροπάνος συναντιέται για πρώτη φορά με τον Μίκη Θεοδωράκη και ερμηνεύει μέρη από τη «Ρωμιούσση» και το «Άξιον Εστί» σε μια σειρά συναυλιών στην Ελλάδα και την Κύπρο.

Το 1967, ο Μητροπάνος ηχογραφεί τον πρώτο του 45άρι δίσκο, με το τραγούδι «Θεσσαλονίκη». Είχε προηγηθεί η ηχογράφηση του τραγουδιού «Χαμένη Πασχαλιά», το οποίο όμως λογοκρίθηκε από τη Χούντα και δεν κυκλοφόρησε ποτέ.

Στην πορεία που χάραξε στο δρόμο του τραγουδιού, το 1972 είναι ένας σημαντικός σταθμός. Το 1972 ο συνθέτης Δήμος Μούτσης και ο ποιητής-στιχουργός Μάνος Ελευθερίου κυκλοφορούν τον «Άγιο Φεβρουάριο», με ερμηνευτές τον Μητροπάνο και την Πετρή Σαλπέα, σηματοδοτώντας ένα σταθμό στην ελληνική μουσική.

Τον Ιούλιο του 1999, ο Μητροπάνος και ο Μούτσης θα ξαναβρεθούν επί σκηνής στο Ηρώδειο με την Δήμητρα Γαλάνη και την σοπράνο Τζούλια Σουγλάκου για δυο μουσικές βραδιές στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών.

Οι συναυλίες αυτές ηχογραφούνται ζωντανά και κυκλοφορούν σε διπλό CD δύο μήνες αργότερα. Ακολουθούν «Ο Δρόμος για τα Κύθηρα» του Γιώργου Κατσαρού και «Τα συναξάρια» του Γιώργου Χατζηνάσιου, έργα υψηλής ποιότητας αλλά και μεγάλης απήχησης στην ελληνική κοινωνία.

Στη μακρόχρονη πορεία του στο ελληνικό τραγούδι, ο Δημήτρης Μητροπάνος συνεργάστηκε με τους μεγαλύτερους δημιουργούς του λαϊκού αλλά και του έντεχνου τραγουδιού. Γιώργος Ζαμπέτας, Μίκης Θεοδωράκης, Δήμος Μούτσης, Καλδάρης, Μουσαφίρης («Εμείς οι δυο» κ.α.), Νικολόπουλος («Πάρε Αποφάσεις» σε στίχους Λευτέρη Παπαδόπουλου), Σπανός («Ο Μητροπάνος τραγουδάει Σπανό») ήταν οι συνθέτες με τους οποίους συνδέθηκε επαγγελματικά, χτίζοντας μια καριέρα συνυφασμένη με την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση, μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του '80.

Η συμμετοχή του σε δίσκους των Λάκη Παπαδόπουλου (με το τραγούδι «Για να σ' εκδικηθώ») και Νίκου Πορτοκάλογλου («Κλείνω κι έρχομαι») αναδεικνύουν εκείνη την εποχή την ευρεία γκάμα της ερμηνείας του και προαναγγέλλουν μια στροφή στον τρόπο ερμηνείας του, που θα οδηγήσει σε μια σειρά από δίσκους που άλλαξαν σε μεγάλο βαθμό την έννοια του καλού σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού.

Οι συνεργασίες με το Μάριο Τόκα και το Φίλιππο Γράψα («Η εθνική μας μοναξιά» και «Παρέα με έναν ήλιο») συνδυάζουν τη λαϊκή υφή και συναίσθημα με τη πιο βαθιά έννοια στίχων και τη χρησιμοποίηση λέξεων πιο επιτηδευμένων. Παράλληλα, η απήχηση των τραγουδιών στην κοινωνία και η εμπορική επιτυχία αναδεικνύουν αυτές τις δημιουργίες ως εργαλεία αλλά και συμπτώματα της εξέλιξης της ελληνικής κοινωνίας.

Τέλος Δεκέμβρη του 1997 κυκλοφορεί ο δίσκος “Ψάξε στ’ όνειρο μας” με θεατρικά τραγούδια των Θάνου Μικρούτσικου – Λάκη Λαζόπουλου και ο Δημήτρης Μητροπάνος συμμετέχει με 3 τραγούδια. Τον Δεκέμβριο του 1998, κυκλοφόρησε ο δίσκος του με τίτλο “Του έρωτα και της φυγής”.

Η πολύ σημαντική συνεργασία με τον Θάνο Μικρούτσικο με τον δίσκο «Στου Αιώνα την Παράγκα», σε στίχους Άλκη Αλκαίου, Κώστα Λαχά, Λίνας Νικολακοπούλου και Γιώργου Κακουλίδη, αποτελεί στροφή του ερμηνευτή σε ακόμα πιο “έντεχνες” διαδρομές, διατηρώντας και πάλι την ταυτότητα του λαϊκού.

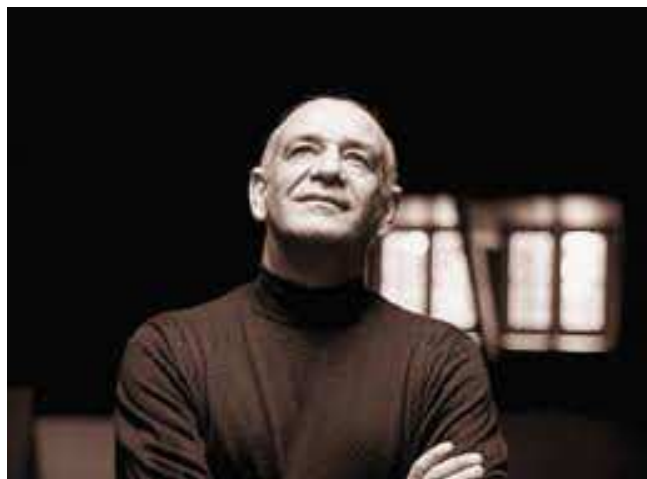
Ο Μητροπάνος συνεχίζει στα ίδια μονοπάτια, με τραγούδια των Μικρούτσικου, Κορακάκη, Μουκίδη, Παπαδημητρίου κ.α. στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1990 και στις αρχές του 2000.

Το 2001 ο Δημήτρης Μητροπάνος συνεργάζεται στο νέο του album “Στης Ψυχής Το Παρακάτω” με τον σπουδαίο δημιουργό Δημήτρη Παπαδημητρίου σε μια πολύ αξιόλογη δουλειά.

Τον Χειμώνα του 2004 -2005 ο Δημήτρης Μητροπάνος με τον Θέμη Αδαμαντίδη και τον Δημήτρη Μπάση παρουσίασαν ζωντανά ένα πρόγραμμα με κύριο άξονα το ζεϊμπέκικο. Ένα γνήσιο πρόγραμμα που θα μείνει αξέχαστο σε όποιον το έζησε.

Αν, όπως λένε, το ζεϊμπέκικο είναι αντρική υπόθεση, βρέθηκαν οι απόλυτοι εκφραστές του... Καθώς κυλούσε ο καιρός κυκλοφορούσε από στόμα σε στόμα: “μη το χάσετε ... και οι τρεις είναι υπέροχοι”. Το πρόγραμμα αυτό ηχογραφήθηκε και κυκλοφορεί σε διπλό CD με τον τίτλο “Υπάρχει και το Ζεϊμπέκικο”.

Τον Δεκέμβριο του 2005 ο Δημήτρης Μητροπάνος κυκλοφορεί ακόμη ένα δίσκο, με τίτλο ‘Πες Μου Τ’ Αληθινά Σου’, την παραγωγή του οποίου επιμελείται ο Ηλίας Μπενέτος, περιλαμβάνει 11 τραγούδια σε μουσική Στέφανου Κορκολή και στίχους των Νίκου Μωραΐτη και Ρεβέκκας Ρούσση. Πρώτο single είναι το ‘Σβήσε Το Φεγγάρι’.



Το 2008 κυκλοφορεί ο δίσκος “Στη Διαπασών”, ο οποίος περιέχει 12 λαϊκά τραγούδια και μια μπλουζ μπαλάντα.

Από τα τραγούδια του album ξεχωρίζει το τραγούδι «Μια εκδρομή», το οποίο σηματοδοτεί την συνεργασία του Μητροπάνου με τον Θεσσαλονικιο τραγουδοποιό και συνθέτη Γιάννη Μηλιώκα, ο οποίος επιστρέφει στην ελληνική δισκογραφία μετά από 8 χρόνια.

Η πιο πρόσφατη δισκογραφική δουλειά του Δημήτρη Μητροπάνου, είναι η ζωντανή ηχογράφιση της συναυλίας του στο Ηρώδειο (Σεπτέμβριος 2009), αποτελούμενη από 2 cd και φέρουσα τον τίτλο “Τα τραγούδια της ζωής μου”.

Φτωχότερο είναι από τις 17 Απριλίου 2012 το ελληνικό πεντάγραμμο, αφού έχασε μία από τις σημαντικότερες φωνές του.

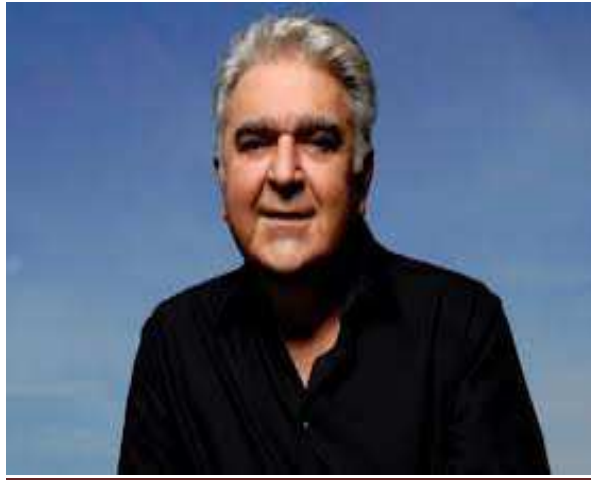
Ο Δημήτρης Μητροπάνος έφυγε από την ζωή σε ηλικία 64 ετών από πνευμονικό οίδημα, στις 8.30 το πρωί. Ήταν γνωστό ότι τα τελευταία χρόνια τον ταλαιπωρούσε ένα μεγάλο πρόβλημα υγείας και σήμερα μεταφέρθηκε σε γνωστή κλινική της Αθήνας με έμφραγμα. Ενώ η καρδιά του δεν έδειχνε να αντέχει, οι γιατροί κατάφεραν να τον συνεφέρουν, όμως το πνευμονικό οίδημα έμελλε να ήταν το μοιραίο και τραγικό χτύπημα...

Δισκογραφία:

Λαϊκή παρέλαση (1970)
Δημήτρης Μητροπάνος Νο1 (1971)
Άγιος Φεβρουάριος (1972)
Ο δρόμος για τα Κύθηρα (1973)
Νεκρικοί Διάλογοι, Κυρά ζωή (1974)
Σκόρπια φύλλα, Τιμεντένια πρόσωπα (1975)
Λαϊκά '76 (1976)
Τα παιδιά της πιάτσας, Ερωτικά λαϊκά (1977)
Παράπονο (1978)
14 Ζεϊμπέκικα (1979)
Πορτραίτο, Λαϊκά του σήμερα (1980)
Τα συναξάρια (1981)
Τα λαϊκά της νύχτας (1982)
Τα 14 χασάπικα (1982)
Λαϊκές στιγμές (1983)
Τα πικροσάββατα, Τα λαϊκά της νύχτας Νο 2, Όταν μιλούν τα τέλια, Ακόμα μια μέρα (1984)
Τα νυχτέρια μας, Για τα παιδιά, 15 χρόνια Δημήτρης Μητροπάνος (1985)
Τα ζημιάρικα, Αγάπη μου αγέννητη, Τ' ανάρπαχτα (1986)
Ένας καινούριος άνθρωπος, 16 από τα ωραιότερα τραγούδια μου, Το δικό μας τραγούδι (1987)
Καινούρια χρώματα (1988)
Μια νύχτα στον παράδεισο, Εμείς οι δυο, Οι μεγαλύτερες επιτυχίες του, Πριν τελειώσει η νύχτα (1989)
20 μεγάλες επιτυχίες, Εσύ λέγε με έρωτα (1990)
Στα ξενυχτάδικα της αγκαλιάς σου, Μια νύχτα στο Λυκαβηττό, Πάρε αποφάσεις (1991)
Οι μεγάλες επιτυχίες (1992)
Ο Μητροπάνος τραγουδάει Σπανό (1993)
Η εθνική μας μοναξιά, 24 Ζεϊμπέκικα, Παρέα μ' έναν ήλιο (1994)
Τα 45άρια του Δημήτρη Μητροπάνου (1995)
30 χρόνια Δ. Μητροπάνος, τα λαϊκά μιας ζωής, ZOOM '96, 16 χασάπικα, Τα ερωτικά, Τα πρώτα μου τραγούδια/1967-1975, Στου αιώνα την παράγκα (1996)
Ψάξε στ' όνειρό μας (1997)
Τα μεγάλα λαϊκά, Του έρωτα & της φυγής (1998)
Εντελβάνις (1999)
Στης ψυχής το παρακάτω (2001)
Θα είμαι εδώ (2003)
Υπάρχει και το ζεϊμπέκικο (2004)
Πες μου τ' αληθινά σου (2005)
Για την καρδιά ενός αγγέλου (2007)
Στη Διαπασών (2008)
Τα τραγούδια της ζωής μου (2009)

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΕΣ

Πασχάλης Τερζής



- Λέω (1982)
- Μίλα μου στον ενικό (1983)
- Εθνική Θεσσαλονίκης (1986)
- Καινούργια χρώματα (1988)
- Είμαι μόνος μου (1990)
- Θα 'θελα να σουν εδώ (1991)
- Μια βραδιά στη Σαλονίκη (1991, ζωντανή ηχογράφηση με Φωτιάδη και Μελά)
- Μια αφιέρωση καρδιάς (1992)
- Αυτοί που δεν μιλάνε (1993)
- Μεσόγειος (1994)
- Αφησέ με μόνο (1995)
- Αυτά είναι τα τραγούδια μου (1996)
- Παλιόκαιρος (1997)
- Ο δικός μου ο δρόμος (1998)
- Δε με κατάλαβες ποτέ (1999)
- Οι μεγαλύτερες επιτυχίες Χθές, σήμερα, αύριο... (2000)
- Τα ζεϊμπέκικα του Πασχάλη (2001)
- Θέλω να πω (2001)
- Hitmix (2001)
- Τραγούδια μιας ζωής (2002, ζωντανή ηχογράφηση)
- Φωτιά στις νύχτες (2003)
- Στα υπόγεια είναι η θέα (2004)
- Αρχιπέλαγος (2005)
- Η διαφορά (2007)
- Μια νύχτα ζόρικη (2008)
- Δύο Νύχτες Μόνο (2011)

Σταμάτης Γονίδης



- 1986 - Προηγείσαι έρωτά μου
- 1988 - Εσύ που δηλώνεις γυναίκα μου
- 1989 - Θα με χρειαστείς
- 1990 - Είμαι εγώ που σε παίρνω τηλέφωνο
- 1991 - Μόνος σε διπλό κρεβάτι
- 1991 - Πρώτο τραπέζι LIVE στις Αμπάρες
- 1992 - Από μικρός στη θάλασσα
- 1992 - Αμοιβαία τα αισθήματα
- 1992 - Από μικρός στη θάλασσα
- 1992 - Τα σουξέ μου
- 1992 - Ενδιαφέρομαι για σένα
- 1993 - Νησιώτικα - Αγάπες του Αιγαίου
- 1993 - Εσένα θέλω μόνο
- 1994 - Γιατί κλαις
- 1994 - Σε δυο κόσμους
- 1995 - Τα 15 καλύτερα
- 1995 - Μια βραδιά στο Posidonio LIVE
- 1995 - Απρωθημένα
- 1996 - Τα χορευτικά
- 1996 - Από 'δω και πέρα
- 1997 - Απάντησέ μου
- 1998 - Μη φύγεις σου λέω
- 1999 - Αγάπη παράξενη
- 2000 - Gonidis
- 2000 - Για θυμήσου - Όλες οι επιτυχίες (2CDs)
- 2000 - Αν είστε μόνοι
- 2000 - Με πειράζει
- 2001 - Έτσι
- 2002 - Μια αγάπη δεν τελειώνει - Επιτυχίες
- 2002 - Σκέψη μου
- 2003 - Ζητάς πολλά
- 2004 - Έχω πετάξει μαζί σου
- 2005 - Έχω πετάξει μαζί σου (re-edition)
- 2005 - ΟΛΑ LIVE
- 2006 - Μαζί σου - Μεγάλες επιτυχίες (2 CDs)
- 2006 - Στιγμές που μου πήρες
- 2007 - Βιώματα
- 2007 - Όλα σ' αγαπάνε - οι καλύτερες μπαλάντες
- 2007 - Πορτραίτα - Οι μεγάλες επιτυχίες
- 2007 - Σου χρειάζεται
- 2008 - Προσδοκώ Ανάστασιν
- 2008 - Οι μεγάλες επιτυχίες (2 CDs)
- 2008 - Γυρνάω εκεί
- 2009 - Πιο μαζί από ποτέ
- 2010 - Σε θέλω
- 2012 - Σημεία των καιρών
- 2012 - best of

Ρεμπέτικα



Ρεμπέτικο τραγούδι (ή γενικά στον πληθυντικό Ρεμπέτικα) ονομάζεται το ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι που εμφανίστηκε στα τέλη του 19ου αιώνα και απέκτησε τη γνώριμη μορφή του, περίπου μέχρι την τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Εξελίχθηκε κυρίως στα λιμάνια ελληνικών πόλεων όπου ζούσε η εργατική τάξη (τον Πειραιά, τη Θεσσαλονίκη, τον Βόλο) και στη συνέχεια πέρασε και σε άλλα αστικά κέντρα. Την ίδια περίπου εποχή αναπτύχθηκε στα Ταμπάχανα Πάτρας μια διαφορετική μορφή αστικού λαϊκού τραγουδιού : τα ταμπαχανιώτικα.

Ονομασία

Όπως μας πληροφορεί ο ερευνητής του ρεμπέτικου Πάνος Σαββόπουλος, η λέξη ρεμπέτικο είναι δυσετυμολόγητη (15 ετυμολογικές εκδοχές καταγράφει στο άρθρο του), πάντως πρωτοεμφανίζεται ανάμεσα στα 1910 και 1913 σε ετικέτες δύο δίσκων γραμμοφώνου:

ο ένας εκδόθηκε μάλλον το 1912 στην Κωνσταντινούπολη από τη δισκογραφική εταιρεία ORFEON RECORD με αριθμό 10188.

Στη μια του πλευρά υπάρχει το τραγούδι «Απονιά», αρχικά επιθεωρησιακό που σημείωσε επιτυχία στη Σμύρνη και έπειτα ηχογραφήθηκε. Στην ετικέτα του δίσκου και δίπλα στον τίτλο, μέσα σε παρένθεση, υπάρχει η ένδειξη ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ.

Ο άλλος δίσκος ηχογραφήθηκε στην Κωνσταντινούπολη μάλλον το 1913 από τη γερμανική δισκογραφική εταιρεία FAVORITE RECORD. Στη μια πλευρά του δίσκου υπάρχει το γνωστό τραγούδι Τίκι τίκι τακ άγνωστου δημιουργού με ερμηνευτή τον Γιάγκο Ψαμαθιανό. Κάτω από τον τίτλο υπάρχει η ένδειξη ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ.

Οι ίδιοι οι ρεμπέτες αποκαλούσαν τα τραγούδια τους απλά «λαϊκά τραγούδια».

Ο όρος «ρεμπέτικο» καθιερώθηκε στη δεκαετία του '60, κυρίως λόγω της δουλειάς του Ηλία Πετρόπουλου, για να συμπεριλάβει όλη την προγενέστερη λαϊκή μουσική, αλλά και άλλα είδη όπως τα σμυρναίικα, τα πολιτικά, τα μурμουύρικα και άλλα αδέσποτα τραγούδια, που δεν έχουν στενή μουσικολογική σχέση μεταξύ τους.

Ιστορία

Ο Ηλίας Πετρόπουλος, ένας από τους μεγαλύτερους μελετητές του ρεμπέτικου, χωρίζει την ιστορία του ρεμπέτικου σε τρεις περιόδους:

1922-1932 - Η εποχή που κυριαρχούν τα στοιχεία από τη μουσική της Σμύρνης.

1932-1942 - Η κλασική περίοδος.

1942-1952 - Η εποχή της ευρείας διάδοσης και αποδοχής.

Προϊστορία:

Το ρεμπέτικο τραγούδι είναι το ελληνικό αστικό τραγούδι στη απαρχή του.

Εξελίχθηκε μέσα από την ελληνική μουσική παράδοση, του δημοτικού τραγουδιού και των κλέφτικων από τους κατοίκους των ελληνικών πόλεων.

Τα πρώτα ρεμπέτικα ακούσματα άρχισαν να σημειώνονται στην Αθήνα στις φυλακές του Μεντρεσέ το 1834 τα λεγόμενα "μουρμούρικα".

Την ίδια εκείνη εποχή οι Βαυαροί προσπαθούσαν να εισάγουν στη τότε αθηναϊκή κοινωνία τις καντρίλιες και την πόλκα.

Αντίθετα στη πλατεία του Ψυρρή τα μουρμούρικα, και τα σεβνταλήτικα άρχισαν να βρίσκουν ανάπτυξη.

Στις αρχές του 1900 τα ρεμπέτικα αποτελούσαν το λαϊκό τραγούδι των φτωχών συνοικιών των κυριοτέρων πόλεων. Την ίδια εποχή εμφανίζονται στον Πειραιά ως πρωτορεμπέτικα τα λεγόμενα "γιαλάδικα", που πήραν τ' όνομά τους από τη συχνά επαναλαμβανόμενη λέξη "γιάλα -γιάλα" ή "αμάν γιάλα" ή "γιαλελέλι".

Μετά το 1922 έγινε μίξη των τραγουδιών με εκείνα της Μικράς Ασίας και του Βοσπόρου, με έντονη την εμφάνιση του αμανετζίδικου λαϊκού τραγουδιού. Τότε εμφανίζονται και τα περισπούδαστα του είδους Καφέ Αμάν όπου το ρεμπέτικο τραγούδι άρχισε ν' αναπτύσσεται ευρύτατα μέχρι το 1936 όταν και απαγορεύτηκαν θεωρούμενα ως τουρκοειδή.

Σημειώνεται πως ένα χρόνο πριν το 1935, τα αμανετζίδικα είχαν απαγορευτεί στη Τουρκία θεωρούμενα ως κατάλοιπο ελληνικό μουσικό είδος.

Περίοδος της κυριαρχίας των σμυρναϊκών στοιχείων:



Το 1922 είναι η χρονιά της Μικρασιατικής καταστροφής την οποία ακολουθεί η αναγκαστική πλέον ανταλλαγή πληθυσμών, σύμφωνα με τη Συνθήκη της Λωζάνης.

Πολλοί μικρασιάτες εγκαθίστανται στις μεγάλες πόλεις της Ελλάδας φέρνοντας από εκεί τις μουσικές τους παραδόσεις.

Αυτή την περίοδο η θεματολογία του ρεμπέτικου περιλαμβάνει κυρίως ερωτικά (όπως σε όλες τις μουσικές) αλλά και μάγικα τραγούδια (π.χ. τραγούδια της φυλακής, ναρκωτικά).

Κλασική περίοδος:

«Η Τετράς, η ξακουστή του Πειραιώς» το πρώτο επαγγελματικό συγκρότημα «μπουζουκομπαλαμάδων»

Το 1932 κυκλοφορούν οι πρώτες ηχογραφήσεις τραγουδιών από τον Μάρκο Βαμβακάρη. Μέχρι το '41 εμφανίζονται οι περισσότεροι από τους κλασικούς συνθέτες και τραγουδιστές του ρεμπέτικου τραγουδιού στη δισκογραφία, όπως ο Στράτος Παγιουμτζής, ο Μπαγιαντέρας, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Απόστολος Χατζηχρήστος, ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Μανώλης Χιώτης, ο Στελλάκης Περπινιάδης, η Ρόζα Εσκενάζυ και πολλοί άλλοι.

Το 1936 ξεκινάει η δικτατορία του Μεταξά και επιβάλλεται λογοκρισία. Αναγκαστικά η δισκογραφία προσαρμόζεται και οι αναφορές σε ναρκωτικά, τεκέδες κ.λ.π. εκλείπουν από τις ηχογραφήσεις.

Με τη κήρυξη του πολέμου το 1940 γράφτηκαν αρκετά ρεμπέτικα τραγούδια για τον πόλεμο, όπως χαρακτηριστικά τέτοια ήταν "Ο Μάρκος φαντάρος" (Μ. Βαμβακάρη), "Τους Κενταύρους δεν φοβάμαι", "Στης Πίνδου τα βουνά", "Γλυκό νά 'ναι το βόλι", (και τα τρία του Μπαγιαντέρα), "Τον πόλεμο μας κήρυξες" (του Καρίπη), "Θα πάρω το τουφέκι μου" (του Κηρομύτη), κ.ά.

Με την γερμανική κατοχή το 1941 οι τα εργοστάσια των δισκογραφικών εταιρειών κλείνουν και οι ηχογραφήσεις σταματούν έως το 1946.

Εποχή της μαζικής αποδοχής:

Κορυφαία προσωπικότητα του ρεμπέτικου αναδεικνύεται αυτή την περίοδο ο Βασίλης Τσιτσάνης. Μετά την απελευθέρωση το ρεμπέτικο αρχίζει να καταξιώνεται ως λαϊκή μουσική ευρείας αποδοχής και βγαίνει από το περιθώριο. Εμφανίζονται νέοι τραγουδιστές όπως η Σωτηρία Μπέλλου και ο Πρόδρομος Τσαουσάκης.

Οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν ότι μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50 το ρεμπέτικο, στη γνήσιά του μορφή, πεθαίνει και δίνει τη θέση του σε μια νεώτερη μορφή του ρεμπέτικου το λεγόμενο αρχοντορεμπέτικο το οποίο και άνοιξε το δρόμο της ευρύτερης πλέον αποδοχής του μουσικού είδους και του μεταγενέστερου λαϊκού τραγουδιού. Γνωστοί καλλιτέχνες του είδους είναι οι: Ζακ Ιακωβίδης, Κώστας Καπνίσης, Τάκης Μωράκης, Γιώργος Μουζάκης και άλλοι.

Στη δεκαετία του '60, αρχίζει η εποχή της 'πρώτης αναβίωσης' του ρεμπέτικου, όπου και επανηχογραφούνται παλαιότερες επιτυχίες και εκδίδονται μελέτες πάνω στο θέμα και ανθολογίες τραγουδιών, από συγγραφείς όπως ο Ηλίας Πετρόπουλος και ο Ντίνος Χριστιανόπουλος, βιογραφίες ρεμπετών, ενώ γίνονται και αρκετές νέες ηχογραφήσεις (την πρώτη "μελέτη" όμως έχει παρουσιάσει ο Μάνος Χατζιδάκις ήδη μετά την κατοχή).

Όμως από το 1944 ο Νίκος Σκαλκώτας θα εισάγει τη ρεμπέτικη μουσική στην Ελληνική συμφωνική δημιουργία: πρόκειται για το κονσέρτο για δύο βιολιά όπου εντάσσει, στο δεύτερό του μέρος, το « Θά πάω εκεί στην Αραπιά » του Βασίλη Τσιτσάνη.

Τον επόμενο χρόνο ο συνθέτης Γιάννης Α. Παπαϊωάννου θα χρησιμοποιήσει σε δικό του συμφωνικό έργο, τον « Βασίλη Αρβανίτη » ένα ζεϊμπέκικο.

Το μπουζούκι που αποτέλεσε το βασικό όργανο της ρεμπέτικης μουσικής, γίνεται ευρέως αποδεκτό και χρησιμοποιείται από μεγάλους συνθέτες όπως ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Μάνος Χατζιδάκις.

Σήμερα, το ρεμπέτικο έχει κερδίσει μεγάλη δημοτικότητα ενώ αναγνωρίζεται και μελετάται διεθνώς.



Το ρεμπέτικο στις Η.Π.Α.

Τα χρόνια που ακολούθησαν τη Μικρασιατική καταστροφή, αλλά και πριν από αυτήν, μεγάλος αριθμός Ελλήνων μετανάστευσε στις Η.Π.Α., μεταφέροντας εκεί την ελληνική μουσική παράδοση, αλλά και το ρεμπέτικο.

Ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα ηχογραφούνται από αμερικάνικες εταιρείες σμυρναίικα και δημοτικά τραγούδια.

Το 1919 ιδρύονται οι πρώτες ελληνικές δισκογραφικές εταιρείες και από τα μέσα της δεκαετίας του '20 υπάρχουν ηχογραφήσεις τραγουδιών τα οποία μπορούν να θεωρηθούν ρεμπέτικα, πριν ακόμα αρχίσουν οι ηχογραφήσεις στην Ελλάδα.

Μέχρι και το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο γράφονται και ηχογραφούνται αρκετά πολύ αξιόλογα κομμάτια, ενώ η συνεργασία ελλήνων με ξένους μουσικούς δίνει πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα.

Μουσικά όργανα και ορχήστρα

Ο μπαγλαμάς, όργανο που έχει συνδεθεί στενά με τη ρεμπέτικη μουσική.

Τα βασικά όργανα του ρεμπέτικου τραγουδιού της κλασικής περιόδου είναι το μπουζούκι και η κιθάρα. Το μπουζούκι είναι το σολιστικό όργανο και παίζει την μελωδία, ενώ η κιθάρα αναλαμβάνει το ρυθμικό μέρος -με παίξιμο «μπασοκίθαρο» όπως λέγεται ο χαρακτηριστικός τρόπος παιξίματος της λαϊκής κιθάρας. Συχνά υπάρχουν δύο μπουζούκια που παίζουν διφωνίες (πρίμο-σεγόντο) ή και ψηλά-χαμηλά. Καμιά φορά συμμετέχει και ο μπαγλαμάς σαν σολιστικό συμπλήρωμα του μπουζουκιού, αν και τις περισσότερες φορές παίζει ρυθμό.

Ενίοτε χρησιμοποιούνται επίσης το ακορντεόν, το βιολί, το πιάνο, το κοντραμπάσο, και ως κρουστά τα κουτάλια, τα ζίλια.

Στις παλαιότερες ηχογραφήσεις, πιο κοντά στη δημοτική ή στην ανατολική παράδοση, ακούγονται σαντουροβιόλια (σαντούρι και βιολί), κανονάκι και ούτι.

Ορισμένες φορές ακούγεται κάτι σαν ήχος γυαλιού. Πρόκειται για τον ήχο που παράγεται από το χτύπημα ενός κομπολογιού σε ένα ποτήρι, γνωστό και ως ποτηροκομπολόγι.

Στις παρέες και στις ταβέρνες συνήθιζαν να συνοδεύουν τους μουσικούς με αυτόν τον τρόπο, συνήθεια που πέρασε και σε κάποιες ηχογραφήσεις.

Θεματολογία

Η θεματολογία των ρεμπέτικων τραγουδιών κινείται σε χώρους συνηθισμένους σε κάθε είδος μουσικής, π.χ. έρωτας, αλλά και στο χώρο της μαγκιάς.

Αρχικά κυριαρχούσε το ερωτικό στοιχείο και η θεματολογία ναρκωτικά - φυλακή - παρανομία.

Σταδιακά και με την εξάπλωση του ρεμπέτικου σε ευρύτερες μάζες η τα μάγκικα τραγούδια πέρασαν στο περιθώριο, και αναδεικνύονται πολλά κοινωνικά θέματα χωρίς βέβαια να χάσει τη πρωτοκαθεδρία του ο έρωτας.

Έχουν γραφτεί ρεμπέτικα τραγούδια για θέματα όπως ο έρωτας, τα ναρκωτικά (χασίς, κοκαΐνη κ.α.) και οι τεκέδες, η φυλακή, για συγγενικά πρόσωπα (π.χ. η μητέρα), ο θάνατος, η ξενιτιά, σατιρικά, για τον στρατό και τον πόλεμο, για «μικρά» θέματα της καθημερινής ζωής, για εξωτικούς τόπους, για τη φτώχεια, για πρόσωπα, για την εργασία, την ασθένεια, την πορνεία, για τις μικρές λύπες και καημούς των ανθρώπων, και άλλα.

Η ομιλία του Μάνου Χατζιδάκη για το ρεμπέτικο:

« Θα ήθελα προκαταβολικά να σας πληροφορήσω, πως μ' όλη μου την καλή διάθεση, δεν είμαι σε θέση να πω, ούτε καινούργια πράγματα, ούτε κι όσα μιλήσω απόψε να τα δώσω με σοφία. Θα προσπαθήσω όμως κι όσο μπορώ πιο καλά, να σας μεταδώσω αυτό που με κάνει να ζω και να βλέπω την αξία του μέχρι σήμερα περιφερόμενου λαϊκού σκοπού της πόλης. Τώρα αν τούτη η πανηγυριώτικη ομιλία για το ρεμπέτικο, γινόταν πριν δυο χρόνια, ίσως να 'χε κάπως διαφορετικό χαρακτήρα, δηλαδή να 'ταν, πιο μεροληπτική –μπορούμε να πούμε – και συγχρόνως πιο ενθουσιαστική για το θησαυρό που κλείνουν οι ρυθμοί του ζεϊμπέκικου και του χασάπικου. Δεν θα μπορούσαμε ίσως να ξεφύγουμε από τη γοητεία του γυαλένιου ήχου ενός μπουζουκιού για να κοιτάξουμε το θέμα μας στη ρίζα του κι ακόμη να μείνουμε όσο χρειάζεται ψυχροί κι αντικειμενικοί για μια τέτοια δουλειά. Αυτό -θα πείτε- μπορεί να γίνει σήμερα; Είναι κάτι που δεν μπορώ να προεξοφλήσω με βεβαιότητα. Όσο να 'ναι όμως, η μεγάλη διάδοση που πήρε τα δύο τελευταία χρόνια το ρεμπέτικο, μας αφήνει περιθώριο για μια τέτοια, επικίνδυνα πρώιμη, ομολογώ εργασία. Το ρεμπέτικο, κι αυτό είναι γεγονός αναμφισβήτητο, έχει πια επιβάλλει τη δύναμή του, λίγο-πολύ σ' όλους μας, είτε θετικά, είτε αρνητικά, είτε δηλαδή γιατί το παραδεχόμαστε, είτε όχι, ενώ συγχρόνως βλέπουμε να έχει δημιουργηθεί γύρω του μια επιπόλαιη κατάσταση μόδας, που μας κάνει ν' αντιδρούμε δικαιολογημένα σ' αυτήν και ν' αμφιβάλουμε για τη μελλοντική και ποιοτική εξέλιξη του είδους. (Εδώ πέρα βέβαια παίρνω ως δεδομένο την ποιοτική του αξία). Και στον τόπο μας καθώς κι έξω, όλα περνούν απ' αυτήν την περίοδο που ονομάζουμε μόδα. Μήπως απέφυγε κάτι τέτοιο το δημοτικό μας τραγούδι πριν 50 χρόνια, σαν φούντωνε το κίνημα των δημοτικιστών; Κι ακόμη πριν δύο χρόνια, το ίδιο δεν είχε συμβεί με τις λαϊκές εικαστικές τέχνες, όπου ο Θεόφιλος και ο Παναγής Ζωγράφος προβάλλονται στο ίδιο πλάνο με τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα; Ποιος μπορεί να σταματήσει μια τέτοια κατάσταση, κι ακόμη ποιος μπορεί να μην παραδεχτεί ίσως την αναγκαιότητα αυτήν της περιόδου μόδας -ας την πούμε- ωστόσο τα πράγματα κατασταλάξουν κι έλθουν στη φυσική τους θέση; Το ίδιο πρέπει -νομίζω- να περιμένουμε και με τα ρεμπέτικα. Γιατί θα 'ναι κάπως ανόητο αν νομίσουμε, ότι ο χασάπικος μπορεί ή πάει

ν' αντικαταστήσει το ταγκό. Οι λαϊκοί τούτοι ρυθμοί έχουν κάτι πολύ, περισσότερο απ' όσο χρειάζεται για να καλυφθούν οι βραδινές μας διασκεδαστικές ώρες - άσχετα αν αυτός ο χαρακτήρας επιβάλλεται κι επικρατεί στις λαϊκές τάξεις. Ύστερα για μας θα 'ναι μεγάλο ψέμα αν ισχυρισθούμε ότι είναι δυνατόν να εκδηλωθούμε μ' αυτούς τους τόσο γυμνούς κι απέριπτους ρυθμούς. Κάτι τέτοιο μόνο για αυτούς, που με κρασί ή με άλλα μέσα, στέλνουν στο διάβαλο - που λεν- κάθε κοινωνικό φραγμό και κάθε σύμβαση, έστω και για μια ώρα. Παρατηρώντας όμως μια ιδιότητα αυτών των ρυθμών, ήδη δημιουργείται μέσα μας ένας θαυμασμός για τη δύναμη που περιέχουν και που μας κινεί το ενδιαφέρον να γνωρίσουμε από κοντά τούτη τη δύναμη που από 'δω και πέρα λες και σαν μαγεία μας φέρνει σ' άμεση επαφή με το μελωδικό της στοιχείο. Αυτά όμως όλα κουράζουν σαν δεν τα δεις έξω απ' την καθημερινότητά τους. Κάθε απόπειρα που θα κινήσει να φέρει το ρεμπέτικο τραγούδι σε καθημερινή χρήση, και επιπόλαια και καταδικασμένη είναι. Αλλά το ίδιο μήπως δεν συμβαίνει και με την άλλη μουσική, αυτήν που ονομάζουμε σοβαρή; Μπορεί κανείς να φανταστεί ποτέ, πως μια βραδιά κεφιού του, είναι δυνατόν να την καλύψει με τη Σονάτα 110 του Μπετόβεν; (Δικαιολογημένα τώρα ίσως να σας γεννηθεί απορία για τη σχέση που μπορεί να έχει το ρεμπέτικο με τον Μπετόβεν. Παρ' όλο που και αργότερα θα επανέλθω σε παρόμοιους παραλληλισμούς σας προειδοποιώ πως δεν υπάρχει απολύτως καμία σχέση). Λοιπόν δεν νομίζω, πως ο σνομπισμός αυτός γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι είναι δυνατό να μας σταθεί εμπόδιο, για να κοιτάξουμε προσεκτικά την αξία του και ν' αγαπήσουμε την αλήθεια και τη δύναμη που περιέχει. Αυτά τα τραγούδια είναι τόσο κοντινά σε μας και σε τέτοιο σημείο δικά μας, που δεν έχουμε νομίζω σήμερα τίποτ' άλλο για να ισχυρισθούμε το ίδιο. Μα πριν μπορούμε σ' ένα αναλυτικότερο κοίταγμα του είδους αυτών των τραγουδιών, ας επιστρέψουμε για χατίρι μου σε μια κοντινή μα περασμένη πια εποχή και να δούμε μαζί εξελικτικά όλη την ποιητική ατμόσφαιρα, που συνθέτουν και δημιουργούν τα ρεμπέτικα, μέσα στην αυστηρή και δικιά τους περιοχή.

Κατοχή. Πάνω σε μια γυμνή και παγωμένη άσφαλτο με μοναδικό φωτισμό την ψυχρή όψη ενός φεγγαριού, προχωράμε μ' ένα φίλο. Ένας λεπτός μα διαπεραστικός ήχος μπουζουκιού καθρεφτίζεται - λες- μες στην άσφαλτο και μας ακολουθεί βήμα προς βήμα. Ο φίλος μου προσπαθεί να μου εξηγήσει τη διάθεση φυγής και την έντονη εμμονή σ' αυτή τη διάθεση που κρατούν οι τέσσερις νότες του περιφερόμενου τότες τραγουδιού «Θα πάω εκεί στην αραπιά». Μάταια προσπαθούσε να μου μεταδώσει τη συγκίνησή του και να μου δείξει μαζί αυτό το αντίκρισμα που υπήρχε αυτής της «διάθεσης φυγής» - καθώς την ονόμαζε στην όλη δημιουργημένη ατμόσφαιρα της πολιτείας των Αθηνών. Του λόγου μου -κάπως δικαιολογημένα βλέπετε με τη μικρή μου τότες ηλικία- του έφερνα όλες μου τις αντιρρήσεις, κουβαλώντας γνωστά επιχειρήματα που ιδιαίτερα σήμερα χρησιμοποιούνται πάρα πολύ από Αθηναίους της ώριμης ηλικίας. Δηλαδή περί αγοραίου, φτηνού και χυδαίου είδους καθώς κι άλλα παρόμοια. Αυτός όμως επέμενε τονίζοντας την κάθε λέξη του σύμφωνα με το ρυθμό «Θα πάω εκεί στην αραπιά», θέλοντας ίσως να μου δώσει και μια ρυθμική επαλήθευση των όσων

έλεγε πάνω στο τραγούδι. Αργότερα ο ίδιος φίλος, στον ίδιο δρόμο, μου μιλούσε για κάτι καινούργιο. Μα τώρα ήταν καλοκαίρι και η άσφαλτος μύριζε. Το ίδιο σκοτάδι, μα η κάψα έλιωνε τις φωνές και τις έφτιαχνε μόνιμους ίσκιους στα σπίτια. Υπήρχε γύρω μας κάτι ρευστό. Μια καινούργια ρεμπέτικη κραυγή -καινούργια για μένα βέβαια- κυλούσε μ'ένταση ανάμεσα στα στενά και βρώμικα πεζοδρόμια του Πειραιά και της Αθήνας. Ακούγαμε την πρώτη στροφή που έλεγε «Κουράστηκα για να σ' αποκτήσω αρχόντισσά μου μάγισσα τρανή». Κι ο φίλος μου εξηγούσε θίγοντας όλο τον ανικανοποίητο ερωτισμό που έπνιγε την ατμόσφαιρα. Ακόμα, προσπαθούσε να μου εξηγήσει το τραγικό στοιχείο του τραγουδιού που ερχόταν αντιμέτωπο σε μια εποχή που μόνο συνθήματα κυκλοφορούσαν τρέχοντας. Αργότερα πολύ, θα 'βλεπα πόσην αλήθεια είχαν τα λόγια του, γιατί τότες ακόμη έπαιζα με τις πραγματικές αξίες ανυποψίαστος.

Περνούν μερικά χρόνια, πού η πυκνότητα της έντασης που περιείχαν τα έκαμε απέραντα. Πολλά συνέβησαν και συμβαίνουν στο μεταξύ. Έρχεται η απελευθέρωση και τινάζομε από πάνω μας τους Γερμανούς με την κατοχή τους. Παράλληλα η γενιά μου μεγαλώνει κατά πολλά χρόνια, έχοντας ξωπίσω της μια πολύ ισχυρή δοκιμασία. Και το ρεμπέτικο, αφού παίζει με πολύ και πηγαίο χιούμορ, σε ορισμένα διαλείμματα, γύρω από δραματικές περιπτώσεις μπαίνει με μεγαλύτερο άγχος μες στα βασικά και μεγάλα του θέματα: του έρωτα και της φυγής. Ένας ανικανοποίητος έρωτας που ξεκινάει από την πιο κυνική στάση και φτάνει με μια πρωτόγονη ένταση μέχρι τα πλατειά χριστιανικά όρια της αγάπης και μια φυγή που επιβάλλεται νοσηρά - θα 'λεγα - από αδυναμία, μια που οι συνθήκες παραμένουν το ίδιο σκληρές σα μέταλλο στον άνθρωπο που κινάει για ν' αγαπήσει μ' όλη του τη δύναμη κι όσο μπορεί περισσότερο. Αυτή παραμένει βασικά η θεματολογία του ρεμπέτικου μέχρι τα σήμερα. Κι όσο αφελείς κι αν μας φαίνονται οι καταστάσεις αυτές καθ' εαυτές, δεν μπορούμε να αρνηθούμε στους εαυτούς μας τουλάχιστον, πως ο νοσηρός ερωτισμός που σκορπίζεται απ' τους ήχους ενός μακρόσυρτου ζεϊμπέκικου, δεν κυκλοφορεί κι ανάμεσά μας έστω και με διάφορα πολύπλοκα σχήματα, έστω ακόμα κι αν ξεκινάει από χίλιες διάφορες αιτίες.

Κι ερχόμαστε σε μια από τις πιο βασικές κατηγορίες που προβάλλουν «οι υγιείς ηθικολόγοι» για το ρεμπέτικο. «Είναι αρρωστημένο» λεν μ' αυστηρότητα, «ενώ το δημοτικό τραγούδι, γεμάτο υγεία και λεβεντιά» και κινούν το κεφάλι με σημασία, ενώ είμαι βέβαιος πως το δημοτικό μας τραγούδι τους είναι το ίδιο οχληρό όπως και το ρεμπέτικο, με τη διαφορά πως δεν τολμούν να ομολογήσουν ότι δεν τους αρέσει. Είναι σαν να βγουν και να πουν ότι δεν τους αρέσει ο Σαίξπηρ -για παράδειγμα- ή κάτι παρόμοιο. Ανέχονται το δημοτικό όχι όμως και το ρεμπέτικο. Το τελευταίο είναι κάτι που κυκλοφορεί ανάμεσά τους και μπορούν να το πετάξουν -έτσι φαντάζονται- επειδή δεν έχει κρεμαστεί ακόμη με χρυσές κορνίζες. Ίσως ξεχνάν ότι τα χρόνια μας δεν έχουν τίποτε κοινό με τα χρόνια της κλεφτουριάς, άσχετα αν οι ηρωικές πράξεις του στρατού μας τοποθετούνται δίκαια από την ιστορία πλάι στους Καραϊσκάκηδες και τους Κολοκοτρωναίους.

Οι κύριοι αυτοί αγνοούν την εποχή μας καθώς και το ότι ένα λαϊκό τραγούδι καθρεφτίζει με μοναδική ένταση όχι μόνο μια τάξη ή μια κατηγορία ανθρώπων μα τις επιδράσεις μιας ολάκερης εποχής σε μια φυλή, σ' ένα έθνος μαζί με τις διαμορφωμένες τοπικές συνθήκες.

Η εποχή μας δεν είναι ούτε ηρωική ούτε επική και το τελείωμα του Δεύτερου παγκοσμίου πολέμου άφησε σχεδόν όλα τα προβλήματα άλυτα και μετέωρα. Τα μετέωρα αυτά προβλήματα δημιουργούν περιφερόμενα ερωτηματικά που δεν περιορίζονται φυσικά μόνο στον τομέα της πολιτικής και της κοινωνιολογίας μα εξαπλώνονται με την ίδια δύναμη και στη φιλοσοφία και την τέχνη, ακόμη και στην πιο καθημερινή στιγμή τ' ανθρώπου. Ο τόπος μας επιπλέον εξακολουθεί, σχεδόν δίχως διακοπή, ένα πόλεμο με επιμονή και με πίστη για την τελική νίκη, μα πάντα και ιδιαίτερα σήμερα, κοπιαστικό και οδυνηρό. Σκεφθείτε τώρα κάτω

απ' αυτές τις αδυσώπητες συνθήκες την παρθενική ψυχικότητα του λαού μας - παρθενική, γιατί τα εκατό χρόνια μόνον ελεύθερης ζωής δεν ήσαν ικανά ούτε να την ωριμάσουν ούτε και ν' αφήσουν περιθώριο για να ριζωθούν τα τελευταία ευρωπαϊκά ρεύματα. Φανταστείτε λοιπόν αυτή τη στοιβαγμένη ζωτικότητα και ωραιότητα συνάμα ενός λαού σαν του δικού μας, να ζητά διέξοδο, έκφραση, επαφή με τον έξω κόσμο και να αντιμετωπίζει όλα αυτά που αναφέραμε πιο πάνω ως κύρια γνωρίσματα της εποχής, κι ακόμη τις ιδιαίτερα σκληρές συνθήκες του τόπου μας. Η ζωτικότητα καίγεται, η ψυχικότητα αρρωσταίνει, η ωραιότητα παραμένει. Αυτό είναι το ρεμπέτικο. Κι από 'δω πηγάζει η θεματολογία του. Επαναλαμβάνω - ένας ανικανοποίητος μα έντονος ερωτισμός που ακριβώς η ένταση του αυτή του προσδίδει έναν πανανθρώπινο χαρακτήρα και μια επιτακτική διάθεση φυγής από την πραγματικότητα με οιονδήποτε τεχνικόν μέσον, όπως είναι το χασίσι και τ' άλλα ναρκωτικά, που η χρησιμοποίησή του δείχνει την παθητικότητα της τάξης που το μεταχειρίζεται. Καταλαβαίνετε βέβαια τώρα πως το αρρωστημένο στοιχείο του σημερινού μας λαϊκού τραγουδιού, δεν έχει ως αιτία ένα υπερβολικό ωρίμασμα ζωής - καθώς η μεσοπολεμική ντεκαντέντσα με κέντρο τη Γαλλία -και γι' αυτό δεν αποτελεί κάτι το σάπιο, μα προέρχεται καθαρά από μια στοιβαγμένη ζωική δύναμη που ασφυκτιά δίχως διέξοδο, δίχως επαφή, από μίαν υπερβολική υγεία - θα 'λεγε κανείς. Πάντως το αποτέλεσμα και στις δύο περιπτώσεις είναι μια παρακμή. Σημαντική όμως η διαφορά

ανάμεσά τους. Η μια κινά απ' τη ζωή, η άλλη από το θάνατο. Το να θέλει λοιπόν κανείς ν' αγνοήσει την πραγματικότητα και μάλιστα του τόπου του, μόνον κακό του κεφαλιού του μπορεί να κάμει. Τα χρόνια

μας είναι δύσκολα και το λαϊκό μας τραγούδι, που δεν φτιάχνεται από ανθρώπους της φούγκας και του κοντραπούντο ώστε να νοιάζεται για εξυγιάνσεις και για πρόχειρα φτιασιδώματα υγείας τραγουδάει την αλήθεια και μόνον την αλήθεια.

Τώρα πολλοί μπορούν να πουν αυτά περίπου: «Καλά. Όσα είπες είναι σωστά και τα παραδεχόμαστε. Μα τι μας πείθει ότι το ρεμπέτικο είναι η σημερινή μας λαϊκή έκφραση καθώς λες και που σαν τέτοια βέβαια πρέπει να συνδέεται με την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού και του βυζαντινού μέλους, κι όχι ένα τραγούδι μιας ορισμένης κατηγορίας ανθρώπων που εκφράζει την προσωπική της κατάσταση;» Το ερώτημα τούτο ασφαλώς σε πολλούς θα γεννηθεί, αν και προηγουμένως μίλησα όσο μπορούσα σαφέστερα, για την άμεση σχέση του ρεμπέτικου με το πλατύ μάλιστα σήμερα, και του τόπου και της εποχής μας. Αυτόματα επίσης καταρρέει και το επιχείρημα, ότι αποτελεί έκφραση προσωπικών καταστάσεων. Μένει λοιπόν να εξετάσουμε το ελληνικό του είδος. Αν και κατά πόσον συνδέεται με τη λαϊκή μας παράδοση και ποια είναι τα στοιχεία που αντλεί απ' αυτήν. Για να προχωρήσουμε και να μπορέσουμε να δούμε μαζί ό,τι συνδετικό στοιχείο υπάρχει, θα το εξετάσουμε από δυο ξεχωριστές πλευρές, πρώτα από τη μορφική του πλευρά κι ύστερα απ' το ύφος του. Το ρεμπέτικο κατορθώνει με μια θαυμαστή ενότητα, να συνδυάζει το λόγο, τη μουσική και την κίνηση. Απ' τη σύνθεση μέχρι την εκτέλεση, μ' ένστικτο δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την τριπλή αυτή εκφραστική συνύπαρξη, που ορισμένες φορές σαν φτάνει τα όρια της τελειότητας θυμίζει μορφολογικά την αρχαία τραγωδία. Ο συνθέτης της μουσικής είναι συγχρόνως και ο ποιητής καθώς και ο εκτελεστής.

Βασικά του όργανα είναι τα μπουζούκια -μεγάλο μαντολίνο τουρκικής μάλλον προελεύσεως- κι ο μπαγλαμάς -παραλλαγή της κρητικής λύρας και της συγγενικής νησιώτικης, πιο μικροσκοπικής απ' αυτήν και κρουστές με πέννα. Η σύνθεση του τραγουδιού βασίζεται βέβαια πάνω στη χορευτική κίνηση, με τρεις χαρακτηριστικούς ρυθμούς, τον ζεϊμπέκικο, τον χασάπικο και τον σέρβικο (ο τελευταίος έχει ολιγότερη χρήση).

Ο ζεϊμπέκικος σε ρυθμό 9/8 είναι ο βασικότερος ρυθμός της ρεμπέτικης μουσικής. Προήλθε ασφαλώς απ' τα χορευτικά 9/8 των Κυκλάδων και του Πόντου, που εδώ όμως έχει χάσει ολότελα τη ρυθμική του αγωγή κι έχει γίνει αργός, βαρύς, μακρόσυρτος και περιεκτικότερος. Χορεύεται από έναν μόνο χορευτή και επιδέχεται αφάνταστη ποικιλία αυτοσχεδιασμού με μόνο δεδομένο την αίσθηση του ρυθμού. Ο καλός χορευτής στο ζεϊμπέκικο θα 'ναι εκείνος που θα διαθέτει τη μεγαλύτερη φαντασία και την κατάλληλη πλαστικότητα ώστε να μην αφήσει ούτε μια νότα μπουζουκιού που να μην τη δώσει με μια αντίστοιχη κίνηση του σώματός του. Ως χορός είναι ο δυσκολότερος και ο δραματικότερος σε περιεχόμενο. Ο χασάπικος βασίζεται πάνω στο ρυθμό 4/4 κι ο τρόπος που χορεύεται -δυο χορευτές συνήθως, αλλά και τρεις και τέσσερις πολλές φορές- έρχεται σαν μια προέκταση του δημοτικού χορευτικού τρόπου, με μια κάποια ευρωπαϊκή επίδραση. Δεν ξέρω γιατί, μα πολλές φορές μου θυμίζει -πολύ μακριά όμως- τη γαλλική java. Ο σέρβικος που κι η ονομασία του δείχνει την προέλευσή του, είναι ένας γρήγορος ρυθμός και παρουσιάζει ελάχιστο ενδιαφέρον κι αυτό απ' τη μεριά της δεξιοτεχνίας και μόνο των εκτελεστών και του χορευτή. Χρησιμοποιείται πάρα πολύ λίγο· παραμένει μ' ένα ματαιόδοξο περιεχόμενο να φαντάζει, μια που ικανοποιεί μόνον το επιδεικτικό μέρος των ποδιών κάποιου χορευτή. Ο ζεϊμπέκικος είναι ο πιο καθαρός, συγχρόνως ελληνικός ρυθμός. Ο δε χασάπικος έχει αφομοιώσει μια καθαρή ελληνική ιδιομορφία. Πάνω σ' αυτούς τους ρυθμούς χτίζεται το ρεμπέτικο τραγούδι, του οποίου παρατηρώντας τη μελωδική γραμμή, διακρίνομε καθαρά απάνω την επίδραση ή καλύτερα την προέκταση του βυζαντινού μέλους. Όχι μόνο εξετάζοντας τις κλίμακες που από το ένστικτο των λαϊκών μουσικών διατηρούνται αναλλοίωτες, μ' ακόμη, παρατηρώντας τις πτώσεις, τα διαστήματα και τον τρόπο εκτέλεσης. Όλα φανερώνουν την πηγή, που δεν είναι άλλη απ' την αυστηρή κι απέριπτη εκκλησιαστική υμνωδία. Όχι πως το δημοτικό τραγούδι δεν έχει κι αυτό στοιχεία διοχετευμένα στο ρεμπέτικο. Μα πολύ λιγότερα. Η παρουσία του είναι έντονη, ιδιαίτερα στο ελαφρότερο είδος που περισσότερο το χαρακτηρίζει μια χάρη και μια νησιώτικη ελαφράδα. Παράδειγμα φέρνω, αν θυμάστε, κάπως παλιότερα το «Πάρτη βάρκα στο λιμάνι - κάτω στο Πασαλιμάνι» καθώς και το γνωστότατο «Ανδρέα Ζέππο». Και τα δυο έχουν πολύ έντονα πάνω τους τη σφραγίδα του δημοτικού μας τραγουδιού. Μα για να εξηγήσουμε τη βασική αυτή προέκταση του βυζαντινού μέλους στο ρεμπέτικο, αρκεί να δούμε πόσο κοινή ατμόσφαιρα δημιουργούσε η παρακμή του Βυζαντίου με τη δικιά μας σήμερα. Ατμόσφαιρα το ίδιο καταπιεστική, το ίδιο ασαφής, άσχετα αν στα χρόνια εκείνα προερχόταν από ένα λαθεμένο ξόδεμα θρησκευτικού συναισθήματος. Έτσι τα εκφραστικά στοιχεία του ετοιμόροπου Βυζαντίου με την άμεση παθητικότητά τους βρίσκουν οικεία ατμόσφαιρα μες στο ρεμπέτικο -το σύγχρονο λαϊκό μέλος- για ν' αναπτυχθούν και να συνθέσουν τη σημερινή εκφραστική μορφή μιας το ίδιο έντονης παθητικότητας. Το δημοτικό τραγούδι και τα υγιή του εκφραστικά στοιχεία έχουν τη θέση μόνον μιας πιο άμεσης κληρονομιάς. Για τα 80% της ρεμπέτικης μουσικής, τίποτες παραπάνω. Εξετάζοντας τώρα το ύφος του τραγουδιού βρίσκομε ευθύς εξ' αρχής το βασικό εκείνο χαρακτήρα του συγκρατημένου, που μόνο επειδή είναι γνήσια ελληνικό, μπορεί και το κρατεί με τόση συνέπεια. Και στη μελωδία και στα λόγια και στο χορό, δεν υπάρχει κανένα

ξέσπασμα, καμιά σπασμωδικότητα, καμιά νευρική κατάσταση. Δεν υπάρχει πάθος. Υπάρχει ή ζωή με την πιο πλατειά έννοια. Όλα δίνονται λιτά, απέρριπτα με μια εσωτερική δύναμη που πολλές φορές συγκλονίζει.

Μήπως αυτό δεν είναι το κύριο και μεγάλο στοιχείο που χαρακτηρίζει την ελληνική φυλή; Και ακόμα ολάκερο το λαμπρό μεγαλείο της αρχαίας τραγωδίας και όλων των αρχαίων μνημείων, δεν βασίζεται πάνω στην καθαρότητα, στη λιτή γραμμή και προπαντός στο απέραντο αυτό *sostenuto* που, προϋποθέτει δύναμη, συνείδηση και πραγματικό περιεχόμενο;

Ποια από τις καλές τέχνες στον τόπο μας σήμερα μπορεί να περηφανευτεί ότι κράτησε τη βασική αυτή ελληνικότητα -τη μοναδική αξία κληρονομιά που έχουμε πραγματικά στα χέρια μας- για τη σύνθεσή της. Ποια μουσική μας μπορεί να ισχυριστεί σήμερα ότι βρίσκεται πέρα απ' το βυζαντινό μέλος, πέρα απ' το δημοτικό τραγούδι και στη χειρότερη περίπτωση πέρα απ' τις σπασμένες αρχαίες κολώνες του Παρθενώνος και του Ερεχθείου, ότι βρίσκεται εκεί που όλα αυτά βρεθήκανε στην εποχή τους; Το ρεμπέτικο τραγούδι είναι γνήσια ελληνικό, μοναδικά ελληνικό.

Επιτρέψατέ μου τώρα να σας παρουσιάσω δύο από τους πιο γνήσιους και πιο δημοφιλείς εκπροσώπους της σύγχρονης ελληνικής λαϊκής μουσικής· τον Μάρκο Βαμβακάρη και τη Σωτηρία Μπέλλου με το συγκρότημά της. (Είσοδος) Οι λαμπροί αυτοί μουσικοί στο είδος τους προσεφέρθηκαν ευγενώς να παίξουν απόψε πέντε χαρακτηριστικά ρεμπέτικα τραγούδια για να μπορέσουμε έτσι να πάρουμε μια συγκεκριμένη ιδέα όλων αυτών που είπαμε πιο πάνω. Θ' αρχίσουν μ' ένα τραγούδι που έχει συνθέσει ο Μάρκος Βαμβακάρης πάνω στο ρυθμό του χασάπικου και με τον τίτλο «Φραγκοσυριανή κυρά μου» (τραγούδι). Το δεύτερο τραγούδι που θα ακούσετε είναι πάλι σύνθεση του Μάρκου Βαμβακάρη σε ρυθμό ζειμπέκικου «Εγώ είμαι το θύμα σου» (τραγούδι). Το τρίτο είναι σύνθεση της Σωτηρίας Μπέλλου (ζειμπέκικο) «Σταμάτησε μανούλα μου να δέρνεσαι για μένα». Από τα πιο χαρακτηριστικά στο είδος του. (τραγούδι) Το τέταρτο, σύνθεση Τσιτσάνη, σε ρυθμό χασάπικου «Πάμε σάρκα στο Μπαξέ τσιφλίκι». Με την ευκαιρία τώρα που θ' ακούσουμε το γνωστότατο «Άνοιξε - άνοιξε» του Παπαϊωάννου θα 'θελα να 'λεγα λίγα λόγια για τη σημασία του και το σταθμό που φέρνει στη ρεμπέτικη φιλολογία του τραγουδιού, ζητώντας βέβαια πρώτα συγγνώμη απ' τους αγαπητούς μουσικούς για τη μικρή αυτή παρεμβολή. Λίγο πριν απ' τον πόλεμο του '40 ο Τσιτσάνης τραγούδησε για πρώτη φορά το «Αρχόντισσα μου μάγισσα τρανή- κουράστηκα για να σε αποκτήσω». Ήταν ένας μεγαλοφυής σχεδιασμός -μπορώ να πω- πάνω στο ερωτικό θέμα, που η δύναμή του και η αλήθεια του μας φέρνει κοντά στον « Ερωτόκριτο » του Κορνάρου και μετά από εκατοντάδες χρόνια κοντά στο « Ματωμένο Γάμο » του Λόρκα. Η μελωδική του γραμμή αφάνταστη σε περιεκτικότητα και σε λιτότητα πλησιάζει τον Μπαχ. Αυτό το τραγούδι ορθώθηκε για να αντιμετωπίσει μια τυραννισμένη και δύσκολη εποχή και στάθηκε η πρώτη δυνατή φωνή μιας γενιάς. Πριν δυο χρόνια ο ίδιος ο Τσιτσάνης τραγούδησε για πρώτη φορά πάλι αυτούς τους στίχους «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι - το σκοτάδι είναι βαθύ - κι όμως ένα παλικάρι δεν μπορεί να κοιμηθεί», ο ερωτισμός προχωράει και θίγει ακέραια το ανικανοποίητο, δίδοντας μια τόσο λεπτή μα τόσο έντονη αίσθηση μιας βαριάς ατμόσφαιρας, λες και προμηνούσε ένα άγχος, μια καταιγίδα. Φέτος -ο Παπαϊωάννου αυτή τη φορά- μας δίνει ολάκερο αυτό το άγχος με μια δυνατή κραυγή πια- η μοναδική μες στα ρεμπέτικα, και γι' αυτό τόσο αληθινή με το «Άνοιξε – άνοιξε». Δεν ξέρω, αλλά σ' αυτά τα τρία τραγούδια υπάρχει ένας συνδετικός κρίκος που δίνει ξεκάθαρα και μοναδικά το τραγικό στην ερωτική μας περιοχή. «Άνοιξε» (τραγούδι).

Θα μπορούσα ακόμα να μιλήσω για τις ταβέρνες και το κέντρον διασκεδάσεως «ο Μάριος» καθώς και για τον «Παναγάκη» κοντά στον Αϊ-Παντελεήμονα όπου κάθε βράδυ ο Βαμβακάρης και η Μπέλλου λειτουργούν πάνω στην τέχνη τους. Θα μπορούσα να μιλήσω και για βροχερές νύχτες όπου με λάμπες του πετρόλαδου φωτίζονταν οι σκιές ενός πλήθους που όλοι μαζί τραγουδούσαν ήρεμα, λες και πιστεύανε στην αιωνιότητα. Ακόμη θα μιλούσα για το χορό του κομπολογιού όπου ένα παλικάρι μ' ένα γαρίφαλο στο στόμα γίνεται ένα μικρό κουβάρι γύρω απ' το κεχριμπαρένιο λαμπρό κομπολόι - θα μπορούσα να 'λεγα τόσα πολλά που να μην έφταναν ώρες ολάκερες να μιλάω λες κι είμαι μοναχός μου. Μα όλα αυτά είναι μια γοητεία. Ακούσατε με τι ψυχρότητα και αυστηρότητα ειπώθηκαν αυτά τα πέντε τραγούδια. Ο ρυθμός δεν ξέφυγε ούτε πιθαμή για να τονίσει κάτι πιο έντονα, οι φωνές ίσιες, μονοκόμματες λες και τα λόγια δεν είχαν συγκίνηση. Έτσι είναι. Τίποτε που να σε προκαλέσει να τα προσέξεις, να τα ξεχωρίσεις. Πρέπει να ξελαφρώσεις μέσα σου για να δεχτείς τη δύναμή τους. Αλλιώς τα χάνεις γιατί αυτά δεν σε περιμένουν. Έτσι κι εμείς.

Κάποτε θα κοπάσει η φασαρία γύρω τους κι αυτά θα συνεχίσουν ανενόχλητα το δρόμο τους. Ποιος ξέρει τι καινούργια ζωή μας επιφυλάσσουν τα «νωχελικά 9/8» για το μέλλον. Όμως εμείς θα 'χουμε πια για καλά νοιώσει στο μεταξύ τη δύναμή τους. Και θα τα βλέπουμε πολύ φυσικά και σωστά να υψώνουν τη φωνή τους στον άμεσο περίγυρό μας και να ζουν πότε για να μας ερμηνεύουν και πότε για να μας συνειδητοποιούν το βαθύτερο εαυτό μας ».

Συνθέτες

Μίκης Θεοδωράκης



Ο Μίκης Θεοδωράκης (γεν. 1925) αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους σύγχρονους Έλληνες μουσικοσυνθέτες. Παράλληλα υπήρξε πολιτικός, πρώην υπουργός, 4 φορές βουλευτής του ελληνικού κοινοβουλίου και ακτιβιστής τιμημένος με το Βραβείο Ειρήνης Λένιν (1983). Έχει ασχοληθεί με όλα τα είδη της μουσικής, ενώ έχει συνθέσει τον ίσως πιο αναγνωρίσιμο ελληνικό ρυθμό διεθνώς, το συρτάκι "Ζορμπάς" (1964), βασισμένο σε παραδοσιακή κρητική μουσική. Συνθέσεις του έχουν ερμηνευτεί από καλλιτέχνες παγκοσμίου φήμης, όπως οι Beatles, η Shirley Bassey και η Edith Piaf, ενώ έχει γράψει μουσική για γνωστές ταινίες όπως: Φαίδρα (1962), Αλέξης Ζορμπάς (1964), Ζ (1969) και Σέρπικο (1973). Επίσης έχει ασχοληθεί με την κλασική μουσική γράφοντας συμφωνίες, ορατόρια, μπαλέτα, όπερες και μουσική δωματίου. Ωστόσο, το πιο σημαντικό του έργο θεωρείται η μελοποιημένη ποίηση, δηλαδή η σύνθεση λαϊκής μουσικής, χρησιμοποιώντας ως στίχους ποιήματα βραβευμένων ποιητών ελληνικής και ξένης καταγωγής, όπως οι Γιώργος Σεφέρης (Νόμπελ 1963), Πάμπλο Νερούδα (Νόμπελ 1971), Οδυσσέας Ελύτης (Νόμπελ 1979). Χάρη στην μελοποιημένη ποίηση του Μ.Θεοδωράκη, η Ελλάδα αποτελεί ίσως τη μοναδική χώρα στον κόσμο, στην οποία μεγάλο ποσοστό ανθρώπων συνήθιζε να ακούει μελοποιημένη βραβευμένη ποίηση, κατά τη διάρκεια των καθημερινών δραστηριοτήτων τους.

Παιδική Ηλικία

Ο Μίκης Θεοδωράκης, Κρητικός στην καταγωγή, γεννήθηκε στις 29 Ιουλίου 1925 στη Χίο. Τα παιδικά του χρόνια τα πέρασε σε διάφορες πόλεις της ελληνικής επαρχίας όπως στη Μυτιλήνη, Γιάννενα, Κεφαλλονιά, Πύργο Ηλείας, Πάτρα και κυρίως στην Τρίπολη Αρκαδίας. Από τότε φάνηκε καθαρά, ότι η ζωή του θα μοιραζόταν ανάμεσα στη μουσική και σε αγώνες για ανθρωπιστικές αξίες. Στην Τρίπολη, μόλις 17 ετών, δίνει την πρώτη του συναυλία παρουσιάζοντας το έργο του Κασσιανή και παίρνει μέρος στην αντίσταση κατά των κατακτητών. Στη μεγάλη διαδήλωση της 25ης Μαρτίου 1943 συλλαμβάνεται για πρώτη φορά από τους Ιταλούς και βασανίζεται.

Εμφύλιος Πόλεμος

Μετά την απελευθέρωση ξεσπά ο Εμφύλιος. Ο Θεοδωράκης λόγω των προοδευτικών του ιδεών καταδιώκεται από τις αστυνομικές αρχές. Για ένα διάστημα ζει παράνομος στην Αθήνα χωρίς να σταματήσει την επαναστατική του δράση. Τελικά συλλαμβάνεται και στέλνεται εξορία στην αρχή στην Ικαρία και στη συνέχεια στο επονομαζόμενο στρατόπεδο θανάτου, τη Μακρόνησο. Τελικά αποφοιτά από το Ωδείο το 1950 με δίπλωμα στην Αρμονία.

Παρίσι

Το 1954 πηγαίνει με υποτροφία στο Παρίσι, όπου εγγράφεται στο Conservatoire και σπουδάζει για σύντομο χρονικό διάστημα μουσική ανάλυση με τον Ολιβιέ Μεσιάν καθώς επίσης και διεύθυνση ορχήστρας με τον Eugene Bigot.

Η περίοδος 1954-1960 είναι μια εποχή έντονης δραστηριότητας για τον Θεοδωράκη στο χώρο της Ευρωπαϊκής μουσικής. Συνθέτει μουσική για το μπαλέτο της Ludmila Tcheringa, το Κόβεντ Γκάρντεν, το Μπαλέτο της Στουτγκάρδης και επίσης για τον κινηματογράφο.

Το 1957 του απονέμεται το πρώτο βραβείο του Φεστιβάλ της Μόσχας από τον Σοστακόβιτς για το έργο του Suite No 1 για πιάνο και ορχήστρα.

Συγχρόνως συνθέτει πολλά έργα συμφωνικής μουσικής και μουσικής δωματίου.

Επιστροφή στην Ελλάδα

Το 1960 επιστρέφει στην Ελλάδα.

Έχει ήδη μελοποιήσει τον Επιτάφιο του Γιάννη Ρίτσου, που σηματοδοτεί την στροφή του προς το λαϊκό τραγούδι. Συνθέτει δεκάδες κύκλους τραγουδιών που βρίσκουν βαθύτατη απήχηση μέσα στον ελληνικό λαό.

Ιδρύει την Μικρή Συμφωνική Ορχήστρα Αθηνών και δίνει πολλές συναυλίες σ' όλη την Ελλάδα προσπαθώντας να εξοικειώσει τον κόσμο με τα αριστουργήματα της συμφωνικής μουσικής.

Το 1964 αποκτά διεθνή αναγνώριση με τη σύνθεση της μουσικής για την ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη, Αλέξης Ζορμπάς (Zorba the Greek).

Το 1963 μετά τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη ιδρύεται η «Νεολαία Λαμπράκη», της οποίας εκλέγεται Πρόεδρος. Την ίδια εποχή εκλέγεται βουλευτής της ΕΔΑ.



Δικτατορία

Την 21η Απριλίου του 1967 περνά στην παρανομία και απευθύνει την πρώτη έκκληση για αντίσταση κατά της Δικτατορίας στις 23 Απριλίου. Τον Μάιο του 1967 ιδρύει μαζί με άλλους την πρώτη αντιστασιακή οργάνωση κατά της Δικτατορίας, το ΠΑΜ και εκλέγεται πρόεδρος του.

Συλλαμβάνεται τον Αύγουστο του 1967. Ακολουθεί η φυλάκισή του στην οδό Μπουμπουλίνας, η απομόνωση, οι φυλακές Αβέρωφ, η μεγάλη απεργία πείνας, το νοσοκομείο, η αποφυλάκιση και ο κατ' οίκον περιορισμός, η εκτόπιση με την οικογένειά του στη Ζάτουνα Αρκαδίας, και τέλος το στρατόπεδο Ωρωπού. Όλο αυτό το διάστημα συνθέτει συνεχώς. Πολλά από τα καινούργια έργα του κατορθώνει με διάφορους τρόπους να τα στέλνει στο εξωτερικό, όπου τραγουδιούνται από τη Μαρία Φαραντούρη και τη Μελίνα Μερκούρη.

Στον Ωρωπό η κατάσταση της υγείας του επιδεινώνεται επικίνδυνα.

Στο εξωτερικό ξεσηκώνεται θύελλα διαμαρτυριών. Προσωπικότητες, όπως οι Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, Άρθουρ Μίλερ, Λώρενς Ολίβιε, Υβ Μοντάν και άλλοι, δημιουργούν επιτροπές για την απελευθέρωσή του.

Τελικά υπό την πίεση αυτή αποφυλακίζεται και βρίσκεται στο Παρίσι τον Απρίλιο του 1970.

Στο εξωτερικό αφιερώνει όλο το χρόνο του σε περιοδείες σε όλο τον κόσμο με συναυλίες, συναντήσεις με αρχηγούς κρατών και προσωπικότητες, συνεντεύξεις, δηλώσεις για την πτώση της δικτατορίας και την επαναφορά της Δημοκρατίας στην Ελλάδα.

Οι συναυλίες του γίνονται βήμα διαμαρτυρίας και διεκδίκησης και για τους άλλους λαούς που αντιμετωπίζουν παρόμοια προβλήματα: Ισπανούς, Πορτογάλους, Ιρανούς, Κούρδους, Τούρκους, Χιλιανούς, Παλαιστίνιους

Το 1972 επισκέπτεται το Ισραήλ δίνοντας συναυλίες.

Συναντάται με τον τότε αντιπρόεδρο της ισραηλινής κυβέρνησης Αλόν, που του ζητά να μεταφέρει μήνυμα στον Γιάσερ Αραφάτ. Πραγματικά αμέσως μετά συναντάται με τον Αραφάτ, στον οποίο επιδίδει το μήνυμα της ισραηλινής κυβέρνησης και προσπαθεί να τον πείσει να αρχίσει συζητήσεις με την άλλη πλευρά. Από τότε συνέβη πολλές φορές να παίζει τον ρόλο του άτυπου πρεσβευτή μεταξύ των δύο πλευρών.

Είναι χαρακτηριστικό, ότι το 1994 γιορτάσθηκε πανηγυρικά στο Όσλο η υπογραφή της συμφωνίας μεταξύ Ισραηλινών και Παλαιστίνιων παρουσία των Πέρες και Αραφάτ με την παρουσίαση του Μαουτχάουζεν με ερμηνεία από τη Μαρία Φαραντούρη -που στο μεταξύ έχει γίνει εθνικό τραγούδι του Ισραήλ- και του Ύμνου για την Παλαιστίνη που έγραψε ο Θεοδωράκης, ως αναγνώριση και της δικής του συμβολής στην υπόθεση της ειρήνης στην περιοχή αυτή.

Επισκέπτεται επίσης την Αλγερία, Αίγυπτο, Τύνιδα, Λίβανο.

Μεταπολίτευση

Το 1974 με την πτώση της Δικτατορίας γυρίζει στην Ελλάδα. Συνθέτει πάντα μουσική.

Δίνει πολλές συναυλίες τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό μαζί με τη Μαρία Φαραντούρη . Παράλληλα συμμετέχει στα κοινά είτε ως απλός πολίτης, είτε ως βουλευτής (τις περιόδους 1981-86 και 1989-92) είτε ως υπουργός Επικρατείας (1990-92), θέσεις από τις οποίες τελικά παραιτείται.

Το 1976 ιδρύει το Κίνημα «Πολιτισμός της Ειρήνης» και δίνει διαλέξεις και συναυλίες σ' όλη την Ελλάδα. Το 1983 του απονέμεται το Βραβείο Λένιν για την Ειρήνη.

Το 1986 γίνεται πραγματικότητα κάτι που από το 1970 ακόμα έχει υποστηρίξει σε συνεντεύξεις του: η δημιουργία επιτροπών ελληνοτουρκικής φιλίας στην Ελλάδα με πρόεδρο τον ίδιο και στην Τουρκία με τη συμμετοχή γνωστών πνευματικών ανθρώπων όπως ο Αζίζ Νεσίν, ο Γιασάρ Κεμάλ και ο Ζυλφύ Λιβανελί. Ο Θεοδωράκης δίνει πολλές συναυλίες στην Τουρκία, που τις παρακολουθούν κυρίως νέοι με συνθήματα υπέρ της φιλίας μεταξύ των δύο λαών. Αργότερα παίζει και πάλι το ρόλο του άτυπου πρεσβευτή ειρήνης, μεταφέροντας μηνύματα των Ελλήνων πρωθυπουργών, του Ανδρέα Παπανδρέου και του Κωνσταντίνου Μητσotάκη προς την τουρκική κυβέρνηση.

Επίσης το 1986 (μετά την καταστροφή στο Τσερνομπίλ) πραγματοποιεί μεγάλη περιοδεία με συναυλίες σ' όλη την Ευρώπη κατά της ατομικής ενέργειας.

Το 1988 διοργανώνονται με δική του πρωτοβουλία δύο συνέδρια για την ειρήνη στο Τύμπιγκεν και την Κολωνία. Συμμετέχουν πολιτικοί όπως ο Όσκαρ Λαφοντέν και ο Γιοχάνες Ράου, φιλόσοφοι όπως ο Φρίντιχ Ντίρενματ, συγγραφείς, πολιτειολόγοι και καλλιτέχνες.

Εκεί έχει την ευκαιρία να αναπτύξει τη θεωρία του για τον ελεύθερο χρόνο και τη σημασία του στη διαμόρφωση ελεύθερων ανθρώπων.

Το 1990 δίνει 36 συναυλίες σ' όλη την Ευρώπη υπό την αιγίδα της Διεθνούς Αμνηστίας. Συνεχίζει δίνοντας συναυλίες για την ηλιακή ενέργεια (υπό την αιγίδα της EuroSolar), κατά του αναλφαριθμητισμού, κατά των ναρκωτικών κ.λπ.

Παράλληλα αγωνίζεται και για τα ανθρώπινα δικαιώματα σε άλλες χώρες και κυρίως στις γειτονικές Αλβανία (που την επισκέπτεται και ως Υπουργός για τα δικαιώματα της ελληνικής μειονότητας) και Τουρκία.

Ως πρόεδρος Διεθνούς Επιτροπής στο Παρίσι καταβάλλει προσπάθειες για την απελευθέρωση των Τούρκων ηγετών της αντιπολίτευσης Κουτλού και Σαργκίν, κάτι που τελικά πετυχαίνεται.

Προτείνει τη διοργάνωση Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου Ειρήνης στους Δελφούς και υποβάλλει στην κυβέρνηση σχέδιο για μια «Ολυμπιάδα του Πνεύματος».

Ιδρύει επιτροπή συμπαράστασης και βοήθειας προς τον κουρδικό λαό.

Το 1993 αναλαμβάνει Γενικός Διευθυντής Μουσικών Συνόλων της ΕΡΤ, όμως παραιτείται τον επόμενο χρόνο.

Σε περιοδεία του στην Αμερική και τον Καναδά το 1994 για την ενίσχυση Πολιτιστικού Κέντρου των ομογενών Ελλήνων, η Εθνοσυνέλευση του Κεμπέκ τον υποδέχεται με ομόφωνο ψήφισμά της, με το οποίο τον τιμά για την προσφορά του στον πολιτισμό και τους αγώνες του για τον Άνθρωπο.

Τα επόμενα χρόνια παρουσιάζονται οι όπερές του Ηλέκτρα (1995) και Αντιγόνη (1999), ενώ παράλληλα αναπτύσσει μεγάλη δραστηριότητα στο εξωτερικό (Ευρώπη, Νότια Αφρική, Αμερική) και παίρνει δυναμικά θέση σε όλα τα σημαντικά γεγονότα της εποχής (ελληνοτουρκική φιλία, σεισμοί, βομβαρδισμοί στην Γιουγκοσλαβία, υπόθεση Οτσαλάν, πόλεμος στο Αφγανιστάν, πόλεμος στο Ιράκ κ.λπ.).

Το 2000 είναι υποψήφιος για το Βραβείο Νόμπελ Ειρήνης.

Το 2002 παρουσιάζεται η όπερά του Λυσιστράτη, ένας αληθινός ύμνος στην Ειρήνη.

Συνθέτες

Μάνος Χατζιδάκις



Ο Εμμανουήλ (Μάνος) Χατζιδάκις (Ξάνθη 23 Οκτωβρίου 1925 – Αθήνα 15 Ιουνίου 1994) ήταν ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες μουσικοσυνθέτες. Το έργο του θεωρείται πως συνέδεσε τη λόγια με τη λαϊκή μουσική και περιλαμβάνει δεκάδες ηχογραφήσεις πολλές από τις οποίες αναγνωρίζονται σήμερα ως κλασικές.

Περίοδος 1925 - 1944

Ο Μάνος Χατζιδάκις γεννήθηκε στην Ξάνθη, γιος του δικηγόρου Γεωργίου Χατζιδάκι, από τον Μύρθιο Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνου και της Αλίκης Αρβανιτίδου. Σύμφωνα με τον ίδιο κληρονόμησε από τη μητέρα του «όλους τους γρίφους που από παιδί μ' απασχολούν και μέχρι σήμερα κάνω προσπάθειες να τους λύσω. Χωρίς τους γρίφους της δεν θα 'μουν ποιητής...».

Η μουσική του εκπαίδευση ξεκινά σε ηλικία τεσσάρων ετών και περιλαμβάνει μαθήματα πιάνου από την αρμενικής καταγωγής πιανίστρια Αλτουιανή. Παράλληλα, εξασκείται στο βιολί και το ακορντεόν. Ο Χατζιδάκις εγκαθίσταται οριστικά στην Αθήνα, με τη μητέρα του, το 1932 έπειτα από το χωρισμό των γονέων του. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1938, ο πατέρας του πεθαίνει σε αεροπορικό δυστύχημα, γεγονός που σε συνδυασμό με την έναρξη του Β' Παγκοσμίου πολέμου επιφέρει μεγάλες οικονομικές δυσχέρειες στην οικογένεια και αναγκάζει τον Χατζιδάκι να εργαστεί από αρκετά νεαρή ηλικία. Συγχρόνως επεκτείνει τις μουσικές του γνώσεις παρακολουθώντας ανώτερα θεωρητικά μαθήματα με τον Μενέλαο Παλλάντιο, την περίοδο 1940 - 1943, ενώ ξεκινά και σπουδές Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, τις οποίες όμως δεν θα ολοκληρώσει.

Την ίδια περίοδο συνδέεται με άλλους καλλιτέχνες και διανοούμενους, μεταξύ των οποίων ο Νίκος Γκάτσος, οι ποιητές Γιώργος Σεφέρης, Οδυσσέας Ελύτης, Άγγελος Σικελιανός και ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης.

Κατά την τελευταία περίοδο της Κατοχής, συμμετείχε στην Εθνική Αντίσταση μέσα από τις γραμμές της ΕΠΟΝ με το ψευδώνυμο Πέτρος Γρανίτης .

Ο Μάνος Χατζιδάκις έγραφε και κείμενα, παιδικά ποιήματα και τραγούδια, που δημοσιεύονταν στο περιοδικό Νέα Γενιά και σε άλλα έντυπα της ΕΠΟΝ. Μετά την Απελευθέρωση, μάλιστα έγραψε και τον ύμνο "ΕΠΟΝ, ΕΠΟΝ, είσαι ο εχθρός των φασιστών, καμάρι του λαού ΕΠΟΝ".

Περίοδος 1945 – 1966

Η πρώτη εμφάνιση του Χατζιδάκι ως συνθέτη πραγματοποιείται το 1944 με τη συμμετοχή του στο έργο Τελευταίος « Ασπροκόρακας » του Αλέξη Σολομού, στο Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν. Στη σχολή του Θεάτρου Τέχνης, ο Χατζιδάκις θα παρακολουθήσει και μαθήματα υποκριτικής, αν και τελικά ο ίδιος ο Κουν θα τον αποτρέψει. Η συνεργασία του με το Θέατρο Τέχνης θα διαρκέσει περίπου δεκαπέντε χρόνια και αποφέρει μουσική για σημαντικό αριθμό έργων του σύγχρονου θεάτρου..

Το 1946 καταγράφεται και η πρώτη του εργασία για τον κινηματογράφο, στην ταινία Αδούλωτοι Σκλάβοι και στα επόμενα χρόνια συνθέτει μουσική για πολλές ελληνικές ή ξένες ταινίες. Ειδικά για τη μουσική της ταινίας Το ποτάμι (1959) θα κερδίσει το μουσικό βραβείο του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Το 1950 θα αποτελέσει ιδρυτικό στέλεχος και καλλιτεχνικό διευθυντή του Ελληνικού Χοροδράματος της Ραλλούς Μάνου, όπου παρουσιάζει τα τέσσερα μπαλέτα του, Μαρσύας (1950), Έξι Λαϊκές Ζωγραφίες (1951), Το Καταραμένο Φίδι (1951) και Ερημιά (1958).

Παράλληλα με το Ελληνικό Χορόδραμα, η τραγουδίστρια Μαρίκα Κοτοπούλη αναθέτει στον Χατζιδάκι τη σύνθεση της μουσικής για τις Χοηφόρους (1950) από την Ορέστεια του Αισχύλου. Το γεγονός αυτό αποτελεί την αρχή της ενασχόλησης του Χατζιδάκι με πολλές αρχαίες τραγωδίες και κωμωδίες, μεταξύ των οποίων η Μήδεια (1956), ο Κύκλωπας (1959), οι Βάκχες (1962), οι Εκκλησιάζουσες (1956), η Λυσιστράτη (1957) και οι Όρνιθες (1959).

Την ίδια εποχή (1950), ο Χατζιδάκις συνεργάζεται και με τον Άγγελο Σικελιανό προκειμένου να συνθέσει τη μουσική για την τελευταία του τραγωδία Ο Θάνατος του Διγενή.

Το 1961 του απονέμεται το βραβείο Όσκαρ για το τραγούδι Τα παιδιά του Πειραιά, από την ταινία του Ζυλ Ντασέν Ποτέ την Κυριακή, το οποίο συμπεριλαμβάνεται και στα δέκα εμπορικότερα τραγούδια του 20ού αιώνα.

Ο ίδιος ο Χατζιδάκις, θεωρεί πως η ελαφρά μουσική του για τον κινηματογράφο του προσδίδει μια «ανεπιθύμητη λαϊκότητα» την οποία δεν αποδέχεται και φθάνει στο σημείο να αποκηρύξει μεγάλο μέρος της.

Σημαντικός σταθμός στο έργο του Χατζιδάκι για το θέατρο αποτελεί ακόμα η παράσταση Οδός Ονείρων (1962) σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού και πρωταγωνιστή το Δημήτρη Χορν.

Την περίοδο 1963-1966 διευθύνει την «Πειραματική Ορχήστρα Αθηνών» – της οποίας είναι και ιδρυτής -- και στο σύντομο χρονικό διάστημα της λειτουργίας της δίνει 20 συναυλίες με πρώτες παρουσιάσεις δεκαπέντε έργων Ελλήνων συνθετών.

Περίοδος 1967 - 1971

Το 1966 ο Μάνος Χατζιδάκις επισκέπτεται την Αμερική προκειμένου να ανεβάσει στο Broadway με τον Ζυλ Ντασέν και τη Μελίνα Μερκούρη τη θεατρική διασκευή του Ποτέ την Κυριακή με τον τίτλο *Illya Darling*. Κατά την παραμονή του στην Αμερική έρχεται σε επαφή με την ποπ και ροκ αμερικανική μουσική σκηνή, γεγονός που έχει σαν αποτέλεσμα την ηχογράφιση του κύκλου τραγουδιών *Reflections* σε συνεργασία με το συγκρότημα *New York Rock and Roll Ensemble* ενώ ηχογραφεί και Το Χαμόγελο της Τζοκόντας, ένα από τα περισσότερο γνωστά έργα του.

Περίοδος 1972 – 1989

Το 1972, επιστρέφει στην Αθήνα και τον επόμενο χρόνο ιδρύει το μουσικό καφεθέατρο «Πολύτροπο», το οποίο επιδιώκει, σύμφωνα με τον ίδιο, «μια τελετουργική παρουσίαση του τραγουδιού, μ' όλα τα μέσα που μας παρέχει η σύγχρονη θεατρική εμπειρία».

Η περίοδος αυτή, μέχρι το τέλος της ζωής του, θεωρείται η περισσότερο ώριμη στη μουσική του σταδιοδρομία και σηματοδοτείται με την ηχογράφιση του Μεγάλου Ερωτικού.

Με το πέρας της στρατιωτικής δικτατορίας διορίζεται «Αναπληρωτής Γενικός Διευθυντής» της Λυρικής Σκηνής για το διάστημα 1975 - 1977 ενώ την περίοδο 1975 - 1982 αναλαμβάνει καθήκοντα Διευθυντή της Κρατικής Ορχήστρας καθώς και Διευθυντή του κρατικού ραδιοσταθμού Τρίτο Πρόγραμμα.

Η παρουσία του στο Τρίτο Πρόγραμμα αποτελεί μέχρι σήμερα σημείο αναφοράς και ίσως την ποιοτικότερη περίοδο του ραδιοσταθμού.

Το 1979 ο Χατζιδάκις καθιερώνει τις «Μουσικές Γιορτές» στα Ανώγεια της Κρήτης, που περιλαμβάνουν τοπικούς λαϊκούς χορούς και τραγούδια.

Τον επόμενο χρόνο εγκαινιάζει και τον «Μουσικό Αύγουστο» στο Ηράκλειο, ένα καλλιτεχνικό Φεστιβάλ με κύριο στόχο την παρουσίαση νέων ρευμάτων τόσο στη μουσική όσο και στο χορό, τον κινηματογράφο, τη ζωγραφική και το θέατρο.

Την περίοδο 1981 - 1982 διοργανώνει επίσης τους «Μουσικούς Αγώνες» στην Κέρκυρα, ένα μουσικό διαγωνισμό για νέους Έλληνες συνθέτες.

Αξιοσημείωτη είναι και η συμμετοχή του στην έκδοση του πολιτιστικού περιοδικού Το Τέταρτο (1985 - 1986), το οποίο καταγράφει τα καλλιτεχνικά και κοινωνικά δρώμενα μέσα από τις πολιτικές τους διαστάσεις.

Παράλληλα, συστήνει το 1985, την ανεξάρτητη δισκογραφική εταιρεία «Σείριος», η οποία λειτουργεί μέχρι σήμερα. Από το 1976 συνεργάζεται με τη Μαρία Φαραντούρη σε τέσσερις δίσκους του καθώς και σε πάρα πολλές συναυλίες μέχρι το 1991 .

Περίοδος 1990 - 1994

Στα τέλη του 1989 ο Χατζιδάκις ιδρύει την «Ορχήστρα των Χρωμάτων» με σκοπό να παρουσιάσει έργα που συνήθως δεν καλύπτονται από τις συμβατικές συμφωνικές ορχήστρες. Ο ίδιος ο Χατζιδάκις διηύθυνε την ορχήστρα μέχρι το τέλος της ζωής του δίνοντας συνολικά είκοσι συναυλίες και δώδεκα ρεσιτάλ ελληνικού και διεθνούς ρεπερτορίου.

Το 1991, σε συνεργασία με τον Δήμο Καλαμάτας διοργανώνει επίσης τους «Πρώτους Αγώνες Ελληνικού Τραγουδιού Καλαμάτας».

Πέθανε στις 15 Ιουνίου του 1994 από οξύ πνευμονικό οίδημα και ετάφη στην Παιανία.

Ο ίδιος ο Χατζιδάκις ιδίως προς το τέλος της ζωής του ξεχώριζε τα έργα του, σχεδόν αποκρηύσσοντας μερικά από τα πλέον δημοφιλή του, κινηματογραφικές επιτυχίες όπως τα Παιδιά του Πειραιά, λέγοντας ότι τα έγραψε γιατί έπρεπε να ζήσει, αλλά δεν ήταν αντιπροσωπευτικά της δημιουργικής του πνοής.



Τα έργα που αγαπούσε τα έβγαλε κατ' ευθείαν σε δίσκους, και από αυτά πιο αυτοβιογραφικό θεωρούσε την Εποχή της Μελισσάνθης.

Από αυτό το δίσκο, δέκα χρόνια μετά θάνατον, ο σκηνοθέτης της τελετής λήξεως των Ολυμπιακών αγώνων των Αθηνών, 2004, διάλεξε ν' ακουστεί το τραγούδι "Μητέρα κι αδελφή" κατά τη σβέση της ολυμπιακής φλόγας.

Σε ελάχιστα έργα του ο Χατζιδάκις τραγουδά ο ίδιος. Ίσως γιατί δεν είχε και καλή άρθρωση του ρώ. Στους Όρνιθες έχει ένα σύντομο πέρασμα ("Πιο καλά, χίλιες φορές..."). Επίσης μετά θάνατον κυκλοφόρησε ένα cd, όπου τραγουδά μόνος όλα τα τραγούδια. Στον δίσκο "Τα παράλογα", ο Μίκης Θεοδωράκης τραγουδά την Ελλαδογραφία του Ν.Γκάτσου, με μουσική του Χατζιδάκι.

Η Νάνα Μούσχουρη υπήρξε η αγαπημένη του ερμηνεύτρια, αλλά οι σχέσεις τους χάλασαν όταν η Νάνα Μούσχουρη δεν ακολούθησε τη συμβουλή του, να μείνει στην Ελλάδα, και ξεκίνησε τη διεθνή της καριέρα.

Οι σχέσεις τους αποκαταστάθηκαν περίπου είκοσι χρόνια αργότερα, όταν έγραψε ξανά για τη δική της φωνή τους Μύθους μιας γυναίκας σε στίχους Νίκου Γκάτσου.

Με την Μούσχουρη έκαναν μια λαμπρή περιοδεία σε όλη την Ελλάδα, στα στρατόπεδα, που αναμεταδιδόταν από την τηλεόραση.

Πολλά τραγούδια του, τα καλύτερά της, τραγούδησε και η Αλίκη Βουγιουκλάκη, τα περισσότερα για τον κινηματογράφο, αλλά υπάρχει και ένα που της το έδωσε για ένα μικρό δισκάκι 45 στροφών: "Η περιπέτεια στη Νότιο Καρολίνα" με παράξενους, τραυματικούς στίχους.

Η σχέση του Χατζιδάκι με τον Μίκη Θεοδωράκη ήταν πάντα στενή και εγκάρδια, παρ' όλων ότι στη λαϊκή μυθολογία της εποχής φαίνονταν αντίπαλοι. Συνεργάστηκαν στην επιθεώρηση Μαγική Πόλη. Επίσης ο Χατζιδάκις έκανε την πρώτη ενορχήστρωση του έργου του Μίκη Επιτάφιος, από το ποίημα του Γιάννη Ρίτσου που τραγούδησε η Νάνα Μούσχουρη. Ο Θεοδωράκης ήταν τότε στο Παρίσι, αλλά, όταν άκουσε το δίσκο του Επιταφίου του, τα άφησε όλα και γύρισε στην Ελλάδα για να ξαναγράψει σε δίσκο το έργο του, με δική του ενορχήστρωση, με μπουζούκι, και τραγουδιστή τον Γρηγόρη Μπιθικώτση, αποκαθιστώντας, όπως ήθελε, την "λαϊκότητα" του έργου.

Επιλεγμένη δισκογραφία

(οι χρονολογίες αφορούν στην έκδοση του δίσκου κι όχι στη γραφή του εκάστοτε έργου)
Έξι λαϊκές ζωγραφιές/Για μια μικρή, λευκή αχιβάδα (1954)
Το καταραμένο φίδι (1990)
Ο κύκλος με την κιμωλία (1959)
Ερημιά (1959)
Ο κύκλος του C.N.S (1959)
Έξι λαϊκές ζωγραφιές (1959)
Ραντεβού στην Κέρκυρα (1960)
Το κλωτσοσκούφι (1960)
Ποτέ την Κυριακή (1960)
Όρνιθες (1960)
La voleuse de Londres (Η κλέφτρα του Λονδίνου) (1961)
Ελλάς, η χώρα των ονείρων (1961)
Για μια μικρή λευκή αχιβάδα (1961)
Χαμένα όνειρα (1961)
Η Αλίκη στο ναυτικό (1961)
Απόψε αυτοσχεδιάζουμε (1961)
Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη (1962)
Οδός Ονείρων (1962)
Καίσαρ και Κλεοπάτρα (1962)
Αμέρικα Αμέρικα (1963)
Συνέβη στην Αθήνα (1964)
Τορκαρι (1964)
Ματωμένος Γάμος/Παραμύθι χωρίς όνομα (1965)
Το χαμόγελο της Τζοκόντας (1965)
Μυθολογία (1966)
Ilya Darling (1967)
Blue (1968)
Reflections (1970)
Της γης το χρυσάφι (1971)
Ο Μεγάλος Ερωτικός (1972)
Ο Οδοιπόρος, το μεθυσμένο κορίτσι και ο Αλκιβιάδης (1974)
Τα πέριξ (1974)
Sweet Movie (1974)
Ο σκληρός Απρίλης του '45 (1974)
Αθανασία (1976)
Τα παράλογα (1976)
Οι γειτονιές του φεγγαριού/Χωρίον ο πόθος (1977)
Για την Ελένη (1978)
Η εποχή της Μελισσάνθης (1980)
Πορνογραφία (1982)
Οι μπαλάντες της οδού Αθηνάς (1983)
Memed My Hawk (1983)
Σκοτεινή μητέρα (1986) Μαρία Φαραντούρη
Ο Μάνος Χατζιδάκις στη Ρωμαϊκή Αγορά (1986)
Η λαϊκή αγορά (1987)
Το ρεσιτάλ (1989)
Τα τραγούδια της αμαρτίας (1996)
2000 M.X. (1999)
Μουσική για το Θέατρο Τέχνης (2003)
Μουσική για το Ελληνικό Χορόδραμα (2003)
Γραπτά
Μυθολογία (1966)
Μυθολογία Δεύτερη (1982)
Ο καθρέφτης και το μαχαίρι (1988)
Τα σχόλια του Τρίτου (1980)

Είδη Μουσικής

Ποπ Μουσική



Σίγουρα όλοι έχετε ακούσει ποπ μουσική και δεν αποκλείεται να έχετε και κάποιο αγαπημένο τραγούδι. Πρόκειται ίσως για ένα από τα πιο δημοφιλή είδη μουσικής και μάλιστα όχι τυχαία. Αυτός ήταν ο πρωταρχικός στόχος όλων εκείνων που έγραφαν αυτό το είδος: να αγαπηθεί από το κοινό. Το λέει άλλωστε και το όνομά της: ο όρος “ποπ” είναι συντόμευση της λέξης “popular” που σημαίνει δημοφιλής.

Τα πρώτα δείγματα αυτού του είδους άρχισαν να εμφανίζονται τη δεκαετία του 1950, στην Αμερική και το Ηνωμένο Βασίλειο, με σαφείς επιρροές από τη ροκ εντ ρολ μουσική που τότε μεσουρανούσε. Γενικά η ποπ μουσική δανείζεται στοιχεία από άλλα είδη, όπως η jazz μουσική, η country, αλλά και η καθαρά χορευτική (dance).

Παρόλα αυτά, διατηρεί κάποια βασικά χαρακτηριστικά που την κάνουν να ξεχωρίζει από οποιαδήποτε άλλη μουσική.

Βασικά χαρακτηριστικά:

1. τα τραγούδια της ποπ έχουν μικρή έως μεσαία διάρκεια
2. ακολουθούν τη δομή κουπλέ – ρεφρέν
3. έχουν μελωδική μουσική
4. τα κύρια μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται είναι η ηλεκτρική κιθάρα, το μπάσο και η ντραμς
5. στόχος αυτής της μουσικής είναι να είναι ευχάριστη στο αυτί του ακροατή και όχι να εκτιμηθεί για την υψηλή καλλιτεχνική της αξία. Οι μουσικοί της ποπ θέλουν να δημιουργήσουν μία ελαφριά μουσική, που να αγαπηθεί από τις μάζες και να έχει εμπορική αξία.

Το τελευταίο αυτό χαρακτηριστικό της ποπ μουσικής που αναφέρεται παραπάνω είναι και ο λόγος για τη δριμεία κριτική που ασκήθηκε στο είδος, ότι δεν πρόκειται για τέχνη, αλλά για εμπόριο. Όπως και να ‘χει, η ποπ μουσική κατάφερε να κυριαρχήσει στις Η.Π.Α. και το Ηνωμένο Βασίλειο και μέσα στα χρόνια να εξαπλωθεί σε όλο τον κόσμο. Αυτό που κάνει εντύπωση είναι ότι πρόκειται για ένα δυναμικό είδος, που δεν σταμάτησε να εξελίσσεται, να απορροφά στοιχεία από άλλα είδη και να μας δίνει συνεχώς νέα αγαπημένα τραγούδια και μοναδικούς μουσικούς, όπως η Μαντόνα, ο Μάικλ Τζάκσον και η Lady Gaga.

Ακούστε τους δίσκους:

Like a Virgin & like a prayer & Ray of Light – Madonna
Thriller & Bad & Dangerous – Michael Jackson
The Fame Monster – Lady Gaga

Ροκ Μουσική



Προέλευση: Rock and Roll και Rockabilly

Το ροκ εντ ρολ προήλθε από διάφορα μουσικά είδη που ήταν δημοφιλή στην Αμερική στα τέλη της δεκαετίας του 1940 και γνώρισε εξαιρετική δημοφιλία στις αρχές και στα μέσα της δεκαετίας του 1950. Είχε ως βάσεις του τη μουσική rhythm and blues και την country.

Η ροκ εντ ρολ αρχικά, ήταν ένα από τα είδη χορευτικής μουσικής των αφροαμερικανών. Μαύροι καλλιτέχνες όπως ο Little Richard, ο Chuck Berry και ο Fats Domino ερμήνευαν επιτυχίες του ροκ εντ ρολ, αλλά απευθύνονταν σε αφροαμερικάνικο κοινό. Αυτοί οι καλλιτέχνες του ροκ εντ ρολ, δέχτηκαν ρατσιστικές κριτικές σε μια εποχή που οι περισσότεροι χώροι διασκέδασης ήταν διαχωρισμένοι για λευκούς και μαύρους.

Η μαζική επιτυχία του ροκ εντ ρολ ξεκίνησε στις αρχές της δεκαετίας του 1950, όταν λευκοί καλλιτέχνες διασκεύαζαν το υλικό των αφροαμερικανών ή ακολούθησαν το στυλ τους, στο μουσικό είδος που έγινε γνωστό ως ροκαμπλί. Ο Έλβις Πρίσλεϊ, ο Μπιλ Χάλει, ο Τζέρι Λι Λιούις και ο Τζόνι Κας ήταν μερικοί από αυτούς που εδραίωσαν το ροκ εντ ρολ στη συνείδηση των υπόλοιπων Αμερικανών και συνέβαλαν έτσι στην μεγάλη επιτυχία του.

Ταυτόχρονα τα τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής, δίνουν ώθηση στην οικιακή διασκέδαση που σχετίζεται με τη μουσική. Οι δίσκοι γραμμοφώνου που παράγονται στα μέσα της δεκαετίας του 1950 είναι πλέον 45 στροφών και όχι 78 και το 1957, η Ιαπωνική εταιρία TTEC (Tokyo Telecommunications Engineering Corporation) που αργότερα μετονομάστηκε σε Sony, εισάγει στην αμερικάνικη αγορά το πρώτο ραδιόφωνο με τρανζίστορ που αποτελείται πλήρως από μικρού μεγέθους ηλεκτρονικά στοιχεία.

Εξαιτίας αυτών, οι νέοι σταδιακά μπόρεσαν να έχουν πρόσβαση σε ένα φτηνό σύστημα όπου θα άκουγαν μουσική.

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1950, η δημοφιλής μουσική της περιόδου ήταν γνωστή σε όλο τον αμερικάνικο πληθυσμό. Κοινό ανεξαρτήτως χρώματος, παρακολουθούσε συναυλίες ροκ εντ ρολ και οι οπαδοί της μουσικής ανακάλυπταν τους καλλιτέχνες που είχαν ερμηνεύσει πρώτοι τα κομμάτια που ήξεραν από το ραδιόφωνο ή την τηλεόραση.

Παράλληλα, αν και οι πωλήσεις των μεγάλων δισκογραφικών εταιριών γνώρισαν μια πτώση της τάξης του 30%, οι ανεξάρτητες δισκογραφικές άνθισαν καταλαμβάνοντας ένα μερίδιο πωλήσεων γύρω στο 55% στις ΗΠΑ. Οι πωλήσεις δίσκων ροκ εντ ρολ, κατέλαβαν το 1959 το 42,7% των συνολικών πωλήσεων. Βέβαια, εξαιτίας της επιτυχίας του είδους, όσοι προωθούσαν καλλιτέχνες της εποχής, χαρακτήριζαν ως ροκ εντ ρολ και άλλα είδη μουσικής όπως η ποπ της εποχής που είχε στοιχεία ροκ εντ ρολ, με στόχο την προσέλκυση μεγαλύτερου κοινού. Εντούτοις, η επικράτηση του ροκ εντ ρολ ξεπέρασε τα όρια των Ηνωμένων Πολιτειών και γνώρισε μεγάλη επιτυχία και στη Βρετανία όπου αναπτύχθηκε το Βρετανικό ροκ.

Βρετανικό ροκ: Μέσα δεκαετίας 1950 - αρχές δεκαετίας 1960



Στο Ηνωμένο Βασίλειο το δημοφιλές κίνημα που είναι γνωστό ως "παραδοσιακή" τζαζ, έφερε πολλούς Αμερικάνους καλλιτέχνες της μπλουζ και τζαζ στη Βρετανία, οι οποίοι μετέδωσαν τους ροκ εντ ρολ και ροκαμπλί ρυθμούς εκεί. Έτσι το ροκ εντ ρολ έγινε γνωστό και στο ευρωπαϊκό κοινό και γνώρισε την αποδοχή του. Βρετανοί καλλιτέχνες όπως οι Tommy Steele, Cliff Richard, και Billy Fury έγιναν γνωστοί στα μέσα και τέλη της δεκαετίας του 1950, παίζοντας ροκ εντ ρολ και ροκαμπλί. Η μουσική σκιφλ (skiffle) που είχε τις ρίζες της στις ΗΠΑ από το 1920 και ήταν πολύ δημοφιλής στη Βρετανία, επηρεάστηκε αισθητά από το ροκ εντ ρολ. Το νέο αυτό ύφος άνθισε ιδιαίτερα στα μέσα της δεκαετίας του 1950 καθώς δημιουργήθηκαν πολλά νέα συγκροτήματα, μεταξύ άλλων και οι The Quarry Men του Τζον Λέννον, που αποτέλεσαν το προπαρασκευαστικό συγκρότημα για τη δημιουργία των Beatles.

Η Βρετανία, ανέπτυξε μεγάλη σκηνή ροκ εντ ρολ, που αναπτύχθηκε γρήγορα απαλλαγμένη από τα ρατσιστικά εμπόδια που κράτησαν τη rhythm and blues και άλλα είδη τέχνης φροαμερικανών, στην απομόνωση στις ΗΠΑ.

Ο Κλιφ Ρίσαρντ έκανε την πρώτη ροκ εντ ρολ επιτυχία στη Βρετανία με το τραγούδι του Move It και έτσι τέθηκαν για πολλούς οι βάσεις για τη δημιουργία του Βρετανικού ροκ ήχου.

Το συγκρότημά του The Shadows, ήταν ένα από πολλά που γνώριζαν επιτυχία με ορχηστρικά κομμάτια μουσικής σερφ.

Καθώς το ροκ εντ ρολ στην Αμερική άρχισε να φθίνει και να κλίνει προς το ελαφρύ ποπ και τις γλυκανάλατες μπαλάντες που ακούγονταν σε κλαμπ και χορούς, τα Βρετανικά ροκ συγκροτήματα συνέχισαν να παίζουν με ένταση, βαθιά επηρεασμένοι από το μπλουζ ροκ.

To Garage rock της δεκαετίας του 1960

Η Βρετανική Εισβολή (British Invasion) όπως είναι γνωστή στον μουσικό τύπο η επικράτηση του Βρετανικού ροκ σε χώρες όπως οι ΗΠΑ, ο Καναδάς και η Αυστραλία, διέδωσε παγκοσμίως το Βρετανικό ροκ και γνώρισε πολλούς μιμητές.

Πολλοί εξ αυτών στις ΗΠΑ, προσπάθησαν να φτιάξουν τη δική τους συνοικιακή μπάντα. Οι πρόβες και οι ηχογραφήσεις γίνονταν συνήθως στα γκαράζ των σπιτιών τους χωρίς τα μέσα που παρείχε κάποια μεγάλη δισκογραφική εταιρία της εποχής.

Εντούτοις αρκετοί, όπως οι The Sonics, ξεχώρισαν την περίοδο μεταξύ 1963 και 1967, οπότε και γνώρισε τη μεγαλύτερη ακμή του το γκαράζ ροκ.

Το garage rock είχε ονομαστεί αρχικά punk rock, αλλά αργότερα χρησιμοποιήθηκε ο όρος γκαράζ ροκ για να μη δημιουργείται σύγχυση με το πανκ ροκ όπως το έκαναν γνωστό οι Sex Pistols, που έγινε πολύ δημοφιλές κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970.

Η μουσική surf της δεκαετίας του 1960

Ο ήχος του ροκαμπίλι επηρέασε πολύ τη Δυτική Ακτή της Αμερικής ως προς την ανάπτυξη ενός νέου είδους μουσικής που ήταν κυρίως ορχηστρικό και έγινε γνωστό ως *μουσική σερφ*.

Η υποκουλτούρα των οπαδών του συγκεκριμένου είδους μουσικής ήταν συνήθως ανταγωνιστική αυτής της ροκ εντ ρολ μουσικής, αλλά γενικά κατηγοριοποιείται ως ένα παρακλάδι της ευρύτερης ροκ εντ ρολ σκηνής.

Η σερφ ήταν πιο γρήγορη από το ροκ εντ ρολ και ο ήχος της εμφάνιζε χαρακτηριστικές διαφορές, όπως οι κιθάρες με μεγάλο σήμα αντήχησης (*reverb*) ή ηχούς για να δοθεί μεγάλη αίσθηση του βάθους στον ήχο.

Πολύ γνωστό συγκρότημα της σερφ ήταν οι *Beach Boys* που άφησαν το στίγμα τους στη σερφ προσθέτοντας πλούσιες μελωδίες στη φωνή, δημιουργώντας αυτό που έγινε γνωστό ως ο Ήχος της Καλιφόρνια.

Η Βρετανική ροκ σκηνή

Μέχρι το τέλος του 1962, η Βρετανική ροκ σκηνή είχε αρχίσει να έχει τα πρώτα της δείγματα με ένα μεγάλο εύρος αμερικάνικων επιρροών και στοιχεία της soul, rhythm and blues και surf. Αρχικά, τα συγκροτήματα του είδους μετέφεραν μελωδίες Αμερικανών καλλιτεχνών, αλλά αργότερα εμφάνισαν και τις δικές τους συνθέσεις με μουσικές ιδέες όλο και πιο περίπλοκες, δίνοντας πολλές φορές μεγαλύτερη βαρύτητα στο αφροαμερικάνικο στοιχείο.

Οι Beatles από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, έκαναν την εμφάνιση τους με ένα σετ εμφάνισης, τραγουδιών και ύφους που έθεσε τα πρότυπα για τα μουσικά συγκροτήματα του μέλλοντος.

Στα μέσα του 1962 οι Rolling Stones ξεκίνησαν ως ένα από τα πολλά συγκροτήματα που είχαν μεγάλη επιρροή από την μπλουζ, μαζί με τους Animals και Yardbirds. Στα τέλη του 1964 εμφανίζονται οι Kinks και ακολουθούν οι Who που παρουσιάζουν το νέο μοντερνιστικό στυλ. Προς το τέλος της δεκαετίας, τα συγκροτήματα της Βρετανικής ροκ σκηνής, πειραματίστηκαν με το ψυχεδελικό μουσικό ύφος που εμπειρίχε αναφορές στην υποκουλτούρα των ναρκωτικών και στις εμπειρίες με παραισθησιογόνες ουσίες.

Μετά την αρχική τους επιτυχία στο Ηνωμένο Βασίλειο, οι Beatles ξεκίνησαν σιγά σιγά να γίνονται γνωστοί στις Ηνωμένες Πολιτείες, αρχικά μέσω παρουσίας των κομματιών τους από ραδιοφωνικούς και τηλεοπτικούς σταθμούς. Αφού τα τραγούδια τους έγιναν γνωστά εκεί, οργανώθηκε μια εκτεταμένη περιοδεία των Beatles στις ΗΠΑ που οδήγησε σε μανιώδεις εκφράσεις θαυμασμού από πλευράς οπαδών, φαινόμενο που έγινε γνωστό ως Beatlemania. Μετά τους Beatles και άλλα Βρετανικά συγκροτήματα επισκέφθηκαν τις ΗΠΑ, όπως οι Rolling Stones, οι Animals και οι Yardbirds.



Η μουσική ροκ ως αντικουλτούρα (1963-1974)

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 η αντικουλτούρα της γενιάς μπητ συσχετίστηκε με το ευρύτερο αντιπολεμικό κίνημα που είχε ταχθεί ενάντια στην απειλή της ατομικής βόμβας, κυρίως με την Καμπάνια για Πυρηνικό Αφοπλισμό (Campaign for Nuclear Disarmament - CMD) στη Βρετανία. Και τα δύο κινήματα συνδέθηκαν με την τζαζ σκηνή και με την αναγέννηση της μουσικής φολκ, που έλαβε χώρα κυρίως σε Αμερική και Βρετανία τις δεκαετίες του 1950 και 1960.

Folk rock

Η φολκ σκηνή απαρτιζόταν από καλλιτέχνες που πέρα από την ίδια την παραδοσιακή μουσική, είχαν ενδιαφέρον στα ακουστικά όργανα, στα παραδοσιακά τραγούδια και στην κάντρι μπλουζ, την ακουστική έκφανση της μπλουζ.

Οι καλλιτέχνες της αναγέννησης της φολκ που συντελέστηκε εκείνη την περίοδο, προτιμούσαν να ερμηνεύουν τραγούδια που είχαν κάποιο κοινωνικά προοδευτικό μήνυμα, πράγμα που είχε απήχηση και στο κοινό τους.

Πρωτοπόρος της φολκ, πριν ακόμη από την περίοδο της αναγέννησης της τη δεκαετία του 1950, θεωρείται ο Woody Guthrie ο οποίος χαρακτηριζόταν ως στρατευμένος καλλιτέχνης με πολλά τραγούδια διαμαρτυρίας στο ρεπερτόριό του.

Την περίοδο της ανάπτυξης του κινήματος της φολκ, ο Μπομπ Ντίλαν ήρθε στο προσκήνιο και έκανε επιτυχείς τραγούδια διαμαρτυρίας όπως τα *Blowin' in the Wind* και *Masters of War*. Έτσι αυτού του είδους το τραγούδι έγινε γνωστό σε ευρύτερο κοινό.

Οι Byrds, παίζοντας το τραγούδι του Μπομπ Ντίλαν *Mr. Tambourine Man*, συνέβαλαν στην ανάπτυξη της μόδας του Φολκ ροκ και έδωσαν ώθηση στο είδος του ψυχεδελικού ροκ το οποίο αντιπροσώπευαν μεταξύ διαφόρων άλλων ειδών.

Ο Ντίλαν συνέχισε την ανοδική πορεία του φολκ ροκ με το σινγκλ για το τραγούδι του *Like a Rolling Stone* του 1965, να φτάνει στο νούμερο 2 των τσαρτς των Ηνωμένων Πολιτειών, ακολουθώντας το *Help!* των εξαιρετικά δημοφιλών Beatles.

Καλλιτέχνες της φολκ ροκ όπως ο Neil Young, οι Simon & Garfunkel, The Mamas & the Papas, Joni Mitchell και οι The Band, έκαναν το κίνημα της φολκ ροκ πολύ δημοφιλές έως και μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1960 στην Αμερική.

Στη Βρετανία το φολκ ροκ έγινε εξίσου δημοφιλές με την Αμερική. Οι Fairport Convention εφάρμοσαν τεχνικές της ροκ σε παραδοσιακά Βρετανικά τραγούδια και το παράδειγμα τους ακολουθήθηκε από μπάντες όπως οι Steeleye Span.



Ψυχεδελικό Ροκ

Παράλληλα με το δημοφιλές φολκ ροκ και λίγο αργότερα εμφανίστηκε και το ψυχεδελικό ροκ το οποίο προσέλκυσε έντονα το ενδιαφέρον από τα μέσα έως τα τέλη της δεκαετίας του 1960.

Η ψυχεδέλεια εμφανίστηκε αρχικά στη φολκ σκηνή με τους Holy Modal Rounders που εισήγαγαν τον όρο το 1964. Με μουσικό υπόβαθρο που περιλάμβανε στοιχεία φολκ αλλά και jug band (μπάντας παραδοσιακών και αυτοσχέδιων οργάνων), οι Grateful Dead μπήκαν στην ίδια γραμμή με τους Merry Pranksters των οποίων η μουσική δημιουργία τροφοδοτούνταν από τη χρήση LSD.

Ο συναυλιακός χώρος με το όνομα The Fillmore, αποτελούσε σημείο αναφοράς για τα συγκροτήματα του ψυχεδελικού ροκ στη δεκαετία του 1960, όπως οι Country Joe and the Fish και οι Jefferson Airplane.

Οι Byrds το 1966 έκαναν επιτυχία το τραγούδι τους Eight Miles High το σινγκλ του οποίου έφτασε στο νούμερο 14 στο Billboard Hot 100 των ΗΠΑ. Το ίδιο κομμάτι διασκεύασαν και οι Ολλανδοί Golden Earring, το 1970 και έτσι έγιναν γνωστοί στις Ηνωμένες Πολιτείες με το ομώνυμο άλμπουμ τους. Η διασκευή τους στο εν λόγω τραγούδι διαρκούσε 19 λεπτά, ενώ η αυθεντική εκδοχή του ήταν τριεισήμισι λεπτά, στις συναυλίες τους στο Fillmore δε, όπου έπαιζαν τακτικά, διαρκούσε έως και 40 λεπτά με αλλεπάλληλα σόλο και τζαμαρίσματα (προσθήκες αυτοσχεδιασμού).

Στη Βρετανία, οι Pink Floyd, είχαν ξεκινήσει να αναπτύσσουν τις ιδέες τους πάνω στο ψυχεδελικό ροκ από το 1965 στην "underground" σκηνή.

Το 1966, δημιουργήθηκαν οι Soft Machine και ο Βρετανός Donovan κάνει επιτυχία το ψυχεδελικό με επιρροές φολκ τραγούδι του, Sunshine Superman.

Τον Αύγουστο του 1966 οι Beatles με το άλμπουμ τους Revolver, χρησιμοποίησαν την ψυχεδέλεια σε τραγούδια τους όπως το Yellow Submarine και το Tomorrow Never Knows. Οι Beach Boys του Brian Wilson, κυκλοφορούν την ίδια χρονιά το Pet Sounds, με έντονα στοιχεία ψυχεδέλειας, γεγονός που αποδίδεται στη χρήση LSD από τον Wilson που ήταν ο κυρίως συνθέτης του άλμπουμ.

Την ίδια χρονιά εμφανίζονται οι Βρετανοί Cream με τους Ginger Baker, Jack Bruce και Eric Clapton και συνδυάζουν το μπλουζ ροκ με την ψυχεδέλεια.

Το 1967, ο Jimi Hendrix, γίνεται παγκοσμίως γνωστός με την εμφάνιση του στο Monterey Pop Festival στην Καλιφόρνια, αφού την προηγούμενη χρονιά είχε κάνει επιτυχία στο Ηνωμένο Βασίλειο με το σινγκλ του Stone Free. Με την παγκόσμια φήμη που έχει πλέον εδραιώνεται σαν κιθαρίστας, που πέρα από τις καινοτόμες τεχνικές του, χρησιμοποιεί στοιχεία ψυχεδέλειας τόσο στην εκτέλεση, όσο και στην παραγωγή των τραγουδιών του, γεγονός που αλλάζει και τη θεώρηση της παραγωγής δίσκων.

Το 1967 οι Pink Floyd κυκλοφορούν το πρώτο σινγκλ τους με το τραγούδι του Syd Barrett, Arnold Layne και φτάνουν στο #20 στα Βρετανικά τσαρτς για σινγκλς, αν και αργότερα το τραγούδι απαγορεύεται και δεν παίζεται στο ραδιόφωνο, εξαιτίας του θέματος που πραγματεύονται οι στίχοι του (έναν άντρα που ντύνεται με γυναικεία ρούχα).

Το άλμπουμ των Beatles με τίτλο Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, κυκλοφορεί 4 μήνες μετά, τον Ιούνιο του ίδιου έτους και κάνει μεγάλη αίσθηση στους κύκλους της ροκ μουσικής γενικά, ενώ στο τέλος της χρονιάς κυκλοφορούν τα άλμπουμ The Piper at the Gates of Dawn των Pink Floyd και το Disraeli Gears των Cream.

Το μεσουράνημα του ροκ σαν κίνημα των νέων έγινε εμφανές σε μεγάλα ροκ φεστιβάλ στα τέλη της δεκαετίας του 1960 με πιο γνωστό το φεστιβάλ του Woodstock του 1969 που ξεκίνησε ως μουσικό και καλλιτεχνικό τριήμερο φεστιβάλ όπου συγκεντρώθηκαν υπερδιπλάσιοι του προβλεπόμενου θεατές. Εξιδανικευμένο σήμερα, αναφέρεται σαν την κορυφαία συγκέντρωση νέων, οπαδών της ροκ μουσικής και της υποκοουλτούρας των χίπις.



Progressive rock

Το progressive rock (γνωστό και ως "προοδευτικό ροκ" στα ελληνικά), εμφανίστηκε λίγο αργότερα από το ψυχεδελικό ροκ στην Αγγλία. Οι μπάντες του είδους αυτού πειραματίστηκαν με διάφορα όργανα εκτός του καθιερωμένου σετ κιθάρας - μπάσου - ντραμς και εισήγαγαν νέες μορφές στα τραγούδια ως προς τα μουσικά μέρη που απάρτιζαν τα κομμάτια. Συγκροτήματα όπως οι Beatles, οι Pink Floyd, οι Moody Blues, οι Deep Purple και οι Golden Earring πειραματίστηκαν με όργανα όπως έγχορδα ορχήστρες, πνευστά, αλλά και πλήρεις ορχήστρες.

Τα ροκ συγκροτήματα του είδους, ξεπέρασαν κατά πολύ το ως τότε καθιερωμένο τρίλεπτο διάρκειας ενός ροκ τραγουδιού και ηχογράφησαν πιο περίπλοκα στη δομή τραγούδια χρησιμοποιώντας ενίοτε συγχορδίες που είχαν τη βάση τους στην τζαζ και άλλα υποείδη που ξεκίνησαν από αυτήν όπως η φιούζιον. Οι επιρροές των συγκροτημάτων του προοδευτικού ροκ έρχονταν από πολλά είδη, συμπεριλαμβανομένων της κλασικής, της τζαζ και της ηλεκτρονικής μουσικής.

Τα τραγούδια στο σύνολό τους δε, είχαν μεγαλύτερη ποικιλία από τα άλλα ροκ τραγούδια.

Κυμαίνονταν από ήρεμα και πλούσια σε μελωδία, έως ατονικά, παράφωνα και περίπλοκα κομμάτια. Γνωστά συγκροτήματα προοδευτικού ροκ ήταν τα εξής: Barclay James Harvest, Camel, Caravan, Van Der Graaf Generator, Pink Floyd, Emerson, Lake & Palmer, Faust, Genesis, Gentle Giant, Gong, Jethro Tull, King Crimson, Magma, The Nice, Pavlov's Dog, Rush, Eloy, Soft Machine και Yes.



Krautrock

Στα μέσα της δεκαετίας του 1960, το ροκ από τις ΗΠΑ και την Μεγάλη Βρετανία έγινε αρκετά δημοφιλές στο Γερμανικό κοινό.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, πρωτοποριακοί Γερμανοί μουσικοί, που έπαιζαν έως τότε ένα μείγμα κλασικής και ηλεκτρονικής μουσικής, χρησιμοποίησαν τα ηλεκτρονικά όργανα για να παράγουν ένα μουσικό ύφος που αναμείγνυε ήχους του προοδευτικού ροκ με ήχους του ψυχεδελικού ροκ.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, μπάντες του Γερμανικού προοδευτικού ροκ που αργότερα ονομάστηκε krautrock, δημιουργούσαν στα κομμάτια τους διάφορα μουσικά μίγματα όπως ροκ με τζαζ και Ασιατική μουσική, μεταξύ άλλων.

Πρωτοπόροι αυτού του είδους όπως οι Neu! και οι Kraftwerk, επηρέασαν αισθητά την τέκνο μουσική και άλλα είδη αργότερα.

Heavy Metal

Στο τέλος της δεκαετίας του 1960, εμφανίζονται κάποια συγκροτήματα που με τον ήχο τους δημιουργούν ένα παρακλάδι της ροκ που παίρνει το όνομά Heavy Metal.

Οι Black Sabbath, από το Άστον του Μπέρμιγχαμ, κυκλοφορούν το 1969 το πρώτο ομώνυμο άλμπουμ τους και ο ήχος τους περιγράφεται από δημοσιογράφους, ως ήχος βαρέων μετάλλων - μία παρομοίωση που είχε χρησιμοποιηθεί και για τον ήχο άλλων καλλιτεχνών της ροκ παλιότερα, όπως για παράδειγμα για τον Τζίμι Χέντριξ.

Το είδος του Χέβι Μέταλ, όπως πρωτοεμφανίζεται, χαρακτηρίζεται ηχητικά από έντονο και βαρύ ρυθμό, με επιρροές από μπλουζ ροκ στις μελωδίες και παραμόρφωση που προερχόταν από ψαλιδισμό των κυματομορφών μέσω υπερενίσχυσης του σήματος της κιθάρας. Πολλά συγκροτήματα χρησιμοποίησαν αυτόν τον ήχο και τον συνδύασαν με άλλους με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν και άλλα υποείδη του Χέβι Μέταλ.

Τα υποείδη του Χέβι Μέταλ έγιναν δημοφιλή στη δεκαετία του 1970 και ακόμη περισσότερο στη δεκαετία του 1980. Επιπλέον, αρκετά συγκροτήματα του είδους ελκύουν το ενδιαφέρον ακόμη και σήμερα με εμφανίσεις και κυκλοφορίες τους.



Η δεκαετία 1970

Το ροκ συνδυάστηκε με την αντίθεση στην επικρατούσα κοινωνική κουλτούρα στα μέσα της δεκαετίας του 1960. Εντούτοις, στη δεκαετία του 1970, η μουσική ροκ έγινε πολύ δημοφιλής και στο κοινό που ακολουθούσε τις γενικές τάσεις ως προς τη μουσική.

Arena Rock

Οι Beatles και οι Rolling Stones είχαν ήδη θέσει τις βάσεις για μαζικές ζωντανές εμφανίσεις σε στάδια και χώρους αθλητικών αναμετρήσεων (αγγλικά: Arena).

Η αυξανόμενη δημοτικότητα του Χέβι Μέταλ και του Προοδευτικού Ροκ, συνετέλεσε στο να εξαντλούνται τα εισιτήρια στις εμφανίσεις όλο και περισσότερων συγκροτημάτων σε μεγάλους χώρους.

Οι επιχειρήσεις που σχετίζονταν με τη μουσική, είδαν το γεγονός σαν ευκαιρία για μεγάλα κέρδη και έτσι προώθησαν συγκροτήματα με τον τίτλο των συγκροτημάτων "Αρένα ροκ". Αρχικά, συγκροτήματα των οποίων οι ρίζες ανήκαν σε άλλα παρακλάδια της ροκ μουσικής, όπως οι Queen, οι Pink Floyd και οι Genesis, άνοιξαν το δρόμο για πολυδάπανες ζωντανές εμφανίσεις που προσέλκυαν μεγάλο αριθμό κοινού. Αυτό το δρόμο ακολούθησαν και άλλα συγκροτήματα όπως οι Boston, Styx, Foreigner και οι Journey, μεταξύ άλλων, που έπαιζαν παρόμοια μουσική στην οποία όμως απουσίαζαν τα στοιχεία προοδευτικού ροκ και χέβι μέταλ.

Αυτό το κίνημα αποτέλεσε τη βάση για το power pop των επόμενων δεκαετιών αλλά και για τις ζωντανές εμφανίσεις πολλών δημοφιλών καλλιτεχνών.

Το πιο εύπεπτο ως προς την ακρόαση Arena rock, έδωσε το έναυσμα σε πολλά συγκροτήματα να ακολουθήσουν ένα παρόμοιο ύφος και έτσι γεννήθηκε το είδος του soft rock/ροκ.

Soft Rock

Η μουσική ροκ όπως φάνηκε μπορούσε να γίνει λιγότερο σκληρή, κινούμενη κάπου μεταξύ του ποπ και του ροκ. Υπήρξαν κάποια βραχύβια συγκροτήματα που έκαναν γνωστό τον ήχο του soft rock/ροκ όπως οι Partridge Family, οι Cowsills, οι Osmonds, και οι Archies.

Με τη διάλυση των Beatles το 1970, άλλα συγκροτήματα και καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τον ήχο που συναντάται σε μερικά τραγούδια τους και χαρακτηρίζεται ως soft rock ("απαλό" ροκ).

Με την εφαρμογή των κατάλληλων ενορχηστρώσεων δημιούργησαν τα τραγούδια που ονομάστηκαν αργότερα "power ballads" (μπαλάντες με έντονο ρυθμό που θύμιζαν τον μέταλ ήχο και διακρίνονται συνήθως από την ερωτική θεματολογία).

Σόλο καλλιτέχνες όπως ο Μπάρι Μανίλοου, η Ολίβια Νιούτον Τζον και ο Έρικ Κάρμεν, καθώς και συγκροτήματα όπως οι Bread και οι Carpenters έκαναν δημοφιλές το είδος που σήμερα είναι γνωστό σαν σοφτ ροκ.

Ταυτόχρονα, άλλοι γνωστοί καλλιτέχνες της ποπ της δεκαετίας του 1960, που δεν ανήκαν στην κατηγορία των "ροκ σταρ", όπως ο Νιλ Ντάιμοντ και η Μπάρμπρα Στρέιζαντ εξακολουθούσαν να βρίσκονται στα τσαρτς, ενίοτε κινούμενοι μουσικά στο δυσδιάκριτο όριο μεταξύ ποπ και σοφτ ροκ.

Κλασικό ροκ

Στο μεταξύ, συγκροτήματα όπως οι Queen, Led Zeppelin, Black Sabbath, AC/DC, Aerosmith, ZZ Top, Van Halen, και Rolling Stones αλλά και σόλο καλλιτέχνες όπως ο Πήτερ Φράμπτον που ακούγονταν κυρίως στο ραδιόφωνο AM, μοιράζονταν τις θέσεις στα τσαρτς με συγκροτήματα του σοφτ ροκ.

Για παράδειγμα το ζωντανά ηχογραφημένο άλμπουμ του 1976 του Πήτερ Φράμπτον με τίτλο Frampton Comes Alive, έγινε άμεσα το ζωντανά ηχογραφημένο άλμπουμ με τις καλύτερες πωλήσεις όλων των εποχών, ρεκόρ που καταρρίφθηκε αργότερα, αλλά ακόμη και σήμερα παραμένει ένα από τα άλμπουμ με τις καλύτερες πωλήσεις παγκοσμίως. Όμοια το τραγούδι των Aerosmith με τίτλο Walk This Way έφτασε στο νούμερο 10 του Billboard Hot 100 το 1977. Εξαιρετικά δημοφιλή έγιναν το Stairway to Heaven των Led Zeppelin και το Bohemian Rhapsody των Queen, που συνέδεσαν κατά κάποιο τρόπο το σκληρό ροκ με το δημοφιλές σοφτ ροκ.



Η διεύρυνση των υποειδών του ροκ τη δεκαετία του 1980

Τη δεκαετία του 1980, τα υποείδη που αποτελούσαν το ροκ άρχισαν να διαφοροποιούνται και να διευρύνονται. Αυτή η περίοδος είδε την ανάπτυξη του Νέου Κύματος του Βρετανικού Χέβι Μέταλ (New Wave of British Heavy Metal), ενώ τα προηγούμενα χρόνια, μουσικοί όπως ο Έντι Βαν Άλεν είχαν εισάγει καινοτομίες στη ροκ κιθάρα. Παράλληλα τραγουδιστές όπως ο Φρέντι Μέρκιουρι των Queen είχαν εξυψώσει το ρόλο τους σε επίπεδα που άγγιζαν αυτά των ερμηνευτικών τεχνών. Ταυτόχρονα, οι ποπ-New Wave μπάντες παρέμεναν δημοφιλείς και καλλιτέχνες όπως ο Billy Idol και οι Go-Go's κέρδιζαν σε δημοφιλία.

Εμφανίστηκε επίσης και έγινε δημοφιλές, το American heartland rock, ένα αμερικάνικο παρακλάδι της ροκ με έμφαση σε θεματολογία λαϊκή, με κοινωνικό χαρακτήρα, με εκφραστές του καλλιτέχνες όπως ο Bruce Springsteen, ο Bob Seger, ο John (Cougar) Mellencamp και άλλοι.

Μετά από τις δουλειές του φολκ τραγουδιστή και συνθέτη Paul Simon και του γνωστού από το progressive rock, Peter Gabriel, το ροκ συνетήχθη με διάφορα είδη της φολκ από όλο τον κόσμο και η μίξη αυτή έγινε γνωστή ως "world music".

Hard Rock, Glam Metal και Instrumental Rock

Το Heavy Metal άρχισε να πέφτει στην αφάνεια στα μέσα της δεκαετίας του 1970.

Κάποια συγκροτήματα όπως οι AC/DC διατήρησαν το μεγάλο κοινό τους και είχαν κάποιες επιτυχίες στο ευρύ κοινό, όπως οι Blue Fyster Cult με το "Don't Fear the Reaper".

Οι κριτικοί δεν έδειχναν ιδιαίτερη συμπάθεια προς το είδος, όμως αυτό άλλαξε το 1978, με την κυκλοφορία του ομώνυμου ντεμπούτου των Van Halen και με την κυκλοφορία του σηματοδοτήθηκε η έναρξη μιας εποχής σκληρού και γρήγορου ροκ, με πρωτεύουσα το Λος Άντζελες της Καλιφόρνια. Ένα είδος της ροκ που είχε μεγάλη απήχηση τη δεκαετία του 1980 ήταν το γκλαμ μέταλ (glam metal). Με επιρροή την παρουσία καλλιτεχνών όπως οι Aerosmith, ο Alice Cooper, οι Sweet και οι New York Dolls, εμφανίστηκαν οι πρώτες γκλαμ μέταλ μπάντες, μερικές εκ των οποίων ήταν οι Mötley Crüe, οι W.A.S.P. και οι Ratt.

Έγιναν γνωστοί για τον ακόλαστο τρόπο ζωής, το "ξυμένο" χτένισμα των μαλλιών και για τη χρήση μακιγιάζ σε συνδυασμό με έξαλλο ντύσιμο.

Τα τραγούδια τους ήταν στομφώδη, επιθετικά με εριστική αρρενωπότητα, ενώ η στιχουργική θεματολογία επικεντρωνόταν στο σεξ, στις οινόποσιες, στα ναρκωτικά και ενίοτε στον αποκρυφισμό. Έως τα μέσα της δεκαετίας του 1980, η φόρμουλα που αναπτύχθηκε για τα άλμπουμ των συγκροτημάτων του γκλαμ μέταλ ήταν η ύπαρξη μιας μπαλάντας (power ballad) (με σχετικά αργό, χορευτικό ρυθμό) και ενός κομματιού με έντονο ρυθμό και ευκολομνημόνευτη μελωδία.

Το 1987, οι Guns N' Roses, έκαναν το ντεμπούτο τους με τίτλο Appetite for Destruction. Το άλμπουμ αυτό σημείωσε τεράστιο αριθμό πωλήσεων και η μπάντα συνέχισε την επιτυχία της μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1990.

Το οργανικό ροκ (Instrumental rock) έγινε επίσης δημοφιλές εκείνη την περίοδο με την κυκλοφορία του Surfing with the Alien από τον Joe Satriani.

Πολλοί κιθαρίστες της Χέβι Μέταλ που θεωρούνταν βιρτουόζοι, κυκλοφόρησαν προσωπικούς δίσκους πέρα από τα συγκροτήματα στα οποία συμμετείχαν.

Με αυτόν τον τρόπο, κιθαρίστες όπως ο George Lynch, ο Steve Vai, ο Yngwie Malmsteen και ο Steve Morse συνέβαλαν στην ανάπτυξη του είδους.

Τζαζ Μουσική



Με τον όρο τζαζ αναφερόμαστε στο μουσικό είδος που αποτέλεσε εξέλιξη της λαϊκής αμερικανικής μουσικής κατά τον 19ο αιώνα, με αφρικανικές καταβολές. Περιλαμβάνει αρκετά μουσικά είδη που στηρίχτηκαν σε ένα κοινό σκεπτικό κατασκευής, τον μερικό ή και ολικό αυτοσχεδιασμό. Γνώρισε σημαντική ανάπτυξη και διεθνή αναγνωρισιμότητα κατά τη δεκαετία του 1920.

Ορισμός

Αν και υπάρχει μεγάλη δυσκολία να οριστεί η Τζαζ στο σύνολό της, ένας ορισμός που διευκρινίζει εν μέρει το περιεχόμενό της είναι ότι πρόκειται για μία μουσική στην οποία ο μουσικός εκτελεί μελωδικές παραλλαγές πάνω σε μία δεδομένη αρμονική βάση και αυτό σε διάλογο με τον ρυθμικό παλμό. Βέβαια, από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα και μετά, όταν η αβάν γκαρντ της τζαζ απέρριψε το προκαθορισμένο αρμονικό πρότυπο, ο ορισμός αυτός δεν θεωρείται επαρκής για όλα τα είδη της Τζαζ.

Ένας σημαντικός συνθέτης και πιανίστας της Τζαζ, ο Τελόνιους Μονκ (Thelonious Monk, 1917-1982) είχε πει: " Η Τζαζ είναι Ελευθερία ".

Και πράγματι, ο αυξημένος βαθμός αυτοσχεδιασμού που περικλείει το είδος αυτό σε κάθε συστατικό της μουσικής (Μελωδία, Αρμονία, Ρυθμός) μας επιβεβαιώνει το βασικό αυτό πλαίσιο της μουσικής Τζαζ. Εάν στα παραπάνω χαρακτηριστικά προσθέσουμε ότι, αντικειμενικός στόχος κάθε μουσικού της Τζαζ είναι να απελευθερώσει τις μουσικές ιδέες που έχει στο μυαλό του και να τις παίξει στο μουσικό του όργανο ή να τις τραγουδήσει, τότε η έκφραση αυτή του Τελόνιους Μονκ γίνεται ακόμα πιο συγκεκριμένη.

Ο μουσικός της τζαζ, ασκείται επίπονα σε γνωστά συστατικά στοιχεία της μουσικής, κοινά για κάθε μουσικό είδος όπως οι Κλίμακες, οι Συγχορδίες, η Μελωδία, ο Ρυθμός, η Αρμονία, ώστε να είναι σε θέση, οι μελωδίες που ακούει με το μυαλό του να κατευθύνουν τα δάχτυλά του, σε μια πραγματικά προσωπική έκφραση, σε ένα διάλογο με τον εαυτό του, τους μουσικούς που τον συνοδεύουν και με το κοινό.

Ετυμολογία

Η ετυμολογία της λέξης τζαζ παραμένει ανεξιχνίαστη παρόλο που κατά καιρούς επικράτησαν διάφορες γνώμες. Σύμφωνα με μια εκδοχή, η τζαζ πήρε το όνομά της από τον χορευτή Τζάζμπο Μπράουν ενώ μια άλλη υποστηρίζει πως η ονομασία τζαζ προέρχεται από τη συντόμευση του ονόματος κάποιου μουσικού Τσάρλς (Charles, chas, jass, jazz) ή Τζάσπερ.

Λέγεται, επίσης, ότι η λέξη τζαζ σχηματίστηκε από το γαλλικό ρήμα jaser (οι λευκοί της Νέας Ορλεάνης μιλούσαν τότε γαλλικά) που σημαίνει φλυαρώ, επειδή η φλυαρία υπονοεί τον αυτοσχεδιασμό..

Χαρακτηριστικά γνωρίσματα Μπορούμε να συνοψίσουμε κάποια βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του τζαζ είδους, τα οποία αν και δεν ορίζουν απόλυτα την τζαζ, βοηθούν σημαντικά στην αναγνώριση της:

Η τζαζ παρουσιάζει ιδιομορφίες σε σχέση με την Ευρωπαϊκή μουσική, καθώς δεν χρησιμοποιεί μόνο τις βασικές κλίμακες της Ευρωπαϊκής μουσικής δηλ. μείζονες και ελάσσονες (σύστημα που αντικατέστησε τον 17ο αιώνα τους Εκκλησιαστικούς Τρόπους της Δυτικής Εκκλησιαστικής Μουσικής), αλλά και πολλές άλλες κλίμακες με προέλευση από την Αφρική και αλλού, που χρησιμοποιούνται σε μίξη με τις ευρωπαϊκές αρμονίες. Συχνά οι μουσικοί της Τζαζ, τη στιγμή του αυτοσχεδιασμού, σκέφτονται και επιλέγουν νότες με βάση τις κλίμακες που αποδίδουν καλύτερα το αρμονικό πλαίσιο μιας συγχορδίας.

Έτσι, καθώς οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται στην τζαζ είναι συχνά έντονα διάφωνες (7ης, 9ης, 11ης, 13ης, αυξημένες, ελαττωμένες, κλπ.), πολλές από τις κλίμακες περιέχουν επίσης διάφωνες νότες σε διάφορα σημεία της κλίμακας ώστε να αποδίδουν καλύτερα το αρμονικό υπόβαθρο της συνοδείας.

Η τζαζ στηρίζεται βαθύτατα σε ένα ακόμα αφρικανικό στοιχείο, το ρυθμό, ο οποίος αποτελεί θεμελιώδες συστατικό της καθώς οργανώνει τη μουσική. Οι ρυθμοί της τζαζ μουσικής είναι περισσότερο σύνθετοι και με συνεχείς παραλλαγές που εναλλάσσονται, συνήθως δύο ή τεσσάρων τετάρτων.

Στη τζαζ μουσική, ο ήχος των μουσικών οργάνων αλλά και η φωνή, χρησιμοποιούνται με έναν ξεχωριστό τρόπο. Το ιδιαίτερο "χρώμα" του τζαζ ήχου, οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην ανορθόδοξη τεχνική παιξίματος από τους πρώτους και αυτοδίδακτους μουσικούς της. Κύριο χαρακτηριστικό της τζαζ είναι πως τα όργανα χρησιμοποιούνται σαν ανθρώπινες φωνές.

Η τζαζ έχει διαμορφώσει ειδικές μουσικές φόρμες και ένα ιδιαίτερο ρεπερτόριο.

Οι δύο βασικές φόρμες που χρησιμοποιεί είναι το μπλουζ (ένα κύριο θέμα, κατά κανόνα δώδεκα μέτρων) και η μπαλάντα (τυποποιημένο είδος συνήθως 32 μέτρων).

Κυρίαρχο στοιχείο της τζαζ είναι ακόμα οι ίδιοι οι οργανοπαίκτες και οι προσωπικοί αυτοσχεδιασμοί τους πάνω στο κυρίως μουσικό θέμα.

Η σύνθεση στην τζαζ είναι κατά κανόνα απλή για ενορχήστρωση και διάφορες παραλλαγές στα πλαίσια του ατομικού ή ομαδικού αυτοσχεδιασμού.



Ιστορία της τζαζ

Η τζαζ εμφανίστηκε ως αναγνωρίσιμο και ξεχωριστό μουσικό είδος περίπου το 1900.

Πριν από αυτή τη χρονιά εκτείνεται η προϊστορία της, το χρονικό διάστημα δηλαδή κατά το οποίο συγχωνεύτηκαν όλα τα μουσικά αλλά και κοινωνικά συστατικά της. Για την περίοδο αυτή δεν υπάρχουν πολύ σημαντικές μαρτυρίες.

Θεωρείται δεδομένο πως οι καταβολές της τζαζ μουσικής είναι αφρικανικές. Οι έγχρωμοι σκλάβοι, οι οποίοι, προερχόμενοι κατά κύριο λόγο από τη Δυτική Αφρική, μεταφέρθηκαν στο Νότο των Ηνωμένων Πολιτειών, μετέφεραν μέρος των παραδόσεων τους, μεταξύ των οποίων κυρίως λατρευτικά έθιμα αλλά και μουσικά αφρικανικά χαρακτηριστικά, όπως η ρυθμική πολυπλοκότητα και οι αφηρημένες μουσικές κλίμακες. Μεταφέρθηκαν ακόμα ορισμένα είδη τραγουδιού, καθώς και μουσικές φόρμες όπως η πολυφωνία και ο αυτοσχεδιασμός.

Στην Αμερική εκείνης της εποχής, καθαρές μορφές αφρικάνικης μουσικής συναντάμε ως επί το πλείστον στην τελετουργική ή θρησκευτική μουσική και στα λαϊκά τραγούδια όπως τα αποκαλούμενα χόλερς.

Από αρκετά νωρίς ωστόσο, η μαύρη μουσική έρχεται σε μίξη με "λευκά" στοιχεία και η γέννηση της τζαζ αποτέλεσε τελικά προϊόν αυτής της πρόσμιξης. Στην πραγματικότητα, η τζαζ γεννήθηκε στο σταυροδρόμι της ισπανικής, της γαλλικής και της αγγλοσαξονικής πολιτισμικής παράδοσης.

Όλα αυτά τα μουσικά ιδιώματα αναμείχθηκαν και η μαύρη λαϊκή μουσική εξελίχθηκε μέσα σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, με την ανάπτυξη παράλληλα του μπλουζ τραγουδιού αλλά και την εξέλιξη των περισσότερων θρησκευτικών σπιρίτσουαλς (spirituals).

Στο τέλος του 19ου αιώνα, όλες οι διαφορετικές προσμίξεις φαίνεται πως έφτασαν στο σημείο της δημιουργίας του πρώτου αναγνωρίσιμου τζαζ είδους, του ράγκταϊμ (ragtime).

Το ράγκταϊμ ήταν κυρίως μουσική με συνοδεία πιάνου και με χαρακτηριστικό συγκοπτόμενο ρυθμό.

Περίπου στα 1900, το ράγκταϊμ αφομοιώθηκε από ένα άλλο μουσικό είδος, το Τιν Παν Άλι. Αυτή η διαδικασία συνεχίστηκε σε όλη τη μετέπειτα εξέλιξη της τζαζ, δηλαδή κάποιο πρωτογενές στίλ τζαζ να ενσωματώνεται στην βιομηχανία της ελαφριάς μουσικής.

Γενέτειρα της τζαζ μουσικής θεωρείται συνήθως η Νέα Ορλεάνη. Αν και οι διάφορες προσμίξεις των ευρωπαϊκών και αφρικανικών στοιχείων γέννησαν διαφορετικές μουσικές φόρμες σε πολλά σημεία της αμερικανικής ηπείρου, η Νέα Ορλεάνη διεκδικεί περισσότερο από κάθε άλλη πόλη τον τίτλο αυτό, κυρίως διότι εκεί η τζαζ ορχήστρα αποτέλεσε μαζικό φαινόμενο, γεγονός που αποτυπώνεται και στην ύπαρξη τουλάχιστον τριάντα ορχηστρών στις αρχές του 1900. Επιπλέον αποτέλεσε τον τόπο γέννησης και δράσης πολλών τζαζ μουσικών, ήδη από το 1870. Η Νέα Ορλεάνη αποτελούσε παράλληλα την μοναδική μεγαλούπολη του αμερικανικού Νότου, αστικό κέντρο, εξαγωγικό λιμάνι αλλά και πρωτεύουσα των φυτειών του Δέλτα του Μισσισιπή. Υποστηρίζεται ακόμα πως το μουσικό είδος που αναπτύχθηκε στη Νέα Ορλεάνη ήταν το πρώτο που έλαβε την ονομασία τζαζ (jazz, νωρίτερα συναντάται και ο όρος jass).

Αξίζει να σημειωθεί πως η ανάπτυξη της τζαζ μουσικής στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα δεν υπήρξε τυχαία ή ανεξάρτητη, καθώς σε αυτή τη χρονική περίοδο σημειώθηκαν πολλές επαναστάσεις στις λαϊκές τέχνες.

Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε το αγγλικό μιούζικ χολ που φθάνει στο απόγειο του το 1880, το γαλλικό καμπαρέ καθώς και το ανδαλουσιανό φλαμένκο, που έκανε την εμφάνιση του περίπου το 1870 στην Ισπανία.



Εξάπλωση

Η διάδοση της τζαζ μουσικής στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό στη μετανάστευση ή τις περιοδείες πολλών έγχρωμων και μη μουσικών. Οι μουσικοί της Νέας Ορλεάνης είχαν αρχίσει να περιοδεύουν σε ολόκληρη την Αμερική από πολύ νωρίς και σε κάθε τόπο αποτελούσαν ερέθισμα για τους ντόπιους μουσικούς, γεγονός που βοήθησε σημαντικά στην ανάπτυξη και εξέλιξη της τζαζ. Η ανακάλυψη του γραμμοφώνου συντέλεσε επίσης αποφασιστικά στην εξάπλωση του νέου μουσικού είδους.

Ο πρώτος τζαζ δίσκος ηχογραφήθηκε το 1917 από την ορχήστρα Original Dixieland Jass Band. Οι δίσκοι της "λευκής" αυτής ορχήστρας προκάλεσαν αίσθηση -- αν και κατατάσσονται από πολλούς σε ένα είδος "νόθας" τζαζ, εμπλουτισμένης με εμπορικά μουσικά στοιχεία -- και λειτούργησαν ως το ορόσημο της λεγόμενης "εποχής της τζαζ". Παράλληλα, η μεγάλη αύξηση του έγχρωμου πληθυσμού στις αμερικανικές μεγαλουπόλεις είχε ως αποτέλεσμα την εμφάνιση του αποκαλούμενου race record, δηλαδή του δίσκου γραμμοφώνου που προοριζόταν αποκλειστικά για το "μαύρο" κοινό, στον οποίο οφείλεται η βασική ακουστική πληροφόρηση για την πρώιμη τζαζ.

Χάρη στην αξιοσημείωτη ανάπτυξη αυτής της ειδικής αγοράς, πολλοί μαύροι καλλιτέχνες είχαν τη δυνατότητα να ηχογραφήσουν αν και η τζαζ δεν περιορίστηκε στις ειδικές αυτές σειρές.

Η εμφάνιση του ραδιοφώνου στις αρχές της δεκαετίας του 1920 είχε επίσης συμβολή στη διάδοση της τζαζ.

Ο πρώτος ραδιοφωνικός σταθμός στην Αμερική ξεκίνησε να εκπέμπει το 1922 στο Πίτσμπουργκ.

Στη δεκαετία του 1920 η τζαζ είχε πλέον διαμορφωθεί σε πανεθνικό αμερικανικό μουσικό ιδίωμα, ενώ στα τέλη της κάνουν την εμφάνισή τους και ευρωπαϊκά μουσικά συγκροτήματα.

Αυτοσχεδιασμός στη τζαζ

Ο αυτοσχεδιασμός με έναν απλό τρόπο, ορίζεται ως η μη προσχεδιασμένη δημιουργία.

Η ανάγκη του ανθρώπου για αυτοσχεδιασμό, είναι σίγουρα συνυφασμένη με την ανάγκη για έκφραση και την έμφυτη δημιουργικότητά του. Σε όλες τις εποχές συναντάμε τον αυτοσχεδιασμό σε ποικίλες εκδηλώσεις, από την κατασκευή ενός τραγουδιού μέχρι και την δημιουργία μιας τεχνικής κατασκευής.

Αν και πολλοί πιστεύουν πως ο μουσικός αυτοσχεδιασμός είναι ιδίωμα της παραδοσιακής μουσικής διαφόρων χωρών και από τις σημερινές μουσικές κυρίως της τζαζ, στην πραγματικότητα και στην εποχή ακόμα της φορμαρισμένης "κλασικής" μουσικής, η ανάγκη για αυτοσχεδιασμό υπήρξε και εκδηλωνόταν.

Η "Κατέντσα" ενός Κοντσέρτου για παράδειγμα, το σημείο δηλ. όπου ο μουσικός σε μια παύση της ορχήστρας, αναλάμβανε να παίξει ένα δύσκολο και εντυπωσιακό μέρος επιδεικνύοντας ταυτόχρονα τις δεξιότητες του, ήταν εξ ολοκλήρου αυτοσχεδιασμένη.

Σήμερα βέβαια κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει, αφού οι κατέντσες είναι από πριν γραμμένες και απομνημονευμένες. Επίσης η "Φαντασία", η μουσική αυτή μορφή που ξεκινά από τον 16ο αιώνα, έχει καθαρά χαρακτήρα αυτοσχεδιαστικό ενώ σπουδαίοι συνθέτες και εκτελεστές όπως οι Μπαχ, Μότσαρτ, Μπετόβεν, Λιστ και άλλοι, ήταν και μεγάλοι δεξιότητες του αυτοσχεδιασμού.

Βεβαίως, για να μπορέσει σε όλες αυτές τις περιπτώσεις ο αυτοσχεδιασμός να αναχθεί σε τέχνη είναι απαραίτητο να υπάρξει ένα σύστημα άσκησης των αυτοσχεδιαστικών ικανοτήτων.

Η προσέγγιση του τζαζ αυτοσχεδιασμού

Καταρχάς κάθε επιπέδου μουσικός είναι ικανός για αυτοσχεδιασμό με αποτελέσματα βέβαια ανάλογα του επιπέδου σπουδών και εξάσκησης του. Αυτή η βεβαιότητα είναι και το πρώτο βήμα προσέγγισης στον τζαζ αυτοσχεδιασμό, καθώς συχνά, η ομορφιά και δεξιοτεχνία των εκτελέσεων από τους μεγάλους δημιουργούς της τζαζ, δημιουργεί την αίσθηση ότι πρόκειται για κάτι απρόσιτο σε κάποιον που δεν έχει αυτό το «χάρισμα». Στην πραγματικότητα, το μυστικό που κρύβεται πίσω από όλους τους σημαντικούς μουσικούς που έμειναν στην ιστορία, είναι εκτός από το ταλέντο, η πολύ σκληρή και επίπονη δουλειά επάνω στο μουσικό τους όργανο.

Ο μεγάλος σαξοφωνίστας της Bebop , Τσάρλι Πάρκερ (Charlie Parker 1920-1954) γνωστός και ως Bird, είχε πει ότι πριν αποφασίσει να εμφανιστεί στο ευρύ κοινό, μελετούσε καθημερινά 11 έως 15 ώρες επί 4 ολόκληρα χρόνια. Εάν λοιπόν η μελέτη είναι κάτι απαραίτητο για μουσικούς αυτού του μεγέθους, πόσο μάλλον ισχύει το ίδιο για τον κάθε επίδοξο μουσικό της τζαζ.

Οι προϋποθέσεις

Τρία απαραίτητα στοιχεία χρειάζονται σε κάθε μουσικό που επιθυμεί να προσεγγίσει τον τζαζ αυτοσχεδιασμό.

Επιθυμία και επιμονή

Καθώς η διαρκής εξάσκηση στα διάφορα αντικείμενα, η επιμονή στη διόρθωση των λαθών και η κούραση μπορεί να αποτελέσουν αιτίες για εγκατάλειψη της προσπάθειας.

Ακούσματα τζαζ μουσικής από ηχογραφήσεις ή και ζωντανές εμφανίσεις

Η τζαζ μουσική από τότε που ξεκίνησε, περιέχει στοιχεία που είναι δύσκολο να καταγραφούν με τη μουσική σημειογραφία στο χαρτί.

Η έκφραση, οι χρωματισμοί, οι τονισμοί, ο τρόπος που ξεκινά και τελειώνει ένα αυτοσχεδιαστικό μέρος, είναι πράγματα που πολύ λίγο αποτυπώνονται στη σημειογραφία της τζαζ και περισσότερο αποτελούν στοιχεία που ο μουσικός μαθαίνει μέσα από την ακουστική επαφή του με τη μουσική αυτή.

Η τζαζ μουσική από τη φύση της δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί με την πλήρη καταγραφή της όπως ένα έργο της "Κλασικής" μουσικής, αφού έτσι θα πάψει να είναι αυτοσχεδιαστική και θα χάσει την ελευθερία προσαρμογής της, στην προσωπικότητα του εκτελεστή. Άλλωστε, εκατοντάδες διάσημα κομμάτια της τζαζ, έχουν παιχτεί από τον κάθε μουσικό σύμφωνα με την μουσική προσωπικότητά του και τη διάθεση της στιγμής.

Το "τί" θα μελετήσει και το "πώς" θα μελετήσει ο μουσικός, είναι ένα σπουδαίο κεφάλαιο στον δρόμο για την επίτευξη του στόχου που είναι ο δημιουργικός αυτοσχεδιασμός.

Ένας προγραμματισμός είναι απαραίτητος και θα γίνει ανάλογα με το διαθέσιμο για μελέτη χρόνο.

Τα αντικείμενα είναι πολλά και ο χρόνος θα πρέπει να μοιραστεί ανάλογα, δίνοντας έμφαση στα σημεία που ο μουσικός υστερεί περισσότερο.

Πανκ Μουσική



Το πανκ είναι μουσικό είδος που ξεκίνησε στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής τη δεκαετία του '60, αρχικά από τη Νέα Υόρκη, και έγινε γνωστό στα μέσα της δεκαετίας του '70.

Οι ρίζες του βρίσκονται στο garage rock αλλά και σε συγκροτήματα όπως οι MC5, Stooges, Ramones, Πάτι Σμιθ και New York Dolls, μετά τα μέσα της δεκαετίας του '70 όμως εισήχθη στην Αγγλία και έγινε δημοφιλές από συγκροτήματα όπως οι Clash, οι Crass κ.α. σαν μουσική του λευκού απορριπτόμενου νεολαίου και μέρος ενός κινήματος πολιτικής και κοινωνικής καταγγελίας και αμφισβήτησης του κατεστημένου.

Παίζεται συνήθως με κιθάρα, μπάσο & ντραμς, σπάνια και πλήκτρα ή άλλα όργανα, και οργισμένα φωνητικά.

Είναι υποκατηγορία του ροκ, προερχόμενο από το garage rock και είναι μουσική απλή, με έμφαση στις απλές ρυθμικές δομές (τυπικά 4/4 και δομή chorus-verse), την ταχύτητα και την ενέργεια, με στίχους που συνήθως θίγουν κοινωνικά, πολιτικά ή προσωπικά θέματα, συχνά οργισμένοι ή χλευαστικοί.

Οι συνθέσεις ήταν συνήθως σύντομες (αρκετές φορές κάτω από δυο λεπτά) σαν αντίθεση στις επικές συνθέσεις του progressive και του κλασικού ροκ, ενώ ο ρυθμός κοφτός και νευρικός, σε αντίθεση με την μελωδική και χορευτική disco που κυριαρχούσε εκείνη την εποχή.

Πολλοί από τους πανκ μουσικούς ήταν επαγγελματίες, αρχικά αρνούσαν όμως να παίξουν κάτι παραπάνω από μερικές κοφτές συγχορδίες, επίσης θέλοντας να αντιπθούν στο τεχνικό παίξιμο που αποθεώθηκε από τους μουσικούς του κλασικού ροκ, ενώ άλλοτε οι μουσικοί ήταν ερασιτέχνες, με ελάχιστη ή λίγη τεχνική, που όμως ταίριαζαν με τη φιλοσοφία και την απλότητα της πανκ μουσικής.

Αναβίωση γνώρισε το πανκ τα τελευταία χρόνια, με ποπ-πανκ συγκροτήματα όπως οι Offspring, Green Day, Blink-182 ή οι Sum 41 που ηχητικά προσεγγίζουν μεν το πανκ της δεκαετίας του '70, δεν αντιπροσωπεύουν όμως κοινωνικά το κλίμα της πρώτης σκηνής της εποχής εκείνης. Από τις σύγχρονες mainstream πανκ (ποπ-πανκ) μπάντες συχνά λείπει το πολιτικό και κοινωνικό μήνυμα. Συνήθως αποτελούν εμπορικά μουσικά σχήματα και η στάση τους θεωρείται από πολλούς ξένη ως προς το αυθεντικό ύφος και την αντιεμπορική στάση του πανκ.

Η ελληνική πανκ ροκ σκηνή ήταν μικρή αλλά δραστήρια στην Αθήνα, ξεκινώντας από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '80. Μπάντες όπως οι Αδιέξοδο, οι Γενιά του χάους, οι Stress, οι Panx Romana, οι Ex-humans και άλλοι είχαν δημιουργήσει ένα πυρήνα από μπάντες με φιλικές μεταξύ τους σχέσεις και έδιναν συναυλίες μαζί, στις ίδιες τοποθεσίες. Όπως και αλλού, το πανκ υιοθετήθηκε σαν υποκοουλτούρα και τρόπος ζωής από διαφορετικά άτομα και ομάδες, το κοινό στοιχείο όμως ήταν η νεανική οργή και ο χλευασμός του κατεστημένου οικοδομήματος, αλλά και το πάθος για ελευθερία, η αντίθεση στις προκαταλήψεις, το ρατσισμό και τον εθνικισμό. Περί τα μέσα της δεκαετίας η Θεσσαλονίκη ανέδειξε κι αυτή μια δραστήρια σκηνή με συγκροτήματα όπως οι Γκούλαγκ, οι Εκτός Ελέγχου, οι Γκρόβερ.

Πολλά νεότερα πανκ και hardcore συγκροτήματα όπως οι Ναυτία ή οι Ξεχασμένη Προφητεία, υιοθέτησαν την πρακτική της αυτοδιαχείρισης μετά το '90, και σταδιακά δημιουργήθηκε ένα δίκτυο αυτοδιαχειριζόμενων χώρων και ομάδων που στήριξαν και στηρίχτηκαν από τα συγκροτήματα αυτά όπως οι ξακουστές καταλήψεις Villa Amalias και "Λέλας Καραγιάννη" στην Αθήνα και η Villa Varvaras στη Θεσσαλονίκη. Το πανκ, το hardcore και το crust, μετεξελίξεις του πανκ όταν αυτό αναμείχθηκε με το metal και το hardcore, δεν είναι βέβαια τα μόνα μουσικά ιδιώματα που εμφανίζονται στην αυτοδιαχειριζόμενη μουσική σκηνή, ειδικά τα τελευταία χρόνια.

Οι σύγχρονες πανκ μπάντες σπάνια κατάφεραν να δημιουργήσουν σκηνή με συνέχεια, σε αντίθεση με την αυτοοργανωμένη μουσική σκηνή που, αν και τα συγκροτήματα ήταν συχνά βραχύβια, κατόρθωσε να επιζήσει μέχρι και σήμερα. Σε κάποιες περιπτώσεις, μια μπάντα μπορεί να γίνει περισσότερο γνωστή, δημιουργώντας φανατικούς οπαδούς, όπως συνέβη στην περίπτωση των Αντίδραση ή των Ομίχλη.

Λίγες προσπάθειες έχουν γίνει για την καταγραφή της ιστορίας του ελληνικού πανκ. Μια από αυτές ήταν μια μπροσούρα της Αναρχικής αρχαιοθήκης, ενώ άλλες προσπάθειες γίνονται τα τελευταία χρόνια από διαδικτυακούς τόπους (webzines) που έχουν συγκεντρώσει αρκετό υλικό.

Στυλ-Ρουχισμός

Το πανκ στυλ από όταν ξεκίνησε (δεκαετία του 70) στόχο είχε να προκαλεί την κοινή γνώμη. Από τότε μέχρι σήμερα κάποια από τα τυποποιημένα αξεσουάρ έχουν αλλάξει ή έχουν αντικατασταθεί με νέα. T-shirt με προσβλητικές στάμπες όπως ανάποδοι σταυροί, σβάστικες κτλ. ήταν πολύ διάσημα στα αρχικά κύματα του πάνκ.

Τα μαλλιά ήταν φτιαγμένα για να φαίνονται ατημέλητα, σε αντίθεση με τις προηγούμενες εποχές όπου ήταν κυρίως μακριά. Ήταν βαμμένα σε αφύσικα χρώματα (πράσινο, έντονο κόκκινο, μωβ). Επίσης, αρκετά γνωστά ήταν τα δικτυωτά καλσόν (πολλές φορές σχισμένα) και τα περικάρπια με καρφιά και άλλα αντικείμενα με καρφιά, οι παραμάνες (πάνω στα ρούχα ή σαν σκουλαρίκια). Στα πρώτα χρόνια του πανκ, οι άντρες και οι γυναίκες φορούσαν βαρύ και πολύ eyeliner.

EUROVISION



Το Φεστιβάλ Τραγουδιού της Γιουροβίζιον είναι ετήσιος θεσμός στο χώρο της μουσικής, που διοργανώνει η Ε.Β.Υ. (European Broadcasting Union). Γιουροβίζιον (Eurovision) είναι το δίκτυο δορυφόρων και επίγειων σταθμών, που μεταφέρει το σήμα της Ε.Β.Υ. σε περισσότερα από 1.000.000 νοικοκυριά.

Η Ε.Β.Υ. έχει ως μέλη της τις δημόσιες τηλεοράσεις των χωρών της Ευρώπης, αλλά και χωρών της Μέσης Ανατολής και Βορείου Αφρικής (Ισραήλ, Λίβανος, Συρία, Αίγυπτος, Λιβύη, Αλγερία και Τυνησία). Από τις μη ευρωπαϊκές χώρες, μόνο το Ισραήλ έχει τακτικές συμμετοχές στο Φεστιβάλ Τραγουδιού, ενώ στο παρελθόν έχει λάβει μέρος και το Μαρόκο. Οι υπόλοιπες χώρες, που τυγχάνει να είναι αραβικές, δεν συμμετέχουν εξαιτίας της παρουσίας του Ισραήλ.

Το Φεστιβάλ Τραγουδιού της Γιουροβίζιον διεξήχθη για πρώτη φορά στις 24 Μαΐου 1956 (1ος Διαγωνισμός) στο Λουγκάνο της Ελβετίας, στα πρότυπα του Μουσικού Φεστιβάλ του Σαν Ρέμο. Στον πρώτο διαγωνισμό συμμετείχαν επτά χώρες: Γαλλία, Δυτική Γερμανία, Ιταλία, Ολλανδία, Βέλγιο, Λουξεμβούργο και Ελβετία. Η μεγάλη τομή στις συμμετοχές έγινε με τη διάλυση του κομμουνιστικού στρατοπέδου, όταν όλες οι χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, που συμμετείχαν ως τότε στην ανταγωνιστική «Ίντερβίζιον», εισήλθαν μαζικά στην Ε.Β.Υ. και το Φεστιβάλ Τραγουδιού.

Εξ αιτίας του γεγονότος αυτού, η Ε.Β.Υ. αποφάσισε το 2004 την επέκταση της εκδήλωσης από μονοήμερη σε διήμερη, με τη διεξαγωγή και προκριματικού γύρου, προκειμένου να χωρέσουν στη διοργάνωση όλες οι χώρες. Οι 10 χώρες που πέτυχαν την καλύτερη βαθμολογία την προηγούμενη χρονιά περνούν αυτοδικαίως στον τελικό μαζί με τις τέσσερις χώρες που συμβάλλουν τα μέγιστα στον προϋπολογισμό της ΕΒΥ: Γαλλία, Γερμανία, Ισπανία και Μεγάλη Βρετανία. Οι υπόλοιπες 10-12 θέσεις κρίνονται στον προκριματικό γύρο. Από το 2008 η διοργάνωση έγινε τριήμερη, καθώς προστέθηκε άλλος ένας προκριματικός.

Ένα τραγούδι για να πληροί τις προϋποθέσεις συμμετοχής θα πρέπει να είναι διάρκειας έως τριών λεπτών, οι εκτελεστές του επί σκηνής να μην ξεπερνούν τους 6 και να είναι από 16 ετών και πάνω, ενώ δεν τίθεται καμία προϋπόθεση στη γλώσσα στην οποία είναι γραμμένο, μετά το 1999. Οι συμμετοχές πολλών μικρών κρατών είναι στα αγγλικά για να κερδίσουν μεγαλύτερο ακροατήριο. Ο νικητής του διαγωνισμού αποφασίζεται από τον αριθμό των ψήφων που θα λάβει ένα τραγούδι. Κάθε χώρα μπορεί να ψηφίσει ως 10 τραγούδια, όχι το δικό της, στην κλίμακα 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 και 12. Μέχρι πρόσφατα οι ψήφοι δίνονταν από μια κριτική επιτροπή, που διόριζε ο δημόσιος τηλεοπτικός σταθμός κάθε χώρας. Τα τελευταία χρόνια, με τη ραγδαία εξάπλωση της κινητής τηλεφωνίας, η ψηφοφορία απέκτησε μαζικό χαρακτήρα, μέσω των SMS.

Αν και ο διαγωνισμός τραγουδιού της Γιουροβίζιον προσελκύει κυρίως νέους καλλιτέχνες που στοχεύουν στη διάκριση και την αναγνώριση, πολλοί είναι οι καθιερωμένοι καλλιτέχνες που έχουν δώσει το παρών, όπως η Νάνα Μούσχουρη, η Βίκυ Λεάνδρος, η Ολίβια Νιούτον-Τζον, η Σελίν Ντιόν, ο Κλιφ Ρίτσαρντ και οι Shadows. Οι ABBA έγιναν διάσημοι, αφότου κέρδισαν τον διαγωνισμό το 1974.

Η πολιτική και η κατευθυνόμενη ψήφος δεν είναι άγνωστα πράγματα στο θεσμό. Το 2003 το τραγούδι της Μεγάλης Βρετανίας δεν πήρε ούτε ένα βαθμό, αντανακλώντας -σύμφωνα με τους ειδικούς- την αντίθεση των Ευρωπαίων στον πόλεμο του Ιράκ.

Παραδοσιακά, η Ελλάδα δεν δίνει ψήφο στην Τουρκία και τούμπαλιν, αν και η κατάσταση τείνει να ανατραπεί τα τελευταία χρόνια. Σε αντίθεση, Ελλάδα και Κύπρος ανταλλάσσουν το μέγιστο των βαθμών, 12. Τα κράτη που προέκυψαν από τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας έχουν αποκτήσει την συνήθεια να ψηφίζουν το ένα στο άλλο, ενώ το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται με τις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης και της Σκανδιναβίας. Μόνο που οι χώρες της Ανατολικής Ευρώπης είναι περισσότερες και κατάφεραν τρεις φορές να κατακτήσουν το πρώτο βραβείο τα τελευταία χρόνια: Εσθονία (2001), Λετονία (2002) και Ουκρανία (2004).



Η Ελλάδα πρωτοεμφανίστηκε στο θεσμό το 1974 (19ος Διαγωνισμός), με το τραγούδι των Κατσαρού/Πυθαγόρα «Κρασί, θάλασσα και τ' αγόρι μου», με ερμηνεύτρια τη Μαρινέλλα, που κατέλαβε την 11η θέση. Από τότε έχει λάβει μέρος σε όλους τους διαγωνισμούς, εκτός των ετών 1975, 1982, 1984, 1986, 1999 και 2000. Το 2005 κατέλαβε την 1η θέση, με το τραγούδι «My Number One» των Δάντη/Γερμανού και ερμηνεύτρια την Έλενα Παπαρίζου. Την επόμενη χρονιά, ο διαγωνισμός διεξήχθη στην Αθήνα και τη χώρα μας, που κατέλαβε την 9η θέση, εκπροσώπησε για τρίτη φορά η Άννα Βίση, η οποία είχε κάνει την πρώτη της εμφάνιση το 1980 (25ος Διαγωνισμός). Η Κύπρος συμμετείχε για πρώτη φορά στη Γιουροβίζιον το 1981 με το τραγούδι των Γεωργιάδη/Σιδερά «Monica», που ερμήνευσαν οι Island και κατέλαβε την 6η θέση. Καλύτερη θέση για τη Μεγαλόνησο η 5η, που κατέκτησε τρεις φορές (1982, 1997, 2004).



ΣΠΟΥΔΕΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ-ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης ιδρύθηκε το 1996 (Π.Δ. 363/96) και δέχθηκε τους πρώτους φοιτητές το Σεπτέμβριο του 1998. Αποστολή του είναι η υψηλού επιπέδου κατάρτιση ολοκληρωμένων μουσικών ως απόκριση στο αίτημα για την προαγωγή της ώσμωσης των διαφόρων πεδίων της μουσικής σκέψης και πράξης. Στο πλαίσιο αυτό, το Τμήμα προσφέρει εφαρμοσμένες μουσικές σπουδές σε κλάδους συναφείς προς τις επιμέρους κατευθύνσεις που προσδιορίζουν το ενιαίο του πτυχίο:

1. Κατεύθυνση Ευρωπαϊκής (Κλασικής) Μουσικής
2. Κατεύθυνση Βυζαντινής Μουσικής
3. Κατεύθυνση Ελληνικής Παραδοσιακής (Δημοτικής) Μουσικής
4. Κατεύθυνση Σύγχρονης Μουσικής

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΦΟΙΤΗΤΩΝ - ΤΙΤΛΟΙ - ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

(παρ. 1,2,3 και 4 του άρθρου 2 του ιδρυτικού ΠΔ/τος 363/96)

1. Ο αριθμός των κατ' έτος εισακτέων και τα του τρόπου εισαγωγής ορίζονται κατά τις περί εισαγωγής σπουδαστών στην Τριτοβάθμια Εκπαίδευση, κείμενες διατάξεις (Ν.2525/97).

2. Η ελάχιστη διάρκεια φοίτησης για τη λήψη του πτυχίου ορίζεται σε οκτώ (8) εξάμηνα.

3. Το Τμήμα ΜΕΤ απονέμει τίτλους σπουδών μέχρι και διδακτορικού διπλώματος.

Το ενιαίο πτυχίο προσδιορίζεται από επιμέρους κατευθύνσεις σπουδών, ως εξής:

i) Κατεύθυνση Ευρωπαϊκής (κλασικής) Μουσικής

ii) Κατεύθυνση Βυζαντινής Μουσικής

iii) Κατεύθυνση Ελληνικής Παραδοσιακής (Δημοτικής) Μουσικής

iv) Κατεύθυνση Σύγχρονης Μουσικής

Βάσει του ισχύοντος Προγράμματος Σπουδών και του Κανονισμού Σπουδών του οικείου Τμήματος, προσδιορίζεται ακολούθως και η αντίστοιχη ανά κατεύθυνση σπουδών ειδίκευση.

4. Η έναρξη λειτουργίας των Κατευθύνσεων καθορίζεται αντιστοίχως με το Πρόγραμμα Σπουδών του οικείου Τμήματος. Αρμόδιο συλλογικό όργανο για την κατάρτιση και έγκριση του Προγράμματος Σπουδών, του Κανονισμού Σπουδών, και τον εν γένει καθορισμό της εκπαιδευτικής - καλλιτεχνικής - ερευνητικής πολιτικής και πορείας του Τμήματος είναι η Γενική του Συνέλευση.

Η επιλογή των Κατευθύνσεων από τους φοιτητές γίνεται με δήλωσή τους που υποβάλλεται στη Γραμματεία του Τμήματος ή με απόφαση της Γ.Σ. του Τμήματος για όσους δεν υποβάλλουν.

ΦΥΣΙΟΓΝΩΜΙΑ - ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΩΝ

Ιδρυτικός νόμος του τμήματος

ΔΟΜΗ - ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΤΩΝ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΩΝ

i) Κατεύθυνση Ευρωπαϊκής (κλασικής) Μουσικής
Ειδίκευση «Φωνητική Μουσική Εκτέλεση - Μονωδία»

Ειδικεύσεις «Οργανικής Μουσικής Εκτέλεσης Πληκτροφόρων και Νυκτών»:
Πιάνο
Κιθάρα

ii) Ειδικεύσεις «Οργανικής Μουσικής Εκτέλεσης»:

Βιολί
Βιόλα
Βιολοντσέλο
Κοντραμπάσο
Φλάουτο
Όμποε
Κλαρινέτο
Φαγκότο
Σαξόφωνο

Κόρνο
Τρομπέτα
Τρομπόνι
Τούμπα
Κρουστά

Ειδίκευση «Εφαρμοσμένες Μουσικές Σπουδές»*

ii) Κατεύθυνση Βυζαντινής Μουσικής

Ειδίκευση «Ερμηνεία και Εκτέλεση της Ψαλτικής»

Ειδίκευση «Εφαρμοσμένες Μουσικές Σπουδές»*

iii) Κατεύθυνση Ελληνικής Παραδοσιακής (Δημοτικής) Μουσικής

Ειδίκευση «Ελληνική Παραδοσιακή (Δημοτική) Μουσική»

Ειδίκευση «Ποιητική (Τέχνη της Σύνθεσης - Μελοδοποιία -Ποίηση στην Παραδοσιακή Μουσική)»

Ειδίκευση «Δημοτικό Τραγούδι - Φωνητική Εκτέλεση»

Ειδικεύσεις «Ερμηνείας και Εκτέλεσης Παραδοσιακών Οργάνων»:

Έγχορδα (Λύρα/Βιολί)
Αυλός (Κλαρίνο/Καβάλι/Νέϊ/Φλογέρα/Ζουρνάς/Άσκαυλος)
Νυκτά (Κανονάκι/Ούτι/Λαούτο/Ταμπουράς /Τρίχορδο Μπουζούκι)
Χάλκινα Πνευστά (Τρομπόνι/Κορνέτα/Τρομπέτα)
Κρουστά/Σαντούρι

Ειδίκευση «Εφαρμοσμένες Μουσικές Σπουδές»*

iv) Κατεύθυνση Σύγχρονης Μουσικής

Ειδίκευση «Σύνθεση»

Ειδίκευση «Οργανική Μουσική Εκτέλεση - Ακορντεόν»

Ειδίκευση «Εφαρμοσμένες Μουσικές Σπουδές»*

****Η ιδιαιτερότητα της ειδίκευσης «Εφαρμοσμένες Μουσικές Σπουδές» είναι η δυνατότητα υπαγωγής της σε οποιαδήποτε κατεύθυνση του Τμήματος. Την υπαγωγή σε συγκεκριμένη κατεύθυνση προσδιορίζει η αντιστοιχία του επιλεγόμενου από τους φοιτητές καλλιτεχνικού αντικειμένου (Κ.Α.) οργανικής ή φωνητικής εκτέλεσης.***

Απαραίτητες προϋποθέσεις για την λειτουργία των ειδικεύσεων αποτελούν:

η ύπαρξη πιστώσεων για την απόκτηση του κρίσιμου έμψυχου δυναμικού, το εγκεκριμένο αντίστοιχο Πρόγραμμα Σπουδών και η ύπαρξη ενδιαφερόμενων φοιτητών.

Επαγγελματική Σταδιοδρομία **Ιδιαίτερος χαρακτήρας και φύση του αντικειμένου**

Οι σπουδές στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας αποσκοπούν στην άρτια καλλιτεχνική και επιστημονική κατάρτιση.

Στόχος και προγραμματική επιδίωξη του Τμήματος (*όπως απορρέει άλλωστε από τις επιταγές του ιδρυτικού του νόμου*), είναι η πρόκριση των καλλιτεχνικών αντικειμένων ως ειδικοτήτων, μέσω της καλλιέργειας και ανάπτυξης, **αφενός** των τεχνικών και ερμηνευτικών παραμέτρων της οργανικής/φωνητικής εκτέλεσης, καθώς και της εξαγγελτικής (παραστατικής) πράξης και **αφετέρου**, των παραμέτρων της μουσικής δημιουργίας και μελοποίησης, εκφραζόμενων από τους τομείς της Σύνθεσης και αντίστοιχα της ειδίκευσης Ποιητική (Τέχνη της Σύνθεσης - Μελοποίηση - Ποίηση στην Παραδοσιακή Μουσική), σε **συνδυασμό** με την προσήκουσα θεωρητική μελέτη και έρευνα στους κλάδους που προσδιορίζει αντίστοιχα το εύρος και η εμβέλεια των οικείων Κατευθύνσεων, κατά την διακριτή φυσιογνωμία και ιδιαιτερότητά των.

Αντιστοιχία των σπουδών και των απονεμόμενων τίτλων

Η σπουδή και ανάπτυξη των δεξιοτήτων στα διάφορα καλλιτεχνικά γνωστικά αντικείμενα οργανικής ή φωνητικής εκτέλεσης, σύνθεσης ή ποιητικής -τα οποία διδάσκονται από επιφανείς καλλιτέχνες αναγνωρισμένου επιστημονικού και καλλιτεχνικού κύρους- σε συνδυασμό με τη γνώση και έρευνα των θεωρητικών, τεχνολογικών, παιδαγωγικών και ιστορικών θεμάτων της μουσικής, συνθέτουν το πλαίσιο της εκπαιδευτικής - ερευνητικής ? καλλιτεχνικής διαδικασίας και κατάρτισης, καθώς και της επαγγελματικής προοπτικής των φοιτητών.

Η περάτωση των σπουδών συνεπάγεται την δυνατότητα μεταπτυχιακών σπουδών στην ημεδαπή και αλλοδαπή, σε επίπεδο Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης (Μ.Δ.Ε.) ή και Διδακτορικού Διπλώματος (Δ.Δ.).

Η ιδιαιτερότητα και ο πρωτοποριακός χαρακτήρας του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, συνίσταται στο ότι παρέχει στους φοιτητές του τη δυνατότητα να σπουδάσουν σε ανώτατο επίπεδο τη κατεύθυνση και την ειδίκευση της επιλογής τους, αντίστοιχης εμβέλειας και επιπέδου σπουδών, που παρέχεται από ομοταγή Πανεπιστημιακά Μουσικά Τμήματα της αλλοδαπής.

Καλλιτεχνική πράξη και συμπληρωματική δραστηριότητα

Σε συνέπεια με τον διακριτό ρόλο και τους προγραμματικούς του στόχους, το Τμήμα προάγει την δημιουργία πρότυπων μουσικών συνόλων, όπως: Ορχήστρας, Χορωδίας, Μουσικής Δωματίου, Παραδοσιακής Μουσικής και άλλα οργανικά και φωνητικά σύνολα, που μπορούν να αντιπροσωπεύουν υπεύθυνα την ελληνική παρουσία στα μουσικά δρώμενα διεθνούς εμβέλειας, προβάλλοντας ιδιαίτερα τον οικουμενικό χαρακτήρα της ελληνικής μουσικής όπως αυτός διαμορφώνεται διαχρονικά από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα.

Η συνεχής και πλούσια δραστηριότητα που αναπτύσσει το Τμήμα ως προς την καλλιτεχνική/εξαγγελτική πράξη μέσω εκδηλώσεων, καθώς και ως προς την συμπληρωματική λειτουργία μέσω σεμιναρίων/εργαστηρίων/ημερίδων-συνεδρίων/εκπαιδευτικών εκδρομών, συμβάλλουν στην υψηλή και ολοκληρωμένη κατάρτιση των φοιτητών, ως καλλιτεχνικού δυναμικού.

Επαγγελματική κατοχύρωση και ενσωμάτωση

Α) Στους τίτλους σπουδών μέχρι και διδακτορικού διπλώματος που απονέμει το Τμήμα και σύμφωνα με τους ισχύοντες όρους περί επαγγελματικής κατοχύρωσης των πτυχιούχων, προσήκει ο προσδιορισμός στο ενιαίο πτυχίο, της επιμέρους κατεύθυνσης καθώς και της εκάστοτε ειδίκευσης που αντιστοιχεί στα επιμέρους γνωστικά αντικείμενα των κατευθύνσεων, ώστε να αποδίδεται με σαφήνεια και να διασφαλίζεται το εύρος και η ειδική βαρύτητα του καλλιτεχνικού αντικειμένου ως αναγνωρισμένης ειδικότητας.

Β) Οι πτυχιούχοι του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, δυνάμει της δομής και του περιεχομένου των παρεχόμενων σπουδών, έχουν τη δυνατότητα:

1) Να καλλιεργούν και να προβάλλουν συστηματικά τον εθνικό μουσικό μας πλούτο, στους κλάδους των εφαρμοσμένων καλλιτεχνικών σπουδών και ιδιαίτερα στα πεδία εκείνα που νοούνται αλληλέγγυα με την φύση των ιδρυμένων και πλήρως αναπτυσσόμενων κατευθύνσεων της ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής, της βυζαντινής μουσικής, της ελληνικής παραδοσιακής δημοτικής μουσικής και της σύγχρονης μουσικής- ως επί μέρους γνωστικών αντικειμένων πτυχίου.

2) Να προάγουν την οικεία επιστήμη στους κλάδους που προσδιορίζουν οι επιμέρους κατευθύνσεις σπουδών, οι οποίες σύμφωνα με την ιδιαίτερη επιστημονική τους φυσιογνωμία και το εγνωσμένο τους εύρος, καλύπτουν αντίστοιχες ειδικεύσεις καλλιτεχνικών αντικειμένων όπως αντίστοιχα καθορίζεται με βάση το Πρόγραμμα Σπουδών.

3) Να απασχολούνται με βάση τις ειδικές γνώσεις στους συναφείς με τις ενετώσες κατευθύνσεις κλάδους- σε φορείς του δημόσιου και ιδιωτικού τομέα, ειδικότερα δε, να ανταποκριθούν στις κρίσιμες ανάγκες της δημόσιας μουσικής εκπαίδευσης [βλ. Υ.Α. 135367/Γ7/20.10.2008 (ΦΕΚ Β' 2279/10.11.2008) περί καθορισμού των ειδικεύσεων για τα μουσικά σχολεία] και στις εν γένει πολιτιστικές και αναπτυξιακές ανάγκες του τόπου.

4) Να αναπτύξουν σολιστική καριέρα στην ημεδαπή ή στην αλλοδαπή.

Γ) Η αντιστοιχία του Τμήματος με τα πανεπιστημιακά τμήματα εφαρμοσμένων καλλιτεχνικών μουσικών σπουδών του εξωτερικού καθώς και το εγνωσμένο κύρος των ειδικοτήτων του - όπως τεκμαίρεται από τις πράξεις του Διεπιστημονικού Οργανισμού Αναγνώρισης Τίτλων Ακαδημαϊκών και Πληροφόρησης (Δ.Ο.Α.Τ.Α.Π.)- ενισχύουν και διευρύνουν την επαγγελματική προοπτική των πτυχιούχων σε διεθνές επίπεδο.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΟΥ

Προπτυχιακά προγράμματα σπουδών

Το πτυχίο του Τμήματος Θεάτρου είναι ενιαίο και έχει ως βάση έναν πλήρη κύκλο μαθημάτων θεατρολογίας και διδακτικής του θεάτρου. Στη συνέχεια, με τα επιλεγόμενα μαθήματα, οι φοιτητές μπορούν να ειδικευτούν σε έναν τομέα της θεατρικής δραστηριότητας, ακολουθώντας μία από τις παρακάτω κατευθύνσεις:

- 1) Δραματολογία-Παραστασιολογία,
- 2) Σκηνογραφία-Ενδυματολογία,
- 3) Υποκριτική,
- 4) Γενική κατεύθυνση.

Εκτός από τις παραπάνω τέσσερις κύριες κατευθύνσεις προσφέρεται και μία επιμέρους ειδίκευση (μικρός κύκλος 4-6 μαθημάτων) στη Σκηνοθεσία, η οποία είναι προαιρετική και μπορεί να προστεθεί στην κύρια κατεύθυνση.

Οι σπουδές στο Τμήμα Θεάτρου διαρκούν δέκα εξάμηνα.

Μεταπτυχιακά προγράμματα σπουδών

Στο Τμήμα Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, λειτουργεί από το ακαδημαϊκό έτος 2006-2007, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών (Π.Μ.Σ.) το οποίο απονέμει Μεταπτυχιακό Δίπλωμα Ειδίκευσης (Μ.Δ.Ε.) στις Θεατρικές Σπουδές με τίτλο: "Η θεατρική παράσταση: ιστορία, θεωρία και πρακτική".

Αντικείμενο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών (Π.Μ.Σ.) του Τμήματος Θεάτρου είναι η μελέτη της θεατρικής παράστασης στη σύγχρονη και τη διαχρονική της διάσταση (ιστορία, θεωρία και κριτική ανάλυση), αφενός, και η εφαρμοσμένη έρευνα πάνω στα εκφραστικά μέσα και τους ειδικούς κώδικες που συνδυάζονται κατά την πραγματοποίηση της θεατρικής παράστασης (σκηνοθεσία, σκηνογραφία-ενδυματολογία και υποκριτική), αφετέρου. Σκοπός του Π.Μ.Σ. είναι η προαγωγή της γνώσης, η ανάπτυξη της έρευνας, η καλλιέργεια της θεατρολογικής επιστήμης και της θεατρικής τέχνης με άξονα τη θεατρική παράσταση, η εξειδίκευση επιστημόνων και καλλιτεχνών του θεάτρου, με στόχο την κάλυψη των αναγκών της παιδείας και της θεατρικής ζωής του τόπου σε εξειδικευμένα στελέχη.

Το Τμήμα Θεάτρου προσφέρει και Διδακτορικό Δίπλωμα Ειδίκευσης.

Τμήμα Θεάτρου

Πρόεδρος

Ευπραξία Σταμούλη Καθηγήτρια

Τμήμα Θεάτρου

Γραμματέας

Ευδοξία Μπλιάτκα-Μουζά

Διεύθυνση:

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Σχολή Καλών Τεχνών

Τμήμα Θεάτρου

Εγνατία 122

54622 Θεσσαλονίκη

T:

+30 2310 992122

F:

+30 2310 992126

E:

Το Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. ξεκίνησε τη λειτουργία του το 1992 έχοντας ως στόχους την επιστημονική μελέτη του θεατρικού φαινομένου και την καλλιτεχνική εκπαίδευση στον χώρο του θεάτρου. Ο χαρακτήρας των δραστηριοτήτων του είναι μικτός: επιστημονικός και καλλιτεχνικός, θεωρητικός και πρακτικός, εκπαιδευτικός και ερευνητικός. Το Τμήμα Θεάτρου είναι ένας τόπος σπουδών και έρευνας όπου η θεωρία και η πρακτική, η επιστήμη και η τέχνη, συνεργάζονται και αλληλοσυμπληρώνονται.

Τα ερευνητικά και επιστημονικά ενδιαφέροντα των μελών ΔΕΠ καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα περιόδων, προσεγγίσεων και αντικειμένων: από την υποκριτική και τη σκηνογραφία μέχρι τη σκηνοθεσία και τη θεατρική αρχιτεκτονική και από το θέατρο της αρχαιότητας και την πρόσληψή του μέχρι το θέατρο του 19ου και του 20ού αιώνα σε Ελλάδα και Ευρώπη και τη θεωρία της λογοτεχνίας. Ως εκ τούτου, το προσωπικό του Τμήματος Θεάτρου συνεισφέρει με δημοσιεύσεις, παραστάσεις, ερευνητικά προγράμματα αλλά και καλλιτεχνικές παραγωγές σε πεδία που σχετίζονται τόσο με την ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου όσο και με τη σκηνική πράξη και την καλλιτεχνική δημιουργία. Εκπαιδευτικά, η διαμόρφωση επιστημόνων και καλλιτεχνών του θεάτρου με σφαιρική παιδεία που επιδιώκεται από το Τμήμα, συνεπάγεται τη διδασκαλία μαθημάτων που εξασφαλίζουν τη στέρεη θεατρολογική κατάρτιση όλων των φοιτητών (ιστορία θεάτρου, θεωρία θεάτρου, δραματολογία, ανάλυση της θεατρικής παράστασης), σε συνδυασμό με τη στοιχειώδη μύηση στις διάφορες πλευρές της καλλιτεχνικής πρακτικής (στοιχεία υποκριτικής, σκηνογραφίας, σκηνοθεσίας). Οι φοιτητές και οι φοιτήτριες του Τμήματος Θεάτρου αποκτούν έτσι εφόδια και γνώσεις που αξιοποιούνται εξίσου στη θεατρική σκηνή και πράξη, στη μελέτη του θεάτρου αλλά και στην εκπαίδευση, ανανεώνοντας τα εργαλεία της διδακτικής και της επιστήμης.

Το Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών είναι μια πανεπιστημιακή μονάδα που μέσα από την ερευνητική και εκπαιδευτική δραστηριότητά της συμβάλλει στην πολιτιστική ζωή της Θεσσαλονίκης, χτίζει δεσμούς με την πόλη, καλλιεργεί την καινοτομία και τον πειραματισμό και προβάλλει στο εξωτερικό την εγχώρια καλλιτεχνική δημιουργία και τον επιστημονικό λόγο.

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Προπτυχιακά προγράμματα σπουδών

Το προπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. ολοκληρώνεται σε δέκα εξάμηνα και οδηγεί σε ενιαίο πτυχίο με αναγραφή μιας εκ των ακόλουθων τριών κατευθύνσεων:

Ζωγραφική

Γλυπτική

Χαρακτική

Προκειμένου να χαρακτηριστεί η κατεύθυνση του πτυχίου, ο/η φοιτητής/τρια θα πρέπει να έχει διανύσει σε αυτήν τουλάχιστον οκτώ (8) εξάμηνα των προπτυχιακών του/της σπουδών.

Μεταπτυχιακά προγράμματα σπουδών

Το Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών προσφέρει Διδακτορικό δίπλωμα Ειδίκευσης. Η επιλογή των υποψηφίων γίνεται μία φορά το χρόνο, κάθε Οκτώβριο.

Ειδικές ρυθμίσεις: Πτυχιούχοι άλλων Τμημάτων ελληνικών ή ομοταγών ξένων Α.Ε.Ι., των οποίων το γνωστικό αντικείμενο δεν είναι συναφές με την Ιστορία και Θεωρία της Τέχνης, εφόσον επιλεγούν, πρέπει να παρακολουθήσουν δύο (2) Εξάμηνα θεωρητικών σπουδών (στα γνωστικά αντικείμενα της Ιστορίας της Τέχνης και Αισθητικής από το πρόγραμμα του Τμήματος. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι να έχουν βαθμολογηθεί τουλάχιστον με επτά (7). Υποψήφιοι προερχόμενοι από καλλιτεχνικούς κλάδους σπουδών οφείλουν να υποβάλλουν προ της επιλογής τους αναλυτική έκθεση σχετικά με το θέμα της διατριβής που θα εκπονήσουν καθώς και τη βασική βιβλιογραφία τουλάχιστον σε δέκα (10) δακτυλογραφημένες σελίδες.

Η τελική επιλογή των υποψηφίων γίνεται από τη Γενική Συνέλευση Ειδικής Σύνοψης (Γ.Σ.Ε.Σ.) του Τμήματος. Μετά την επιλογή των υποψηφίων η Γ.Σ.Ε.Σ. ορίζει για κάθε υποψήφιο Τριμελή Συμβουλευτική Επιτροπή από μέλη Δ.Ε.Π., ένα από τα οποία ορίζεται ως επιβλέπων και ανήκει στη βαθμίδα του Καθηγητή ή του Αναπληρωτή Καθηγητή ή του Επίκουρου Καθηγητή του Τμήματος. Οι άλλοι δύο μπορεί να είναι μέλη Δ.Ε.Π. του Τμήματος ή άλλων Τμημάτων του Α.Π.Θ. ή άλλου Α.Ε.Ι.

Η Συμβουλευτική Επιτροπή σε συνεργασία με τον υποψήφιο καθορίζει το θέμα της Διατριβής.

Η περαιτέρω διαδικασία γίνεται σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 13 Ν.2083/ 92 οι οποίες έχουν ως εξής:

Η χρονική διάρκεια για την εκπόνηση της Διατριβής δεν μπορεί να είναι μικρότερη από τρία έτη από την ημερομηνία καθορισμού του θέματος.

Ο υποψήφιος στο τέλος κάθε χρόνου υποβάλλει έκθεση προόδου στη Συμβουλευτική Επιτροπή. Η Συμβουλευτική Επιτροπή ανακοινώνει την έκθεση του υποψηφίου μαζί με την έκθεση προόδου και αποφασίζεται αν ο υποψήφιος θα συνεχίσει την προετοιμασία της διατριβής ή αν θα τη διακόψει.

