

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΕΝΗΛΙΚΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΔΙΑΡΚΟΥΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΕΝΗΛΙΚΩΝ

πολιτισμός - τέχνες -
διαχείριση ελεύθερου χρόνου

Ελληνική Μουσική

ΚΕΝΤΡΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΕΝΗΛΙΚΩΝ



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΕΠΕΑΕΚ



ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΝΩΣΗ
ΣΥΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ



Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΗΝ ΚΟΡΥΦΗ
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Εκπαίδευσης και Αρχικής
Επαγγελματικής Κατάρτισης

Επιστημονική Ευθύνη	Άσπα Τσαούση, Δρ. Κοινωνιολογίας, Επίκ. Καθηγήτρια ALBA
Συγγραφή	Στρόφαλης Μάριος, Νικήτας Αντώνης, Χατζηνικολάου Χρήστος, Λαμπροπούλου Ουρανία, Λαμπροπούλου Σοφία, Ψαρρός Αποστόλης, Γαλανός Γιώργος

Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό παράχθηκε στο πλαίσιο του Έργου «**Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων II**», το οποίο εντάσσεται στο **Ε.Π.Ε.Α.Ε.Κ. II** του **ΥΠ.Ε.Π.Θ.**, Μέτρο 1.1. Ενέργεια 1.1.2.Β. και συγχρηματοδοτείται από την **Ευρωπαϊκή Ένωση (Ε.Κ.Τ.)**.



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΕΠΕΑΕΚ



ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΝΩΣΗ
ΣΥΓΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ



Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΗΝ ΚΟΡΥΦΗ
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Εκπαίδευσης και Αρχικής
Επαγγελματικής Κατάρτισης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	1
Ενότητα 1	
Εισαγωγή στη μουσική παιδεία	3
Σκοπός.....	3
Προσδοκώμενα αποτελέσματα	3
Έννοιες κλειδιά	3
Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	3
1η Διδακτική Ενότητα -Εισαγωγή στη μουσική παιδεία.....	5
1.1 Τα Χαρακτηριστικά του Ήχου.....	5
1.1.1 Ο ήχος ως φυσικό φαινόμενο	5
1.1.2 Ήχος και θόρυβος.....	5
1.1.3 Παράμετροι του περιοδικού ήχου	6
1.2 Η σημασία και ο ρόλος της μουσικής.....	8
1.3 Πυθαγόρας - Οργάνωση μουσικού συστήματος.....	9
1.3.1 Το μονόχορδο και η επτάτονη κλίμακα.....	9
1.3.2 Το πεντάγραμμα και το εντεκάγραμμα	11
1.3.3 Τα διαστήματα της 2ης Επτατονικής κλίμακας	13
1.4 Γεωμετρικές και Αριθμητικές μέθοδοι εύρεσης κλιμάκων - η φυσική κλίμακα - αλλοιώσεις - δίεση και ύφεση.....	14
1.5 Συγκερασμοί και ασυγκέραστα συστήματα.....	15
ΣΥΝΟΨΗ	18
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ	18
Ενότητα 2	
Ρυθμός και Μελωδία.....	19
μία πρώτη προσέγγιση	19
Σκοπός.....	19
Προσδοκώμενα αποτελέσματα	19
Έννοιες κλειδιά	19
Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	19
2.1 Μελωδία.....	21
2.1.1 Κλίμακες και διαστήματα.....	21
2.1.2 Διαστήματα μείζωνος, φυσικής και αρμονικής ελάσσονος κλίμακας	22
2.1.3 Κλειδιά και οπλισμοί	23
2.1.4 Κλίμακες με διέσεις	23
2.1.5 Κλίμακες με υφέσεις	27
2.1.6 Οπλισμός ελασσόνων κλιμάκων	28
2.2. ΡΥΘΜΟΣ.....	31
2.2.1 Ρυθμικές αξίες και Μέτρο.....	31
2.2.2. Παύσεις	33
2.2.3 Παρεστιγμένες αξίες και σύζευξη διάρκειας	34
2.3 Μεταγραφή μελωδίας στο πεντάγραμμα	35

ΣΥΝΟΨΗ.....	37
-------------	----

Ενότητα 3

Σύντομη ιστορία της μουσικής στους αρχαϊκούς, κλασικούς και ελληνιστικούς χρόνους	39
Σκοπός.....	39
Προσδοκώμενα αποτελέσματα	39
Έννοιες κλειδιά	39
Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	39
3.1 Η Αφετηρία της ελληνικής μουσικής	41
3.2 Η εποχή του Ομήρου	41
3.3 Λυρική και Χορική ποίηση.....	42
3.4 Αρχαίο Δράμα.....	43
3.5 5ος αιώνας, από την πολιτειακή ακμή στην παρακμή της μουσικής.....	43
3.6 Ελληνιστική περίοδος	43
3.7 Μουσικά συστήματα στην αρχαία ελληνική μουσική.....	44
ΣΥΝΟΨΗ.....	49

Ενότητα 4

Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική	51
Σκοπός.....	51
Προσδοκώμενα αποτελέσματα	51
Έννοιες κλειδιά	51
Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	51
4.1 Η βυζαντινή μουσική και η εξέλιξή της	53
4.2 Γενικές αρχές	54
4.3 Οι ήχοι.....	60
ΣΥΝΟΨΗ.....	62

Ενότητα 5

Ελληνική παραδοσιακή μουσική και δημοτικό τραγούδι (διάφορες περιοχές της Ελλάδας)	63
Σκοπός.....	63
Προσδοκώμενα αποτελέσματα	63
Έννοιες κλειδιά	63
Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	63
5.1 Δημοτική μουσική: Μια πρώτη προσέγγιση.....	65
5.2 Μουσικές περιοχές.....	65
5.2.1 Η μουσική της στεριανής Ελλάδας.....	65
5.2.2 Η μουσική της νησιωτικής Ελλάδας	66
5.3 Σύντομη αναδρομή στην Ιστορία του Δημοτικού Τραγουδιού	68
5.4 Κατηγορίες Δημοτικού Τραγουδιού	69
5.5 Τα μουσικά όργανα.....	70
Μεμβρανόφωνα	70
Αερόφωνα	72

Χορδόφωνα.....	74
Ιδιόφωνα	80
ΣΥΝΟΨΗ.....	81
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ	81

Ενότητα 6

Ελληνική παραδοσιακή μουσική και χορός (διάφορες περιοχές της Ελλάδας)	83
Σκοπός.....	83
Προσδοκώμενα αποτελέσματα	83
Έννοιες κλειδιά.....	83
Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	83
6.1 Μια πρώτη ξενάγηση στο μαγικό κόσμο του ελληνικού παραδοσιακού χορού.....	84
6.2 Οι παραδοσιακοί χοροί της ηπειρωτικής Ελλάδας, <i>Πελοπόννησος, Στερεά Ελλά- δα, Θεσσαλία, Ήπειρος, Μακεδονία, Θράκη</i>	85
6.3 Οι παραδοσιακοί χοροί της νησιωτικής Ελλάδας, <i>Κυκλάδες, Βόρειες Σποράδες, Επτάνησα, Δωδεκάνησα, Κρήτη, Νησιά Βορείου και Ανατολικού Αιγαίου</i>	90
6.4 Παραδοσιακοί χοροί της Κύπρου	95
6.5 Παραδοσιακοί χοροί του Ελληνισμού της Μικράς Ασίας, της Καππαδοκίας και του Πόντου, <i>Παραλία – Πόλη, Καππαδοκία, Πόντος</i>	95
Επίλογος.....	98
ΣΥΝΟΨΗ.....	100

Ενότητα 7

Κορυφαίοι Έλληνες μουσικοσυνθέτες του 20ου αιώνα	101
Σκοπός.....	101
Προσδοκώμενα αποτελέσματα	101
Έννοιες κλειδιά.....	101
Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	102
7.1 Το πρόβλημα της έντεχνης μουσικής παράδοσης στην Ελλάδα	103
7.2 Οι Έλληνες μουσικοσυνθέτες και οι μουσικές τάσεις στην Ελλάδα το πρώτο μισό του 20ου αιώνα.....	103
7.2.1 <i>Οι προϋπάρχουσες μουσικές δομές και η συνεισφορά της επτανησιακής μουσικής σχολής του 19ου αιώνα</i>	103
7.2.2 <i>Η προσπάθεια δημιουργίας μιας εθνικής μουσικής σχολής</i>	104
7.2.3 <i>Οι Έλληνες συνθέτες της λεγόμενης «ελαφράς» μουσικής</i>	106
7.2.4 <i>Η περίπτωση Σκαλκώτα και άλλοι πρωτοπόροι Έλληνες συνθέτες</i>	106
7.3 Οι μουσικές εξελίξεις και οι Έλληνες συνθέτες στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα	107
7.3.1 <i>Η παρακμή της Εθνικής Σχολής και η υιοθέτηση των νέων μουσικών τάσεων</i>	107
7.3.2 <i>Οι πρόσφατες εξελίξεις</i>	108
ΣΥΝΟΨΗ.....	109
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ	109

Ενότητα 8

Το λαϊκό τραγούδι.....	111
Σκοπός.....	111
Προσδοκώμενα αποτελέσματα	111
Έννοιες κλειδιά.....	111
Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	111
8.1 Η σημασία του όρου «λαϊκό τραγούδι».....	112
8.2 Οι καταβολές του λαϊκού αστικού τραγουδιού και οι επιδράσεις που δέχτηκε	112
8.3 Η διαδρομή του λαϊκού αστικού τραγουδιού από τα μέσα του 19ου αιώνα έως το 1940.....	113
8.3.1 Η μετάβαση από το δημοτικό τραγούδι.....	113
8.3.2 Τα μουσικά δάνεια και οι διαμορφωτές του λαϊκού τραγουδιού	113
8.3.3 Τα όργανα και οι ορχήστρες	115
8.4 Το περιθώριο και η παρεξήγηση για το ρεμπέτικο.....	115
8.5 Η πορεία του αστικού λαϊκού τραγουδιού από το 1940 ως τα τέλη του 20ου αιώνα	116
8.5.1 Το λαϊκό τραγούδι στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.....	116
8.5.2 Οι εξελίξεις στις δεκαετίες του '50 και του '60	117
8.5.3 Το λαϊκό τραγούδι στις τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα.....	117
ΣΥΝΟΨΗ.....	118
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ	118

Ενότητα 9

Σύγχρονη ελληνική μουσική.....	119
Σκοπός.....	119
Προσδοκώμενα αποτελέσματα	119
Έννοιες κλειδιά.....	119
Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	119
9.1 Μια γενική επισκόπηση της σύγχρονης ελληνικής μουσικής	120
9.2 Η εμφάνιση του ελληνικού ροκ και η πορεία του στη δεκαετία του '60.....	120
9.3 Το μοντέρνο ελαφρό ελληνικό τραγούδι	122
9.4 Το πολιτικό και επαναστατικό τραγούδι	122
9.5 Οι εξελίξεις της ελληνικής ροκ σκηνής στις δεκαετίες του 70' και του 80'	123
9.6 Οι μουσικές τάσεις του ελληνικού τραγουδιού στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα	125
ΣΥΝΟΨΗ.....	127
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ	127

Ενότητα 10

Το πολιτιστικό νόημα της μουσικής:	
Κάποια παραδείγματα.....	129
Σκοπός.....	129
Προσδοκώμενα αποτελέσματα	129
Έννοιες κλειδιά.....	129

Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....	130
10.1 Η έννοια του πολιτισμού και η διάκριση ανάμεσα στα επίθετα πολιτικός και πολιτισμικός.....	131
10.1.1 Τι είναι πολιτισμός;	131
10.1.2 Τι εννοούμε όταν λέμε πολιτιστικός και πολιτισμικός;.....	131
10.2 Η έννοια και η σημασία της μουσικής.....	131
10.3 Μουσική και Κοινωνία	132
10.3.1 Ο ρόλος του πολιτιστικού περιβάλλοντος στην ανάπτυξη της ανθρώπινης μουσικότητας	132
10.3.2 Ο παράγοντας της ατομικότητας.....	133
10.3.3 Η μουσική ως γλωσσική επικοινωνία. Μερικά παραδείγματα	134
ΣΥΝΟΨΗ.....	135
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ	135
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	137

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Μουσική: Η τέχνη των τεχνών. Η τέχνη των τεσσάρων συνειδητών διαστάσεων. Η τέχνη που απλώνεται στο χώρο και στο χρόνο. Η τέχνη επεξεργασίας των ήχων και συνάμα γλώσσα της ψυχής.

Πώς θα ήταν άραγε η ζωή μας χωρίς μουσική; Η απάντηση στο ερώτημα θα διαφώτιζε ιδιαίτερα τη σχέση ενός απλού ανθρώπου με τη μουσική. Ας γίνουμε όμως λίγο πιο συγκεκριμένοι στο ερώτημα που ωστόσο, δεν είναι μόνο ένα.

1. Πώς θα ήταν άραγε η ζωή ενός ανθρώπου της πόλης χωρίς μουσική; Μα φυσικά θορυβώδης την ημέρα και βουβή τη νύχτα, αν σκεφτούμε ότι τα σύγχρονα αστικά κέντρα χάνουν ολοένα και περισσότερο τη σχέση τους με την φύση, άρα και με τους ήχους της.
2. Πώς θα ήταν άραγε χωρίς μουσική η ζωή ενός αγρότη ή ενός βοσκού δηλαδή κάποιου, που δεν έχει χάσει την επαφή του με τη φύση; Ασφαλώς καλύτερη από αυτήν του αστού γιατί σε αντίθεση με τους θορύβους της πόλης, οι ήχοι της φύσης είναι ευγενικοί και διακριτικοί. Πόσες φορές, άλλωστε, όταν βρισκόμαστε στη φύση, θαυμάζουμε τη μουσικότητα των φυσικών ήχων, που αποτέλεσε έμπνευση για τους μουσουργούς όλων των εποχών...

Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι η εξέλιξη της τεχνολογίας και η ραγδαία μεταμόρφωση του πλανήτη, δημιουργούν στο σύγχρονο άνθρωπο ακόμα μεγαλύτερες ανάγκες μουσικών ακροάσεων. Ένα απλούστατο παράδειγμα είναι η ανάγκη μας να ακούσουμε μουσική μια μοναχική νύχτα σε μια μεγαλούπολη. Σ' αυτή μας την ανάγκη, εκτός από την αϋπνία και την όποια μας ψυχολογική κατάσταση, συμβάλλει και το νυχτερινό ηχητικό κενό μιας μεγαλούπολης.

Χωρίς να κάνουμε και καμιά ιδιαίτερη βουτιά στα άδυτα της μουσικής, εύκολα φτάνουμε στο κρίσιμο μεταφυσικό μουσικό ερώτημα: Ποια είναι η βάση της μουσικής και ποια τα υλικά της;

Ορθολογιστικά «εν αρχή ήν ο ήχος», ρομαντικά είναι η ψυχή και το συναίσθημα και στην πράξη είναι όλα αυτά μαζί. Κι επειδή, όπως λέει και ο Καβάφης, «οι ψυχές δεν έχουν περίγραμμα», άρα πως να τις μελετήσει κανείς, ας ασχοληθούμε με αυτόν τον «εν αρχή ακατέργαστον ήχο» και τις παραμέτρους του.

Ενότητα 1

Εισαγωγή στη μουσική παιδεία

Σκοπός:

Σκοπός αυτής της ενότητας είναι μια πρώτη προσέγγιση στο φαινόμενο της μουσικής και τους τρόπους με τους οποίους αυτό ταξινομήθηκε, κωδικοποιήθηκε και οργανώθηκε σε συγκεκριμένα μουσικά συστήματα.

Προσδοκώμενα αποτελέσματα:

Όταν θα έχετε μελετήσει αυτή την ενότητα θα μπορείτε να:

- ✓ Διακρίνετε και να αξιολογείτε έναν ήχο με βάση τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του
- ✓ Αντιλαμβάνεστε τους λόγους για τους οποίους η μουσική είναι συνυφασμένη με τον άνθρωπο και τις δραστηριότητές του
- ✓ Επισημάνετε τη σπουδαιότητα της οποιασδήποτε μουσικής εμπειρίας, ως βάση για περαιτέρω ενασχόληση με τη μουσική.
- ✓ Αναφέρετε την προσπάθεια οργάνωσης και ταξινόμησης του ήδη υπάρχοντος εμπειρικού μουσικού υλικού, σε ένα δομημένο μουσικό σύστημα από τον Πυθαγόρα μέχρι και τις μέρες μας
- ✓ Κατανοείτε τη διαφορά ανάμεσα σε ένα συγκερασμένο και ένα ασυγκεραστο μουσικό σύστημα

Έννοιες κλειδιά:

- Περιοδικός ήχος
- Αρμονική στήλη
- Μουσική εμπειρία
- Μουσικό σύστημα
- Επτατονική κλίμακα
- Μονόχορδο
- Μουσική σημειογραφία
- Διαστήματα
- Αλλοιώσεις
- Συγκερασμός

Εισαγωγικές παρατηρήσεις:

Στην ενότητα αυτή θα ασχοληθούμε καταρχήν με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ήχου. Στη συνέχεια θα δούμε τον ρόλο της μουσικής, ως μέσο προσωπικής, αλλά και κοινωνικής έκφρασης και επικοινωνίας. Επίσης θα τονίσουμε τη σημασία της μουσικής εμπειρίας για την οργάνωση και κατανόηση των μουσικών συστημάτων. Κατόπιν θα

αναφερθούμε συνοπτικά σε αυτά τα μουσικά συστήματα, δίνοντας προσοχή σε εκείνο του Πυθαγόρα, το οποίο αποτέλεσε τη βάση του μετέπειτα δυτικό - ευρωπαϊκού τρόπου μουσικής οργάνωσης. Τέλος, θα προσπαθήσουμε να εξηγήσουμε τη διαφορά ανάμεσα σε μια συγκερασμένη και μια ασυγκέραστη μουσική κλίμακα.

1^η Διδακτική Ενότητα

Εισαγωγή στη μουσική παιδεία

1.1 Τα Χαρακτηριστικά του Ήχου

1.1.1 Ο ήχος ως φυσικό φαινόμενο

Ο ήχος είναι και αυτός μια μορφή ενέργειας, που μεταδίδεται ως «κύμα» με παλμικές δονήσεις, δηλαδή περιοδικά πυκνώματα και αραιώματα του μέσου μεταφοράς (π.χ. αέρας, νερό, χώμα). Ας εξετάσουμε όμως το φαινόμενο από τη γέννησή του.

Κατ' αρχήν ο ήχος δεν έχει υλική υπόσταση. Είναι ενέργεια, είναι μια πληροφορία, που γεννιέται από μια ηχητική πηγή ή αλλιώς ένα ηχογόνο σώμα (π.χ. μια καμπάνα, ένα ποτήρι που σπάει, μια γροθιά, ένα τρακάρισμα, ένα μουσικό όργανο, ό,τι βγάζει ήχο). Η ενέργεια που γεννήθηκε, μεταδίδεται στο χώρο, σφαιρικά προς όλες τις κατευθύνσεις. Η μετάδοση του ήχου σε ατμοσφαιρικές συνθήκες είναι εύκολη, σε συνθήκες έλλειψης αέρα δύσκολη και σε απόλυτο κενό αδύνατη. Για να κατανοήσουμε καλύτερα το φαινόμενο, ας σκεφτούμε ότι ο ήχος *δεν είναι* ένα ή πολλά αντικείμενα που εκσφενδονίζονται από μια ηχητική πηγή με έναν ή περισσότερους στόχους. Τι είναι τότε;

Με απλά λόγια η ηχητική πηγή «ταρακουνά» το μέσον που την περιβάλλει (στερεό, υγρό ή αέριο), όπως μια πέτρα που πετάμε από ψηλά, στα ήρεμα νερά μιας λίμνης. Τα γειτονικά μόρια του περιβάλλοντος μέσου χτυπούν τα επόμενα γειτονικά τους κ.ο.κ. Είναι ένα φαινόμενο «ντόμινο» προς πάσα κατεύθυνση.

Τελικά τα μόρια του αέρα που μεταφέρουν τον ήχο στον αποδέκτη, δηλαδή στα αυτιά μας, υπήρχαν από πριν στον περιβάλλοντα χώρο μας και δεν έχουν καμία σχέση με αυτά που ταρακουνήθηκαν στην αρχή από την ηχητική πηγή. Το κύμα, λοιπόν, προσκρούει στη μεμβράνη του ακουστικού τυμπάνου και ενεργοποιεί το μηχανισμό της ακοής. Μέσω της εσωτερικής κοιλότητας του αυτιού (έσω ους) οι δονήσεις καταλήγουν στο ακουστικό νεύρο και από εκεί αυτομάτως στο εγκεφαλικό κέντρο της ακοής, όπου γίνεται η επεξεργασία των ηχητικών ερεθισμάτων.

1.1.2 Ήχος και θόρυβος

Ο ήχος ως κύμα και ως μαθηματική συνάρτηση, κατά τη μετάδοσή του, παρουσιάζει μια επαναλαμβανόμενη ομοιότητα, κάθε συγκεκριμένη χρονική περίοδο, σε ό,τι αφορά την οργάνωση των μορίων του μέσου μεταφοράς (π.χ. του αέρα). Αυτήν την **περιοδικότητα** την αντιλαμβανόμαστε θαυμάσια όταν ταράζουμε τα νερά μιας ήρεμης λίμνης και προκαλούμε τη δημιουργία ενός ανεπαίσθητου κύματος.

Κάτι τέτοιο, ωστόσο, δεν συμβαίνει κατά τη μετάδοση ενός θορύβου ή ενός κρότου. Οι θόρυβοι και οι κρότοι δεν έχουν περιοδικότητα, δεν έχουν παλμική συμπεριφορά και η ταραχή που προκαλούν στο μέσο μεταφοράς, είναι εντελώς ακατάστατη. Συμβαίνει, βέβαια,

πολύ συχνά, ήχοι με περίπλοκο τρόπο μετάδοσης (πολύπλοκη συνάρτηση) να γίνονται από τα αυτιά μας αντιληπτοί ως θόρυβοι. Αν και στη σύγχρονη μουσική βρήκαν μια θέση και οι θόρυβοι, εμάς θα μας απασχολήσουν οι περιοδικοί ήχοι.

1.1.3 Παράμετροι του περιοδικού ήχου

1. ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ Ή ΥΨΟΣ ΗΧΟΥ (n ή f)

Με φυσικομαθηματικούς όρους είναι ο αριθμός των διακριτών κυμάτων μέσα σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο T . Η συχνότητα είναι αντιστρόφως ανάλογη με το μήκος του κύματος (λ), διότι όσο μεγαλύτερο είναι το μήκος κύματος τόσο λιγότερα διακριτά κύματα χωρούν μέσα σε μία χρονική περίοδο T και αντίστροφα. Μονάδα μέτρησης της συχνότητας είναι το Hertz (Hz). Με μουσικούς όρους είναι η παράμετρος που μας δηλώνει αν ο ήχος είναι χαμηλός ή ψηλός, basso ή soprano, κοινώς τη μουσική νότα που ακούγεται. Και μια και μιλάμε για νότα θα πρέπει να γνωρίζουμε ότι δεν είναι αντιληπτό όλο το εύρος των συχνοτήτων από το ανθρώπινο αυτί. Από αυτούς δε που είναι αντιληπτοί, μια περιορισμένη περιοχή μάς δίνει την αίσθηση ηχητικού, μουσικού ύψους. Αυτή η περιοχή λέγεται «μουσική περιοχή» και κυμαίνεται από 32 μέχρι 5000 Hz. Από τους υπόλοιπους αντιληπτούς ήχους οι κάτω των 32 Hz ακούγονται σαν περιοδικοί κρότοι ενώ οι άνω των 5000 Hz σαν σφυρίγματα. Η πασίγνωστη συχνότητα είναι φυσικά τα 440 Hz όπου ακούμε το La εντός του πενταγράμμου στο κλειδί του Sol. Αν τώρα διπλασιάζαμε τα 440Hz αυτού του La θα βρίσκαμε τα 880Hz του La πάνω από το πεντάγραμμα. Αν όμως τα διαιρούσαμε διά του 2 θα βρίσκαμε τα 220Hz κάτω από το πεντάγραμμα. Άρα πολλαπλασιάζοντας ή διαιρώντας με το 2 μετακινούμαστε «οκτάβα» πάνω ή κάτω. Η ίδια νότα ψηλά ή χαμηλά μας δίνει παρόμοια αίσθηση πιο λεπτή ή πιο παχιά αναλόγως.

Σε ό,τι αφορά την παραγωγή του ήχου, η συχνότητα εξαρτάται από το σχήμα, το μέγεθος, τη μάζα και το είδος του υλικού του ηχογόνου σώματος, αλλά και τη δύναμη που εφαρμόστηκε σ' αυτό προς παραγωγή ήχου. Εγκυκλοπαιδικά παραθέτω την εξίσωση της συχνότητας: $f=(1/2L)\sqrt{F/\mu}$

(L =μήκος ηχογόνου σώματος, F = η δύναμη εφαρμογής, μ = η μάζα του σώματος).

2. ΕΝΤΑΣΗ ΗΧΟΥ (V ή J)

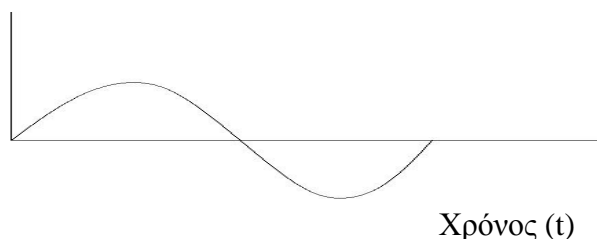
Με φυσικομαθηματικούς όρους πρόκειται για το ύψος της κοιλιάς του ηχητικού κύματος, με τους πρακτικούς όρους του παραδείγματος της λίμνης, είναι το πόσο φουσκωμένο κύμα έχουμε και με μουσικούς όρους είναι το πόσο δυνατά ή σιγά ακούμε το ηχητικό ερέθισμα. Η ένταση εξαρτάται πρωτίστως από τη δύναμη και την ποιότητα εφαρμογής επί του ηχογόνου σώματος. Π.χ. όσο δυνατά και να τσιμπήσουμε τις χορδές ενός βιολού με το χέρι δεν θα καταφέρουμε τόσο δυνατή ένταση όσο αν σέρναμε με δύναμη επί των χορδών του βιολού το δοξάρι. Η ένταση εξαρτάται ασφαλώς και από το σχήμα, αλλά και το υλικό κατασκευής κάθε οργάνου. Δεν επηρεάζει, όμως, και δεν επηρεάζεται από τη συχνότητα. Μονάδα μέτρησης της έντασης είναι το decibel.

3. ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΟΥ ΗΧΟΥ (t)

Με φυσικομαθηματικούς όρους είναι το σύνολο όλων των χρονικών περιόδων T μέχρις ότου ελαχιστοποιηθεί και μηδενιστεί το πλάτος του κύματος, δηλαδή η ένταση, επομένως μέχρις ότου αποσβεστεί το κύμα. Με απλά λόγια, μέχρι να σταματήσει να ακούγεται ο ήχος που εξετάζουμε. Η διάρκεια εξαρτάται και αυτή από τη δύναμη και την ποιότητα εφαρμογής, το σχήμα και το υλικό κατασκευής του οργάνου, αλλά και από τον περιβάλλοντα χώρο. Π.χ., μέσα σ' έναν κλειστό χώρο με αρκετή αντήχηση η διάρκεια μπορεί να επιμηκυνθεί αρκετά.

Παρακάτω βλέπουμε πως απεικονίζεται σε καρτεσιανό διάγραμμα η συνάρτηση ενός περιοδικού ηχητικού κύματος.

Ένταση ή πλάτος του
Ηχητικού κύματος (V)



4. ΧΡΟΙΑ

Με φυσικομαθηματικούς όρους είναι το σύνολο των συναρτήσεων των κυμάτων, του κυρίου και των επιμέρους που συνιστούν έναν ήχο. Με μουσικούς όρους είναι όλα τα χαρακτηριστικά που κάνουν ιδιαίτερο και αναγνωρίσιμο έναν ήχο, δηλαδή η ηχητική διαφορετικότητα, που εύκολα αντιλαμβανόμαστε ανάμεσα στους ήχους διαφορετικών οργάνων π.χ. ανάμεσα στο βιολί και την τρομπέτα. Καθετί στη φύση έχει τη δική του χροιά.

Ας εξετάσουμε, όμως τούτο το θαυμαστό φαινόμενο που θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα στην πορεία.

Ο κάθε ήχος συνίσταται από τον θεμελιώδη ήχο, που είναι η βασική συχνότητα και έχει μία ένταση j και τους «αρμονικούς του», που είναι όλες οι ακέραιες πολλαπλάσιες συχνότητες της βασικής σε χαμηλότερες εντάσεις. Η ανάλυση του συνολικού αυτού ηχητικού φάσματος λέγεται και αρμονική στήλη. Οι εσωτερικές ισορροπίες εντός της αρμονικής στήλης, οι επιμέρους εντάσεις των αρμονικών ήχων, οι ταχύτητες ανάπτυξης, αλλά και οι διάρκειες όλων αυτών καθορίζουν το χρώμα των ήχων, δηλαδή τη χροιά. Σε άλλο κεφάλαιο, θα δούμε πώς η ανακάλυψη της αρμονικής στήλης κατά την αρχαιότητα επηρέασε την εξέλιξη της μουσικής γενικότερα. Βλέπουμε παρακάτω την αρμονική στήλη του θεμελιώδους Do κάτω από το πεντάγραμμο του κλειδιού Fa .



1.2 Η σημασία και ο ρόλος της μουσικής

Από την αυστηρή φυσικομαθηματική εξέταση του φυσικού φαινομένου του ήχου, περνάμε τώρα στην ψυχική ή αλλιώς καλλιτεχνική μας ανάγκη να κατανοήσουμε ή αλλιώς να νιώσουμε και να «δημιουργήσουμε» την τέχνη αυτή που συντροφεύει τον άνθρωπο από τα προϊστορικά χρόνια.

Στη σημερινή εποχή δεν υπάρχει άνθρωπος που να μην έχει μουσικά ακούσματα. Άρα λοιπόν, όλοι έχουμε μία στοιχειώδη μουσική παιδεία. Μπορούμε π.χ. να καταλάβουμε αν ένα μουσικό κομμάτι είναι χαρούμενο ή λυπημένο. Οι παλαιοί αυτοδίδακτοι δάσκαλοι του ρεμπέτικου έλεγαν με χαρακτηριστικά γραφικό και απλοϊκό τρόπο:

«Το χαρούμενο είναι το “Ματζόρε”, το λυπημένο το “Μινόρε”». Έλεγαν ακόμα πως «έχουμε και το ματζορομίνορο που είναι το χαρμολυπημένο».

Μπορούμε επίσης να καταλάβουμε αν ένα μουσικό κομμάτι είναι αργό ή γρήγορο. Οι πιο πολλοί από εμάς μπορούμε να χορέψουμε ακούγοντας μια μουσική, κάτι που δηλώνει πως υποσυνείδητα αντιλαμβανόμαστε το ρυθμό και το μέτρο. Άλλοι πάλι μπορούν και τραγουδούν αγαπημένες μελωδίες. Φυσικά δεν πρέπει να ξεχνάμε πόσο ισχυρή κριτική δυνατότητα έχουμε. Μας αρέσει κάποιος τραγουδιστής, ενώ κάποιος άλλος δεν μας αρέσει, μας αρέσει κάποιος συνθέτης, ενώ κάποιος άλλος μας είναι παντελώς αδιάφορος .

Όλα αυτά και πολλά άλλα παραδείγματα μας αποδεικνύουν ότι έχουμε σίγουρα κάποιο υλικό μέσα μας, του οποίου η συνειδητοποίηση θα μπορούσε να αποτελέσει σοβαρή γνωστική βάση για την παραπέρα μουσική μας εκπαίδευση.

Ας ξεχάσουμε λοιπόν για λίγο ότι υπάρχουν νότες, συγχορδίες, μουσικά συστήματα και τόσα άλλα άχαρα που δεν ξέρουμε και μας φαντάζουν βουνό και που μας κρατούν μακριά από τις εσωτερικές καλλιτεχνικές μας ανάγκες. Ας μην ξεχνάμε πως όλες οι μουσικές ορολογίες και όλα τα μουσικά συστήματα, που είναι πάρα πολλά, φτιάχτηκαν από ανθρώπους και ως εκ τούτου τίποτα δεν μας βεβαιώνει ότι είναι τέλεια. Είχαν όμως όλα ένα στόχο: **την ψυχική έκφραση και επικοινωνία**. Κρατάμε για την ώρα μόνον αυτά και αρχίζουμε το ταξίδι μας.

HOMO ΘΟΥΡΥΒΟΥΣ

Ας υποδυθούμε για λίγο τον προϊστορικό άνθρωπο και ας διασκεδάσουμε, κάνοντας πράξη την ανάγκη μας να δημιουργήσουμε ευχάριστους ήχους. Τι ήχοι θα μπορούσαν άραγε να είναι αυτοί; Σίγουρα θα θύμιζαν ήχους της φύσης. Κι έτσι μπορούμε να βιώσουμε την αρχή της μουσικής ή καλύτερα της «πρώτης ηχητικής δημιουργίας». Αν τώρα, θεωρητικά, συνεχίσουμε να υποδυόμαστε επί μακρόν αυτόν το ρόλο τότε θα δημιουργήσουμε τους δικούς μας συσχετισμούς και σιγά - σιγά θα επιχειρήσουμε να οργανώσουμε το δικό μας μουσικό σύστημα.

ΝΑΥΑΓΟΙ

Ας ξεχάσουμε τώρα τον «homo Θουρύβους» και ας υποδυθούμε ότι μία δεκαμελής παρέα, άσχετων από μουσική, έχουμε ναυαγήσει για χρόνια σε ένα νησί. Αφού λοιπόν επιβιώνουμε μια χαρά και περνάμε και πολύ ωραία, το ρίχνουμε στο τραγούδι και το χορό με όποιον τρόπο μπορούμε.

Ασφαλώς κατ' αρχήν θα πλακώσουμε όλα τα λαϊκά τραγούδια που θυμόμαστε και φυσικά θα χορέψουμε το ζεϊμπέκικο και το τσιφτετέλι μας. Μέχρι που μια μέρα θα νιώσουμε την ανάγκη να «κατασκευάσουμε» κι ένα μουσικό όργανο για συνοδεία κι έτσι η μουσική μας εξέλιξη αλλάζει ρότα. Στη γρήγορη αυτή εξέλιξη μας τον σημαντικότερο ρόλο θα έπαιζαν οι μνήμες από τον πολιτισμό. Στην αρχή θα φτιάχναμε μάλλον κάποια κρουστά όργανα, ή έναν αυλό από καλάμια. Κάποιος όμως, που τα χέρια του πιάνουν, θα δοκίμαζε να κάνει και κάτι που να θυμίζει κιθάρα. Στα επόμενα χρόνια κάποιος θα έβγαζε και τον πόνο του συνθέτοντας μια πρωτότυπη μελωδία, ενώ παράλληλα θα συνόδευε με τη φωνή. Κι αφού θα ακολουθούσαν κι άλλοι το παράδειγμά του, μετά από κάποιο καιρό ένας απ' όλους θα προσπαθούσε να κατανοήσει τη θεωρητική υπόσταση όλου του μουσικού γίνεσθαι του νησιού και να εφεύρει ορολογία ώστε να γίνει εφικτή η μουσική επικοινωνία. Έτσι κάποια στιγμή θα πετυχαίνουμε με ευκολία συγχρονισμένες εκτελέσεις. Λίγο αργότερα ο ίδιος ή άλλος «ερευνητής» θα προσπαθήσει να φανταστεί ένα σύστημα γραφής και να καταγράψει όλες τις μουσικές και τα τραγούδια που συνθέτει ο ίδιος ή οι άλλοι. Συνάμα θα «αποθρασυνθεί» και θα περιγράψει ένα νέο μουσικό σύστημα με δικούς του κανόνες.

Κι έτσι από τους εμπειρικούς ναυαγούς θα ξεφυτρώσει ο πρώτος μουσικολόγος.

Συνήθως το προφίλ ενός τέτοιου ανθρώπου ταιριάζει με αυτό κάποιου των θετικών επιστημών, όπως του Πυθαγόρα.

1.3 Πυθαγόρας - Οργάνωση μουσικού συστήματος

Η μαθηματική δεινότητα του Πυθαγόρα ήταν αδύνατον να μην εισβάλλει στο θαυμαστό κόσμο της μουσικής. Άλλωστε η μουσική είναι ένα απίστευτου κάλλους ερευνητικό πεδίο που δεν θα άφηνε αδιάφορο τον Πυθαγόρα, που δικαίως στη συνέχεια θεωρήθηκε ο πατέρας της οργάνωσης της μουσικής.

Πολύ γρήγορα ταυτοποίησε τα χαρακτηριστικά του ήχου και αυτό ήταν μόνον η αρχή. Είναι ο πρώτος που άγγιξε το, μέχρι τότε, συμπαντικό χάος των ηχητικών συχνοτήτων με μαθηματικά οργανωμένη σκέψη.

Ας δούμε όμως το θέμα με απλότητα. Ας ξαναγίνουμε για λίγο οι ναυαγοί. Ας υποθέσουμε ότι φτιάξαμε την αυτοσχέδια κιθάρα και ότι κουτσά στραβά συνοδεύουμε το τραγούδι μας. Δεν ξέρουμε πού πατάμε και πού βρισκόμαστε, παρ' όλα αυτά κάτι καταφέρνουμε. Μας οδηγεί το αυτί και το ένστικτό μας. Είμαστε καθαρά εμπειρικοί μουσικοί.

Ας αφήσουμε λοιπόν τον Πυθαγόρα να φωτίσει το σκοτάδι.

1.3.1 Το μονόχορδο και η επτάτονη κλίμακα

Κατ' αρχήν στόχος του Πυθαγόρα ήταν να ταυτοποιήσει τα τονικά ύψη, δηλαδή τις μουσικές συχνότητες, τις μουσικές νότες. Πήρε λοιπόν μια και μόνο χορδή (το περίφημο μονόχορδο) και άρχισε τα πειράματα.

Το μονόχορδο είχε ένα μήκος L και έβγαζε μια συχνότητα (μια νότα) n .

Παρατήρησε γρήγορα ότι το μισό μήκος $L/2$ της χορδής έδινε μία συχνότητα $2n$ που ήταν σχεδόν η ίδια νότα αλλά πιο ψηλά. Στις συχνότητες αυτές έδωσε το ίδιο όνομα, αφού έβγαζαν παρόμοιο άκουσμα. Ας τις ονομάσουμε N το.

Στόχος του πλέον ήταν να εντοπίσει κι άλλες συχνότητες ανάμεσα σ' αυτές τις δύο, την n και την $2n$, δηλαδή ανάμεσα στα δύο Ντο. Ο εύκολος δρόμος για έναν μαθηματικό ήταν να χωρίσει αμέσως μετά τη χορδή σε τρία ίσα κομμάτια και να ακούσει τον ήχο που θα έβγαζαν τα $2/3$ της χορδής. Και επειδή η συχνότητα είναι αντιστρόφως ανάλογη του μήκους L της χορδής, στην προκειμένη περίπτωση τα $2/3$ της χορδής αποδίδουν τη συχνότητα $3/2n$, την οποία θα ονομάσουμε Σολ.

Έχουμε μέχρι στιγμής:

	Ντο	Σολ	Ντο
Μήκος χορδής L	L	$2/3L$	$L/2$
Συχνότητα ήχου	n	$3/2L$	$2n$

Ιδιαίτερα οικεία ακούστηκε στον Πυθαγόρα η σχέση του ΝΤΟ με το ΣΟΛ γιατί την άκουγε και την ξανάκουγε στην αυτοσχέδια εμπειρική μουσική της εποχής. Σαν να υπήρχε μια φυσική συγγένεια ανάμεσα σε ηχητικές συχνότητες, που έχουν τη σχέση $n:3/2n$ όπως, δηλαδή το Ντο με το Σολ.

Κατόπιν χώρισε τη χορδή σε τέσσερα ίσα κομμάτια. Τα $3/4$ της χορδής έδιναν επίσης την οικεία συχνότητα $4/3n$ που εμείς θα αποκαλούμε Φα. Ο Πυθαγόρας παρατήρησε ακόμη πως όταν διπλασίαζε τα $3/4L$ της χορδής άκουγε την ίδια νότα Φα αλλά πιο χαμηλά με πιο πολύ όγκο. Σ' αυτή την περίπτωση το μήκος της χορδής είχε γίνει $3/2L$ και η συχνότητα $2/3n$. Η μαθηματική σχέση, λοιπόν, του Ντο με αυτό το χαμηλό Φα ήταν ακριβώς ανάποδη με αυτήν του Ντο με το Σολ. Άρα το διάστημα από το χαμηλό Φα ($3/2L$) ως το αρχικό Ντο (L) ήταν ίσο με το διάστημα από το αρχικό Ντο (L) ως το Σολ ($2/3L$). Σε συνδυασμό με το ότι ήταν ακουστικά εξοικειωμένος με όλα τα πιθανά διαστήματα που προέκυπταν από τις προαναφερθείσες σχέσεις συχνοτήτων, ο Πυθαγόρας είχε ήδη σχεδόν ανακαλύψει την έννοια του τονικού κέντρου.

Σκέφτηκε να κρατήσει αυτή την ισχυρή σχέση $2/3L$ και να εξερευνήσει κι άλλες συχνότητες ανάμεσα στα δύο Ντο.

Έφτιαξε τότε τα $2/3$ των $2/3L$, δηλαδή τα $2/3$ μιας χορδής που δίνει Σολ. Σε σχέση με το αρχικό μήκος της χορδής L το νέο μήκος είχε γίνει

$2/3 \times 2/3 = 4/9L$ και η συχνότητα αντιστρόφως $9/4n$. Ας αποκαλέσουμε την συχνότητα αυτή Ρε. Η καινούργια συχνότητα, όμως, βρίσκεται έξω από την έκταση από Ντο (L) και (n) ως Ντο ($L/2$) και ($2n$). Πράγματι $4/9L < L/2$ και $9/4n > 2n$. Αμέσως σκέφτηκε πως αν διπλασίαζε το μήκος της χορδής $4/9L$ σε $8/9L$ θα συνέχιζε να ακούει την ίδια νότα αλλά πιο χαμηλά και μέσα στην επιθυμητή περιοχή. Βρήκε λοιπόν το «Ρε» $9/8n$.

Έτσι συνέχισε και σε σχέση με το Ρε βρήκε το αντίστοιχο $3/2n$ που είναι το Λα $27/8n$ και εντός της επιθυμητής περιοχής $27/16n$, σε σχέση με το Λα το αντίστοιχο $3/2n$, που είναι το «Μι» $81/16n$ και εντός της επιθυμητής περιοχής όχι μόνον $81/32n$ αλλά $81/64n$, σε σχέση με το Μι το Σι, που είναι $243/32n$ και εντός της επιθυμητής περιοχής $243/128n$. Συνοψίζουμε επομένως:

	ΦΑ	ΝΤΟ	ΣΟΛ	ΡΕ	ΛΑ	ΜΙ	ΣΙ
Μήκος χορδής	$3/2L$	L	$2/3L$	$4/9L$	$8/27L$	$16/81L$	$32/243L$
Συχνότητα	$2/3n$	n	$3/2n$	$9/4n$	$27/8n$	$81/16n$	$243/32n$

Εντός της επιθυμητής περιοχής ανάμεσα στα Ντο n και Ντο 2n έχουμε

	1	2	3	4	5	6	7
	ΝΤΟ	ΡΕ	ΜΙ	ΦΑ	ΣΟΛ	ΛΑ	ΣΙ
Μήκος χορδής	L	8/9L	64/81L	3/4L	2/3L	16/27L	128/243L
Συχνότητα	n	9/8n	81/64n	4/3n	3/2n	27/16n	243/128n

Και φυσικά το ΝΤΟ μήκους L/2 και συχνότητας 2n.

Το ερώτημα που κάποιος δικαίως θα έθετε είναι:

Γιατί ο Πυθαγόρας σταμάτησε εκεί και δεν προχώρησε στην ανίχνευση κι άλλων συχνοτήτων;

Μα και φυσικά δεν σταμάτησε εκεί, απλώς μέχρι εκεί είχε ικανοποιήσει την ακουστική του ανάγκη και με αυτές τις συχνότητες μπορούσε να ερμηνεύσει και να ταυτοποιήσει μελωδίες της εποχής.

Παρατηρούμε ότι εντόπισε επτά διαφορετικές συχνότητες συν την επανάληψη της αρχικής ψηλά οκτώ.

Κι έτσι επικράτησε ο όρος «οκτάβα» για τη συχνότητα 2n, ο όρος 5^η για την συχνότητα 3/2n, 4^η για την συχνότητα 4/3n κ.ο.κ.

Μ' αυτόν τον τρόπο ο Πυθαγόρας συνέλαβε πρώτος και θεωρητικά την ιδέα της Επτατονικής κλίμακας. Μέχρι εκείνη την εποχή κυριαρχούσαν οι Πεντατονικές κλίμακες, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι στην εμπειρική μουσική δεν χρησιμοποιούνταν Επτατονικές.

Ένα πολύ σημαντικό επακόλουθο της οργάνωσης αυτής του Πυθαγόρα είναι ότι ξεκίνησε η ταυτοποίηση όλων των διαστημάτων με τη μορφή που επικράτησαν μέχρι σήμερα. Αν και το πεντάγραμμα δεν είχε ακόμα ανακαλυφθεί και η όποια γραφή ήταν νευματική, εμείς θα κάνουμε μία μικρή υπέρβαση για να κατανοήσουμε καλύτερα τις παραπάνω έννοιες. Θα γνωρίσουμε τη δυτικο-ευρωπαϊκή σημειογραφία προς το παρόν και με τη νευματική γραφή θα ασχοληθούμε σε άλλο κεφάλαιο.

1.3.2 Το πεντάγραμμα και το εντεκάγραμμα

Κάνουμε, λοιπόν ένα μικρό ταξίδι στο χρόνο για να κλέψουμε από τη μετέπειτα δυτικο-ευρωπαϊκή μουσική, τη σημειογραφία της, που λίγο έως πολύ όλοι γνωρίζουμε. Έτσι, δεν θα πάρει αιώνες να εξελίξουμε το μουσικό μας πνεύμα.

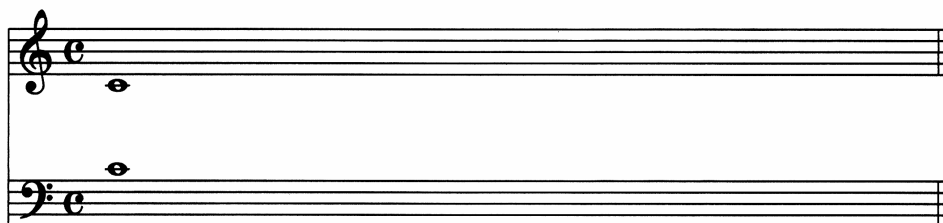


Παραπάνω βλέπουμε ένα πεντάγραμμα με ένα σύμβολο στην αρχή, το κλειδί του ΣΟΛ. Σ' αυτό καλούμαστε να τοποθετήσουμε τις νότες, που ανιχνεύσαμε με τη μέθοδο του Πυθαγόρα και φυσικά όχι μόνο μέσα σε μία οκτάβα.

Εξ' ορισμού, το συγκεκριμένο κλειδί βαπτίζει τις γραμμές του πενταγράμμου από κάτω προς τα επάνω με τις νότες

ΜΙ, ΣΟΛ, ΣΙ, ΡΕ, ΦΑ,
 τα δε κενά ανάμεσα στις γραμμές, από κάτω προς τα επάνω
 ΦΑ, ΛΑ, ΝΤΟ, ΜΙ .

Έξω από το πεντάγραμμο κάτω και πάνω τοποθετούμε τις νότες ΡΕ και ΣΟΛ.
 Η κάθε γραμμή από τη γειτονική της απέχει διάστημα 3^{ης} .
 Το ίδιο όμως συμβαίνει και με τα γειτονικά κενά ανάμεσα στις γραμμές.



Παραπάνω, κάτω από το πεντάγραμμο με το κλειδί του ΣΟΛ βλέπουμε άλλο ένα πεντάγραμμο με το κλειδί του ΦΑ. Ασφαλώς τα τονικά ύψη των συχνοτήτων που απεικονίζονται στο πεντάγραμμο με το κλειδί του ΦΑ είναι σε χαμηλότερη περιοχή από αυτή του κλειδιού ΣΟΛ. Ακριβώς πάνω από το πεντάγραμμο με το κλειδί του ΦΑ και κάτω από το πεντάγραμμο με το κλειδί του ΣΟΛ διακρίνουμε τη νότα ΝΤΟ που είναι ακριβώς ίδια και στις δύο περιπτώσεις με το ίδιο τονικό ύψος.

Οι γραμμές στο κλειδί του ΦΑ αντιστοιχούν στις νότες
 ΣΟΛ, ΣΙ, ΡΕ, ΦΑ, ΛΑ.

Με την προσθήκη της βοηθητικής γραμμής της νότας ΝΤΟ ανάμεσα στα δύο πεντάγραμμα φτιάχνουμε ένα τέλειο Εντεκάγραμμο του οποίου συνολικά πια οι γραμμές αντιστοιχούν στις νότες

ΣΟΛ, ΣΙ, ΡΕ, ΦΑ, ΛΑ, ΝΤΟ, ΜΙ, ΣΟΛ, ΣΙ, ΡΕ, ΦΑ .



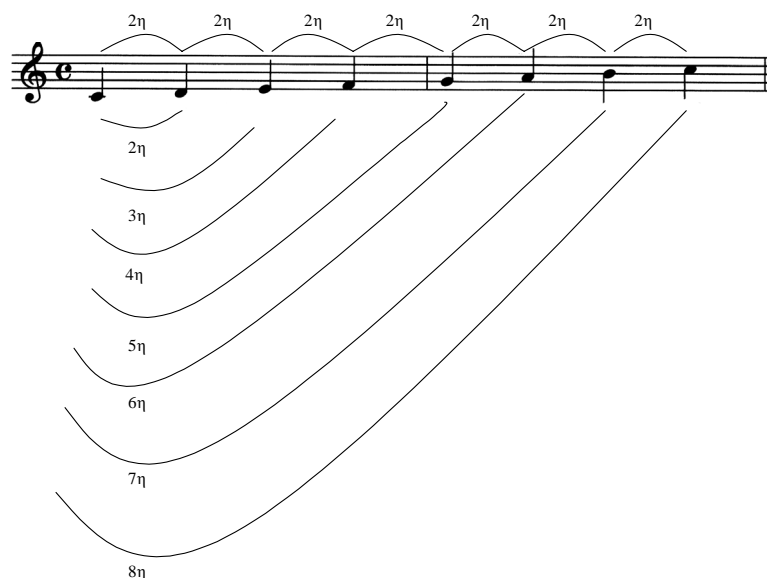
ντο ντο

Τα κενά ανάμεσα στις γραμμές (συνηθίζεται να τα λέμε διαστήματα)

ΛΑ, ΝΤΟ, ΜΙ, ΣΟΛ, ΣΙ, ΡΕ, ΦΑ, ΛΑ, ΝΤΟ, ΜΙ.

Πάνω και κάτω από το εντεκάγραμμο βρίσκονται οι νότες ΦΑ και ΣΟΛ

Στην πραγματικότητα όμως ο Πυθαγόρας υπολόγισε πως τα μικρά διαστήματα ήταν μικρότερα από το μισό των Μεγάλων. Πράγματι αν τα Μεγάλα ήταν κοντά στο κλάσμα $9/8n$ τα μικρά ήταν $256/243n$.



1.4 Γεωμετρικές και Αριθμητικές μέθοδοι εύρεσης κλιμάκων - η φυσική κλίμακα - αλλοιώσεις - δίεση και ύφεση

Η γεωμετρική σκέψη του Πυθαγόρα στην προηγούμενη μεθοδολογία βάπτισε τέτοιου είδους μεθόδους «εύρεσης» συχνοτήτων και διαστημάτων «Γεωμετρικές». Το παράδειγμα του ακολούθησαν πολλοί επονομαζόμενοι Πυθαγόρειοι φιλόσοφοι με χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτό του Διδύμου του Αλεξανδρέως.

Αυτός όμως δεν χρησιμοποίησε ως όχημα την 5^{η} , αλλά τις ακέραιες πολλαπλάσιες συχνότητες που πηγάζουν από την αρμονική στήλη, την οποίαν εξετάσαμε στο κεφάλαιο «χροιά του ήχου». Αν λοιπόν ορίσουμε τη Θεμελιώδη συχνότητα ως τον αριθμό 1 θα έχουμε τα εξής:



Αν θεωρήσουμε ως κρίσιμη περιοχή, από n έως $2n$, την πρώτη οκτάβα από το 1° ντο ως το 2° ντο, τότε για να βρούμε τη φυσική κλίμακα, πρέπει να επαναφέρουμε, με κλασματικές αναλογίες συχνοτήτων, τους αρμονικούς ήχους εντός αυτής της οκτάβας.

Για να φέρουμε το ΣΟΛ με ένδειξη 3 εντός οκτάβας πρέπει να το διαιρέσουμε δια του 2, κρατώντας τη λογική του Πυθαγόρα που σε αντίστροφη αναλογία θα διπλασίαζε το μήκος της χορδής.

Με αυτήν τη φυσική μέθοδο ταυτοποίησης της επτατονικής κλίμακας δια της χρήσης της αρμονικής στήλης καταλήγουμε στα εξής :

Nτο	Σολ	Nτο	Μι	(σολ) Σι(b)	(ντο)	Ρε (μι)	Φα (#)	(σολ) Λα	(σιb) Σι
n	3/2n	2n	5/4n	7/4n		9/8n	11/8n	13/8n	15/8n

Οι νότες που είναι μέσα σε παρενθέσεις έχουν ήδη αναφερθεί από προηγούμενους αρμονικούς. Παρατηρούμε ότι σε σχέση με την κλίμακα του Πυθαγόρα δεν έχει εμφανιστεί ακόμα το ΦΑ, αλλά το ΦΑ#, επίσης εκτός από το ΣΙ έχει εμφανιστεί και το ΣΙb.

Το σύμβολο # είναι η δίεση. Κάθε φορά που δίεση συνοδεύει μια νότα την οξύνει, δηλαδή τής ανεβάζει τη συχνότητα κατά ένα ημιτόνιο.

Το σύμβολο b είναι η ύφεση. Κάθε φορά που ύφεση συνοδεύει μια νότα τη βαραίνει, δηλαδή τής κατεβάζει τη συχνότητα κατά ένα ημιτόνιο.

Τα σύμβολα αυτά λέγονται αλλοιώσεις.

Το ΦΑ στην αρμονική στήλη το συναντάμε στη θέση 21, άρα η σχέση της συχνότητάς του είναι 21/16n μια και βρίσκεται στην 4^η οκτάβα.

Επομένως η φυσική κλίμακα είναι η ακόλουθη:

NTO	PE	MI	ΦΑ	ΣΟΛ	ΛΑ	ΣΙ	NTO
n	9/8n	5/4n	21/16n	3/2n	13/8n	15/8n	2n

Οι βασικές διαφορές αυτής της κλίμακας σε σχέση με αυτήν του Πυθαγόρα, είναι ότι οι συχνότητες ΦΑ και ΣΙ είναι πιο χαμηλές τονικά.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτή η κλίμακα είναι η βάση της βυζαντινής, αλλά και της παραδοσιακής μας μουσικής. Το ίδιο εύκολα όμως θα λέγαμε ότι η κλίμακα του Πυθαγόρα αποτέλεσε τη βάση της δυτικο-ευρωπαϊκής μουσικής. Πιο συγκεκριμένα οι μελέτες του Πυθαγόρα ήταν το έναυσμα για τους εμπνευστές των *Αριθμητικών μεθόδων αντίχνησης μουσικών συχνοτήτων*.

1.5 Συγκερασμοί και ασυγκέραστα συστήματα

Πρώτος ο Αριστόξενος χωρίζει την οκτάβα διαιρώντας την σε 72 ίσα μικρά κομμάτια, φέρνοντας και *τον πρώτο αχανή συγκερασμό* στην ιστορία της μουσικής, που μέχρι τότε και για αρκετούς αιώνες μετά παρέμενε ασυγκέραστη (δηλ. σαν συνάρτηση είχε συνέχεια).

Πολλά χρόνια μετά ο μεσαιώνας της Δύσης όδευε προς τον απόλυτο συγκερασμό με την απόλυτη διαίρεση της οκτάβας σε 12 ίσα διαστήματα, τα ημιτόνια, κάτι που εγκαθιδρύεται πανηγυρικά κάποια χρόνια αργότερα με τα Πρελούδια και τις Φούγκες του Μπαχ για το καλώς συγκερασμένο κλειδοκύμβαλο. Τελικά, ο απόλυτος συγκερασμός νί-

κησε κατά κράτος κάθε άλλο σύστημα και το μόνο που έμεινε να μας θυμίζει κάτι από τα παλιά είναι κάποιες παραδοσιακές μουσικές του κόσμου. Στην Ελλάδα, ευτυχώς, έχουμε πολλά να θυμόμαστε και από την παραδοσιακή, αλλά και από τη Βυζαντινή μουσική, που ωστόσο από το 1881 βασίζεται στην Αριστοξένια διαίρεση της οκτάβας σε 72 ίσα κομμάτια, τα μόρια.

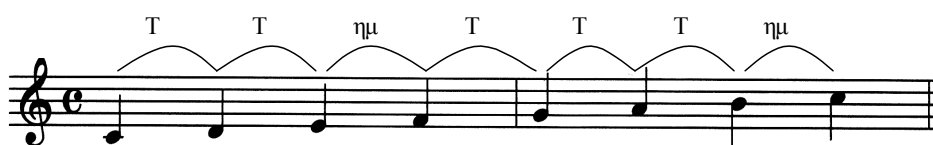
Ας δούμε, λοιπόν, πώς διαμορφώνεται το τοπίο στην επικρατούσα, απολύτως συγκερασμένη, μουσική και να επιδιώξουμε μια σύγκριση με τη βυζαντινή και την παραδοσιακή ελληνική μουσική.

Ας δούμε κατ' αρχήν όλες τις νότες κάνοντας χρήση και των διέσεων και υφέσεων.



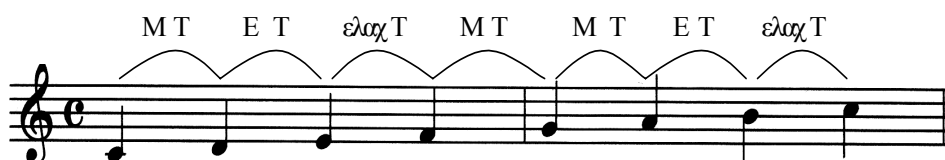
Βλέπουμε δύο κλίμακες που με τον απόλυτο συγκερασμό είναι απολύτως ίδιες, όπως ίδια είναι και τα τονικά ύψη του Ντο# με το Ρεβ, του Ρε# με το Μιb, του Φα# με το Σολb, του Σολ# με το Λαb και του Λα# με το Σιb.

Πρόκειται για την περίφημη χρωματική κλίμακα της συγκερασμένης δυτικο-ευρωπαϊκής μουσικής. Παρατηρούμε πως ανάμεσα στο ΜΙ και ΦΑ, αλλά και στο ΣΙ και ΝΤΟ δεν υπάρχουν αλλοιώσεις, δηλαδή ούτε διέσεις ούτε υφέσεις. Πολύ λογικό, αφού πρόκειται, όπως θυμόμαστε από τον Πυθαγόρα για τα Φυσικά Ημιτόνια στις θέσεις 3-4 και 7-8 της επτάτονης κλίμακας. Ας ξαναδούμε όμως με άλλο μάτι την επτάτονη κλίμακα.



Τα διαστήματα της κλίμακας είναι 2 Τόνοι, 1 ημιτόνιο, 3 Τόνοι και 1 ημιτόνιο. Αν σκεφτούμε ότι ο 1 Τόνος = 2 ημιτόνια, έχουμε στο άθροισμα 12 ημιτόνια.

Ας επιχειρήσουμε τώρα τη σύγκριση με τα μη συγκερασμένα συστήματα. Για την πιο αποτελεσματική σαφήνεια στις διαφορές, ας επιλέξουμε την αντίστοιχη κλίμακα της Βυζαντινής μουσικής χρησιμοποιώντας τη δυτική σημειογραφία.



M T = Μέγιστος Τόνος
E T = Ελάχιστων Τόνος
ελαχ T = ελάχιστος Τόνος

M T > E T > ελαχ. T

Στην προκειμένη περίπτωση η οκτάβα είναι χωρισμένη σε 72 μόρια και ισχύουν τα κάτωθι:

M T = 12 μόρια
E T = 10 μόρια
ελαχ T = 8 μόρια

Σε αντιστοιχία θα λέγαμε πως ο συγκερασμένος Τόνος μοιάζει με τον M T και θα μπορούσε να αποτελείται από 12 μόρια, ενώ το συγκερασμένο ημιτόνιο να αποτελείται από 6 μόρια.

Η ακουστική διαφορά στις δύο κλίμακες έχει να κάνει με τις νότες ΜΙ και ΣΙ, οι οποίες στο βυζαντινό σύστημα είναι πιο χαμηλωμένες τονικά. Για να ακριβολογούμε, στο δυτικο-ευρωπαϊκό σύστημα είναι ανυψωμένες.

Πρακτικά τώρα, πώς θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε με το αυτί διαφορές ανάμεσα σε μια συγκερασμένη και σε μια ασυγκέραστη μουσική; Το πιο απλό θα ήταν να συγκρίνουμε μια μελωδία που τραγουδάει η Αγνή Μπάλτσα με μια μελωδία που τραγουδάει η Ελένη Βιτάλη. Αντίστοιχα ο υψίφωνος Λ. Παβαρότι με τον ιεροψάλτη Λ. Αγγελόπουλο. Σε οργανικό επίπεδο θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε πανεύκολα τη διαφορά ακούγοντας το συγκερασμένο μπουζούκι του Ζαμπέτα σε αντιδιαστολή με το ασυγκέραστο ούτι του Γσιαμούλη.

Η συγκερασμένη μουσική «πατάει» σε 12 συγκεκριμένες συχνότητες και στις πολλαπλάσιες αυτών και στο επίπεδο της μελωδίας ακούγεται πιο συγκεκριμένη, αν όχι πιο φτωχή, από την ασυγκέραστη μουσική, που «πατάει» σε δεκαπλάσιες συχνότητες από αυτές της συγκερασμένης και ως εκ τούτου μπορεί να έχει έναν απίθανο μελωδικό πλούτο.

Όμως ο μελωδικός περιορισμός που έφερε ο συγκερασμός, άνοιξε το δρόμο στην Αρμονία, την συνήχηση και τον συγχορδιακό πλούτο της δυτικο-ευρωπαϊκής μουσικής, πράγματα για τα οποία θα μιλήσουμε παρακάτω.

ΣΥΝΟΨΗ

Στην ενότητα αυτή ασχοληθήκαμε με τον ήχο και ιδιαίτερα τον περιοδικό ήχο που αποτελεί τη βάση της μουσικής δημιουργίας. Η συχνότητα, η ένταση, η διάρκεια και η χροιά του ήχου αποτελούν τους βασικούς παράγοντες με τους οποίους τους διακρίνουμε και τους ταξινομούμε.

Επίσης τονίσαμε τη σημασία της μουσικής στη ζωή του ανθρώπου ως αναγκαίο μέσο ψυχικής έκφρασης και επικοινωνίας, όχι μόνο σε προσωπικό αλλά και σε κοινωνικό επίπεδο.

Τέλος αναφερθήκαμε στον τρόπο οργάνωσης του μουσικού υλικού, τονίζοντας τη συμβολή των μελετών του Πυθαγόρα πάνω στη συγκρότηση ενός μουσικού συστήματος βασισμένου στις αναλογίες των συχνοτήτων, καθώς και στη διάκριση ανάμεσα σε συγκερασμένη και ασυγκέραστη μουσική.

Η πρώτη κατατά το σύνολο της δυτικής μουσικής δημιουργίας από την εποχή του Μπαχ, αφήνοντας μόνο ορισμένες παραδοσιακές μουσικές, όπως της Ελλάδας, να θυμίζουν το ασυγκέραστο μουσικό σύστημα.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Ακούστε διάφορους, τυχαίους μουσικούς ήχους και προσπαθήστε να τους διακρίνετε ως προς τη συχνότητα, την ένταση, τη διάρκεια και τη χροιά τους.
2. Ακούστε χαρακτηριστικά αποσπάσματα γνωστών συνθετών της δυτικής μουσικής παράδοσης, καθώς και αποσπάσματα βυζαντινής και ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, όπως και άλλης μη ευρωπαϊκής μουσικής, ώστε να κατανοήσετε τη διαφορά ανάμεσα στα συγκερασμένα και τα ασυγκέραστα μουσικά συστήματα.

Ενότητα 2

Ρυθμός και Μελωδία: μία πρώτη προσέγγιση

Σκοπός:

Σκοπός της ενότητας αυτής είναι η γνωριμία με δύο από τα βασικά στοιχεία της μουσικής οργάνωσης των ήχων. Τη μελωδία και το ρυθμό, η γνώση των οποίων αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την περαιτέρω μελέτη της μουσικής πρακτικής και θεωρίας.

Προσδοκώμενα αποτελέσματα:

Όταν θα έχετε μελετήσει αυτή την ενότητα θα μπορείτε να:

- ✓ Διακρίνετε τις διαφορές και τις ομοιότητες ανάμεσα στις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες
- ✓ Αναγνωρίζετε τα διαστήματα που περιέχονται μέσα σε μια μείζονα και σε μια ελάσσονα κλίμακα
- ✓ Αναφέρετε τον οπλισμό μιας μείζονας ή ελάσσονας κλίμακα
- ✓ Κατανοείτε την έννοια του μουσικού μέτρου
- ✓ Γνωρίζετε τις ρυθμικές αξίες και τις αντίστοιχες παύσεις των μουσικών φθόγγων, με τις οποίες διαμορφώνεται ο μουσικός ρυθμός
- ✓ Αντιλαμβάνεστε τη μελωδία και το ρυθμό εύκολων μουσικών κομματιών, αλλά και μέσω της εξάσκησης να κατορθώσετε τη μεταγραφή τους στο πεντάγραμμο

Έννοιες κλειδιά:

- Μείζονα και ελάσσονα κλίμακα
- Σχετική και ομώνυμη κλίμακα
- Οπλισμός
- Ρυθμικές αξίες και παύσεις
- Διαστολή
- Μουσικό μέτρο
- Παρεστιγμένο
- Σύζευξη διαρκείας
- Μεταγραφή στο πεντάγραμμο.

Εισαγωγικές παρατηρήσεις:

Στην ενότητα αυτή θα αναφέρουμε τα κύρια χαρακτηριστικά της μελωδίας και του ρυθμού, δύο στοιχείων απαραίτητων για τη μουσική οργάνωση των ήχων.

Η ενότητα χωρίζεται σε τρία μέρη. Αρχικά θα ασχοληθούμε με τα κύρια χαρακτηριστι-

κά της μελωδίας και ιδιαίτερα με τις κλίμακες, μέσω των οποίων αυτή ταξινομείται και οργανώνεται. Ύστερα, θα εξετάσουμε τα χαρακτηριστικά του μουσικού ρυθμού, δηλαδή τις ρυθμικές αξίες, τις παύσεις, το μουσικό μέτρο και τις χρονικές επεκτάσεις των φθόγων. Τέλος, θα δούμε πώς μπορούμε να εφαρμόσουμε τα παραπάνω με την πρακτική της μεταγραφής στο πεντάγραμμο, ενός μουσικού κομματιού.

2.1 Μελωδία

2.1.1 Κλίμακες και διαστήματα

Ήρθε λοιπόν η ώρα να δούμε πώς διαχειριζόμαστε όλο αυτό το υλικό των τόσων πολλών συχνοτήτων.

Αυτό που θα μας έκανε οξυδερκείς σαν ακροατές, αλλά και σαν επίδοξους μουσικούς, θα ήταν η ικανότητα να αντιλαμβανόμαστε το διαφορετικό ύφος των κλιμάκων στα διάφορα είδη μουσικής.

Οι κλίμακες μπορούν να βγάζουν χαρά, λύπη, μυστήριο, σκέψη, αναμονή και τόσα άλλα συναισθήματα. Η αλήθεια είναι ότι οι πιο χιλιοακουσμένες είναι αυτές της χαράς και της λύπης. Η Μείζων και η Ελάσσων ή αλλιώς η Ματζόρε και η Μινόρε. Έχουν τη ρίζα τους στην αρχαία Ελλάδα με τις αντίστοιχες τους ονομασίες να είναι «Ιονικός» και «Αιολικός» τρόπος. Οι τρόποι αυτοί μέσω του Πάπα Γρηγορίου και των Γρηγοριανών Μελών, κατέκτησαν τη Δύση ήδη από τον Μεσαίωνα και έκτοτε πάνω σ' αυτούς γράφτηκε και συνεχίζεται και γράφεται το μεγαλύτερο κομμάτι της ιστορίας της μουσικής όλων των ειδών. Παρακάτω βλέπουμε τον Ιονικό τρόπο με βάση Ντο ή αλλιώς την Ντο μείζων και τον Αιολικό τρόπο με βάση Λα ή αλλιώς την Λα φυσική ελάσσονα.

Μείζων



Ελάσσων



Παρατηρούμε ότι και οι δύο κλίμακες χρησιμοποιούν τις ίδιες νότες. Εν τούτοις έχουν διαφορετικό ύφος, χαρούμενο ο μείζων και λυπημένο ο φυσικός ελάσσων τρόπος. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό είναι επειδή έχουν διαφορετική αφετηρία. Ο ένας αρχίζει από ντο, ενώ ο άλλος από λα. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να αλλάζει η σειρά των διαστημάτων. Πράγματι, η σειρά στη μείζονα είναι

T, T, ημιτ, T, T, T, ημιτ

Ενώ στη φυσική Ελάσσονα

T, ημιτ, T, T, ημιτ, T, T

Κλίμακες που χρησιμοποιούν τις ίδιες ακριβώς νότες με άλλη αφετηρία και βγάζουν διαφορετικό μουσικό ύφος καλούνται ΣΧΕΤΙΚΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ.

Αν κρατούσαμε, άραγε, την ίδια αφετηρία, πώς θα μπορούσαμε να φτιάξουμε διαφορετικού ύφους κλίμακες; Μα φυσικά χρησιμοποιώντας αλλοιώσεις.

μείζων

Φυσική ελάσσων

Για να κρατήσουμε τη σειρά των διαστημάτων της φυσικής ελάσσονος κλίμακας αναγκαζόμαστε να προσθέσουμε αλλοιώσεις (εδώ συγκεκριμένα υφέσεις) στις νότες Μι, Λα και Σι. Άρα στη φυσική ελάσσονα τα δύο ημιτόνια πρέπει με κάθε τρόπο να βρίσκονται στις θέσεις 2-3 και 5-6.

Κλίμακες που έχουν την ίδια ακριβώς αφητηρία, αλλά έχουν διαφορές στο υλικό που χρησιμοποιούν δηλαδή στις νότες για να βγάλουν διαφορετικό μουσικό ύφος καλούνται ΟΜΩΝΥΜΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ.

Έχει επικρατήσει στη 7^η νότα της φυσικής ελάσσονος να βάζουμε μία όξυνση (δίεση) και μολονότι το λυπημένο χρώμα παραμένει, αλλάζει λίγο ο χαρακτήρας της κλίμακας. Η συγκεκριμένη κλίμακα λέγεται **ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΕΛΑΣΣΩΝ** και είναι τόσο διαδεδομένη όσο και η μείζων κλίμακα. Εκτός, λοιπόν, από τα ημιτόνια στις θέσεις 2-3, 5-6 της φυσικής ελάσσονος δημιουργείται άλλο ένα ημιτόνιο στη θέση 7-8. Επίσης κάτι πρωτόγνωρο που συμβαίνει, είναι ότι το διάστημα στη θέση 6-7 παύει να είναι Τόνος, διότι από την όξυνση της θέσης 7, μεγάλωσε κατά ένα ημιτόνιο. Το καινούργιο διάστημα λέγεται **Τριημιτόνιο** ή 2^η Αυξημένη.

ΤΡΙΗΜΙΤΟΝΙΟ

Πριν γνωρίσουμε κι άλλες κλίμακες και τρόπους, ας μελετήσουμε όλο το υλικό των τριών προηγούμενων κλιμάκων και τον τρόπο που μπορούμε να το διαχειριστούμε.

Κι ας ξεκινήσουμε από την πλήρη ταυτοποίηση των διαστημάτων:

2.1.2 Διαστήματα μείζονος, φυσικής και αρμονικής ελάσσονος κλίμακας

Κατ' αρχήν έχουμε διαστήματα 2^{ης}, 3^{ης}, 4^{ης}, 5^{ης}, 6^{ης}, 7^{ης} και 8^{ης} που είναι η οκτάβα. Πιο συγκεκριμένα έχουμε τις παρακάτω κατηγορίες και υποκατηγορίες (στην παρένθεση βλέπουμε παραδείγματα από τις σχετικές κλίμακες Ντο μείζων και Λα ελάσσων):

Διαστήματα 2 ^{ης} μικρής = 1 ημιτόνιο	(ΜΙ-ΦΑ)
>> 2 ^{ης} Μεγάλης = 2 ημιτόνια = 1 Τόνο	(ΝΤΟ-ΡΕ)
>> 2 ^{ης} Αυξημένης = 3ημιτόνια =1 Τόνο+1 ημιτόνιο	(ΦΑ-ΣΟΛ#)
>> 3 ^{ης} μικρής = 1 Τόνο + 1 ημιτόνιο	(ΛΑ-ΝΤΟ)
>> 3 ^{ης} Μεγάλης = 2 Τόνους	(ΝΤΟ-ΜΙ)
>> 4 ^{ης} ελαττωμένης =1 Τόνο + 2 ημιτόνια	(ΣΟΛ#-ΝΤΟ)
>> 4 ^{ης} Καθαρής = 2 Τόνοι + 1 ημιτόνιο	(ΝΤΟ-ΦΑ)
Διαστήματα 4 ^{ης} Αυξημένης = 3 Τόνους (ΤΡΙΤΟΝΟ)	(ΦΑ-ΣΙ)
>> 5 ^{ης} ελαττωμένης =2 Τόνους +2 ημιτόνια	(ΣΙ-ΦΑ)
>> 5 ^{ης} Καθαρής = 3 Τόνοι + 1 ημιτόνιο	(ΝΤΟ-ΣΟΛ)
>> 5 ^{ης} Αυξημένης =4 Τόνοι = 2Τόνοι+1ημιτόνιο+1τριημιτόνιο	(ΝΤΟ-ΣΟΛ#)
>> 6 ^{ης} μικρής =3 Τόνοι + 2 ημιτόνια	(ΛΑ-ΦΑ)
>> 6 ^{ης} Μεγάλης = 4 Τόνοι + 1 ημιτόνιο	(ΝΤΟ-ΛΑ)
>> 7 ^{ης} ελαττωμένης =3 Τόνοι + 3 ημιτόνια	(ΣΟΛ#-ΦΑ)
>> 7 ^{ης} μικρής = 4 Τόνοι + 2 ημιτόνια	(ΣΟΛ-ΦΑ)
>> 7 ^{ης} Μεγάλης = 5 Τόνοι +1 ημιτόνιο	(ΝΤΟ-ΣΙ)

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΕΣ:

1. Ταυτοποιήστε όλα τα διαστήματα της Ντο μείζονος κλίμακας.
2. Ταυτοποιήστε όλα τα διαστήματα της Λα φυσικής ελάσσονος κλίμακας.
3. Ταυτοποιήστε όλα τα διαστήματα της Λα αρμονικής ελάσσονος κλίμακας.
4. Ταυτοποιήστε όλα τα διαστήματα της Ντο φυσικής ελάσσονος κλίμακας.

2.1.3 Κλειδιά και οπλισμοί

Είδαμε παραπάνω ότι για να φτιάξουμε την ομώνυμη Ντο φυσική ελάσσονα κλίμακα αναγκαστήκαμε να χρησιμοποιήσουμε αλλοιώσεις και συγκεκριμένα υφέσεις. Αν πάρουμε ως αφετηρία άλλη νότα πάλι θα κάνουμε αλλοιώσεις διαφορετικές από την προηγούμενη φορά.

Οι αλλοιώσεις γίνονται για να κρατάμε την τυπική σειρά των διαστημάτων των επιθυμητών κλιμάκων και ως εκ τούτου να διατηρούμε το μουσικό αυτό χρώμα.

2.1.4 Κλίμακες με διέσεις

Ας πιάσουμε αρχικά τις μείζονες κλίμακες και ας ξεκινήσουμε ένα ευχάριστο παιχνίδι με τις διέσεις. Ξεκινώντας από τη Ντο μείζονα που δεν φέρει καμία αλλοίωση και ακολουθώντας το παράδειγμα του Πυθαγόρα, θα ανεβαίνουμε κάθε τόσο μια 5^η Καθαρή (3/2n) και θα προσθέτουμε τη δίεση ή τις διέσεις που χρειάζονται, έτσι ώστε να διατηρείται πάντα η σειρά των διαστημάτων ως εξής: Τ,Τ, ημ, Τ, Τ,Τ, ημ.

Να θυμόμαστε ότι τα ημιτόνια πρέπει να βρίσκονται στις θέσεις 3-4 και 7-8. Πολύ γρήγορα διαπιστώνουμε πως κάθε φορά που ανεβαίνουμε μια 5^η για να αλλάξουμε αφετηρία

και προσπαθούμε να φτιάξουμε μείζονα κλίμακα, προσθέτουμε και μια δίεση. Ας δούμε όμως πρώτα το παρακάτω σχέδιο:

3 4 7 8
ημιτόνιο ημιτόνιο

ΝΤΟ

ΣΟΛ

ΡΕ

ΛΑ

ΜΙ

ΣΙ

ΦΑ#

ΝΤΟ#

Είναι θαυμάσια η συμμετρία που ξεδιπλώνεται στα πεντάγραμμα.

Μπορούμε να βγάλουμε τα παρακάτω συμπεράσματα:

1. Όσο πηγαίνουμε προς τα κάτω στο πλάνο αυξάνονται οι διέσεις.
2. Η αύξηση είναι σταδιακή κατά μία δίεση κάθε φορά.

3. Αν μια νότα οξυνθεί, δηλαδή φορτωθεί με δίεση, μένει έτσι μέχρι τέλος, όσο κατεβαίνουμε στις υπόλοιπες κλίμακες και δεν χάνει ποτέ την όξυνση.
4. Υπάρχει μια συμμετρική περιοδικότητα στον τρόπο με τον οποίον μπαίνουν οι διέσεις.
5. Οι διέσεις κάθε προηγούμενης κλίμακας ισχύουν και στην επόμενη και εκεί προστίθεται άλλη μία, πάντοτε στην 7^η νότα της καινούργιας κλίμακας.
6. Οι διέσεις ακολουθούν και αυτές την Πυθαγόρεια παραδοχή του κύκλου της 5^{ης} Καθαράς. Από σύμπτωση; Από θαύμα; Μάλλον από τη φυσικομαθηματική συμμετρία.
7. Τελικά, ξεκινώντας από την πρώτη δίεση που χρησιμοποιήσαμε μέχρι και την τελευταία, η σειρά τους ήταν η εξής:

ΦΑ#, ΝΤΟ#, ΣΟΛ#, ΡΕ#, ΛΑ#, ΜΙ#, ΣΙ#

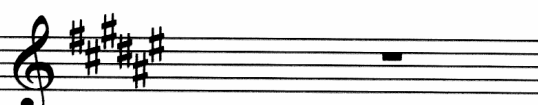
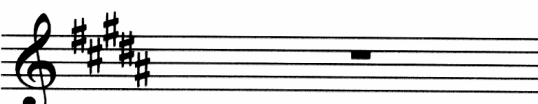
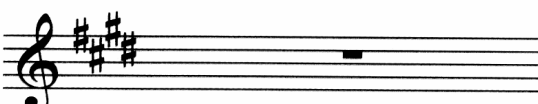
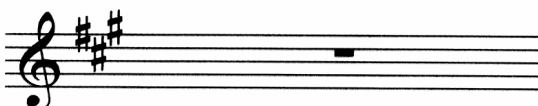
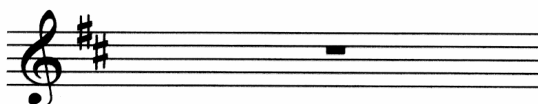
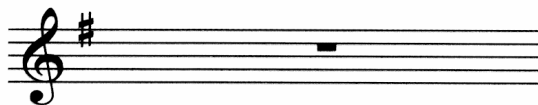
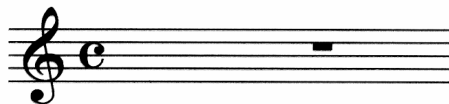
Αν μάθουμε απ' έξω αυτήν τη σειρά τότε θα είναι πανεύκολο να βρίσκουμε ταχύτατα ποια ή ποιες διέσεις χρειάζονται σε μια αφετηρία ή, σ' ένα κλειδί όπως συνηθίζεται να λέγεται, για να δώσει μείζονα κλίμακα.

Ιδού ο τρόπος: Γυρεύουμε την 7^η της αφετηρίας και σ' αυτήν πάνω θα πέσει η τελευταία δίεση. Π.χ.: Θέλουμε να φτιάξουμε τη ΛΑ μείζονα. Η 7^η της είναι το ΣΟΛ. Άρα οι διέσεις είναι

ΦΑ#, ΝΤΟ#, ΣΟΛ#

Αντίστοιχα θα πράξουμε για να βρούμε και τις κλίμακες που γίνονται μείζονες με τη χρήση Υφέσεων.

Ο αριθμός των διέσεων ή των υφέσεων που χρειάζονται για να αποκτήσει μια κλίμακα το επιθυμητό μουσικό ύφος (μείζον, ελάσσων ή οτιδήποτε άλλο) καλείται οπλισμός.



Τον οπλισμό, δηλαδή, τις απαιτούμενες διέσεις ή υφέσεις, στην επίσημη σημειογραφία, δεν τις σημειώνουμε δίπλα στις νότες, αλλά στην αρχή των κομματιών.

2.1.5 Κλίμακες με υφέσεις

Ας ασχοληθούμε τώρα με το ακριβώς ανάποδο παιχνίδι, μόνο που τώρα αντί να ανεβαίνουμε μια 5^η Καθαρή, και κατεβαίνουμε. Μπορούμε βέβαια και να ανεβαίνουμε μια 4^η Καθαρή γιατί πάλι την ίδια νότα συναντάμε (από το Ντο κατεβαίνοντας 5^η Καθαρή πάμε στο Φα, ανεβαίνοντας 4^η καθαρή στο Φα μία οκτάβα πιο ψηλά).

	3	4		7	8
	ημιτόνιο			ημιτόνιο	

The image displays a descending natural scale in 8/4 time across nine staves, labeled from top to bottom: NTO, ΦΑ, ΣΙb, ΜΙb, ΛΑb, ΡΕb, ΣΟΛb, and ΝΤΟb. Above the first two staves, fingerings are indicated: 3 and 4 for the first two notes, and 7 and 8 for the last two notes. The notes are: NTO (C4), ΦΑ (B3), ΣΙb (Bb3), ΜΙb (Ab3), ΛΑb (Gb3), ΡΕb (Fb3), ΣΟΛb (Eb3), and ΝΤΟb (D3). Each staff shows the notes of the scale with accidentals.

Παρατηρούμε και εδώ μια αντίστοιχη συμμετρία με αυτή που διαπιστώσαμε στις κλίμακες με διέσεις. Αναλυτικά βγάζουμε τα παρακάτω συμπεράσματα:

1. Όσο πηγαίνουμε προς τα κάτω στο πλάνο αυξάνονται οι υφέσεις.
2. Η αύξηση είναι σταδιακή κατά μία ύφεση κάθε φορά.
3. Αν μια νότα βαρυνθεί, δηλαδή φορτωθεί με ύφεση, μένει έτσι μέχρι το τέλος, όσο κατεβαίνουμε στις υπόλοιπες κλίμακες και δεν χάνει ποτέ την βάρυνση.
4. Υπάρχει μια συμμετρική περιοδικότητα στον τρόπο με τον οποίο μπαίνουν οι υφέσεις.
5. Οι υφέσεις κάθε προηγούμενης κλίμακας ισχύουν και στην επόμενη και εκεί προστίθεται πάντοτε άλλη μια ύφεση στην 4^η νότα της καινούργιας κλίμακας.
6. Οι υφέσεις ακολουθούν και αυτές την Πυθαγόρεια παραδοχή του κύκλου της 5^{ης} Καθαρής σε ανάποδη φορά, δηλαδή προς χαμηλότερα τονικά ύψη. Από σύμπτωση; Από θαύμα; Μάλλον από τη φυσικομαθηματική συμμετρία.
7. Τελικά ξεκινώντας από την πρώτη δίεση που χρησιμοποιήσαμε μέχρι και την τελευταία, η σειρά τους ήταν η εξής:

ΣΙb, ΜΙb, ΛΑb, ΡΕb, ΣΟΛb, ΝΤΟb, ΦΑb

Αν μάθουμε απ' έξω αυτήν τη σειρά τότε θα είναι πολύ εύκολο να βρίσκουμε ταχύτατα ποια ή ποιες υφέσεις χρειάζονται σε μια αφετηρία ή, σ' ένα κλειδί, για να δώσει μείζονα κλίμακα.

Ιδού ο τρόπος: Γυρεύουμε την 4^η της αφετηρίας και σ' αυτήν πάνω θα πέσει η τελευταία ύφεση. Π.χ.: Θέλουμε να φτιάξουμε τη ΛΑb μείζονα. Η 4^η της είναι το ΡΕ. Άρα οι υφέσεις είναι:

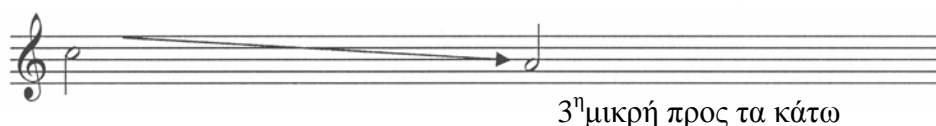
ΣΙb, ΜΙb, ΛΑb, ΡΕb

2.1.6 Οπλισμός ελασσόνων κλιμάκων

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, και οι δύο τύποι ελασσόνων κλιμάκων είναι σχετικές με μία μείζονα κλίμακα, δηλαδή έχουν τον ίδιο αριθμό αλλοιώσεων (διέσεων ή υφέσεων). Άρα ο πιο απλός τρόπος να βρούμε τον οπλισμό μιας ελάσσονος κλίμακας είναι να βρούμε πρώτα τη σχετική της μείζονα και κατόπιν τον οπλισμό αυτής, που δεν θα είναι άλλος από αυτόν που ψάχνουμε.

Αρκεί λοιπόν να ανακαλύψουμε τον τρόπο να βρίσκουμε την σχετική μείζονα. Σε προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε πως η Ντο μείζων κλίμακα (Ντο Ιονικός) έχει σχετική τη Λα ελάσσονα (Λα αιολικός). Από το Ντο, για να βρεθούμε στο Λα, πρέπει να κατέβουμε μια 3^η μικρή. Αντιστρόφως από το Λα, για να βρεθούμε στο Ντο, πρέπει να ανεβούμε μια 3^η μικρή.

Επομένως, για να βρούμε τη σχετική μείζονα μιας ελάσσονος κλίμακας, αρκεί να ανεβούμε μια 3^η μικρή, δηλαδή έναν τόνο και ένα ημιτόνιο.





3^η μικρή προς τα επάνω

Μπορούμε, βέβαια να βρίσκουμε και κατευθείαν τον οπλισμό μιας ελάσσονος κλίμακας. Ας δούμε τα χαρακτηριστικά της ακόμα μια φορά.

Η φυσική ελάσσων έχει τα δύο της ημιτόνια στις θέσεις 2-3 και 5-6.

Αν ακολουθήσουμε τώρα την ίδια διαδικασία με πριν, δηλαδή εφαρμόζοντας την Πυθαγόρεια λογική ξεκινώντας από τη φυσική Λα ελάσσωνα θα έχουμε:



Κ. ο. κ.

Ισχύουν σχεδόν τα ίδια με τις προηγούμενες αναφορές, με τη διαφορά ότι σ' αυτή την περίπτωση, η καινούργια δίεση μπαίνει στην 2^η νότα της κάθε νέας κλίμακας.

Άρα, στις ελάσσονες κλίμακες με διέσεις, για να βρούμε αμέσως τον οπλισμό, διαβάζουμε κανονικά τη σειρά των διέσεων και σταματάμε στη 2^η της κλίμακας που μας αφορά. Π.χ. η Ντο# ελάσσων τι οπλισμό έχει; Διαβάζουμε στην σειρά των διέσεων και σταματάμε στο Ρε# που είναι η 2η. ΦΑ#, ΝΤΟ#, ΣΟΛ#, ΡΕ#.

Αντίστοιχα για τις υφέσεις κινούμενοι 5^{ες} με φορά προς τα κάτω θα έχουμε:



Κ.ο.κ.

Κάθε φορά που προστείνεται καινούργια ύφεση μπαίνει στην 6^η νότα της καινούργιας κλίμακας. Άρα διαβάζουμε τη σειρά των υφέσεων και σταματάμε στην 6^η της κλίμακας που μας αφορά. Π.χ. Ποιος είναι ο οπλισμός της Φα φυσικής ελάσσονος κλίμακας;

ΣΙb, ΜΙb, ΛΑb, ΡΕb φυσικά γιατί το ΡΕb είναι η 6^η της κλίμακας.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΕΣ:

1. Βρείτε τους οπλισμούς των κλιμάκων ΡΕ μείζωνος, ΜΙ μείζωνος, ΣΙ μείζωνος και ΝΤΟ# μείζωνος.
2. Βρείτε τους οπλισμούς των κλιμάκων ΛΑb μείζωνος, ΡΕb μείζωνος και ΝΤΟb μείζωνος
3. Βρείτε τους οπλισμούς των κλιμάκων ΜΙ ελάσσονος, ΦΑ# ελάσσονος, ΝΤΟ# ελάσσονος και ΡΕ# ελάσσονος.
4. Βρείτε τους οπλισμούς των κλιμάκων ΡΕ ελάσσονος, ΝΤΟ ελάσσονος, ΣΙb ελάσσονος και ΜΙb ελάσσονος.

Είδαμε μέχρι στιγμής τις χιλιοακουσμένες κλίμακες της χαράς και της λύπης, δηλαδή όλες τις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες που προέρχονται από τους αρχαίους Ελληνικούς τρόπους Ιωνικό και Αιολικό αντίστοιχα. Παρακάτω θα διαπιστώσουμε ότι τα δύο αυτά είδη κλιμάκων είναι σταγόνες στον ωκεανό μπροστά στην πληθώρα κλιμάκων και χωρισμών της οκτάβας που έχουν κατά καιρούς γίνει και στην Ελλάδα και στον κόσμο όλο. Απλή αναφορά προς το παρόν κάνουμε και στους υπόλοιπους επτατονικούς επικρατήσαντες τρόπους (κλίμακες) της αρχαίας Ελληνικής μουσικής: Ιωνικός, Δώριος, Φρύγιος, Λύδιος, Μυξολύδιος, Αιολικός και Λοκρικός. Επίσης σε άλλα κεφάλαια θα δούμε και τις παμπάλαιες Πεντατονικές κλίμακες, τις εξατονικές, αλλά και τις πιο σύγχρονες οκτατονικές, δωδεκάφθογγες κτλ.

Ας δούμε στην πράξη πώς μια μελωδία βασίζεται στα προαναφερθέντα υλικά.

Κατ' αρχήν πρέπει να πούμε ότι μια μελωδία χρησιμοποιεί το υλικό, δηλαδή τις νότες μιας ή περισσοτέρων κλιμάκων. Π.χ. η παρακάτω μελωδία χρησιμοποιεί τους φθόγγους της κλίμακας ΜΙb μείζωνος.



Την ίδια ασφαλώς μελωδία θα μπορούσαμε να γράψουμε και με άλλου τύπου σημειογραφία, τη νευματική, την οποίαν όμως θα εξετάσουμε στο κεφάλαιο της βυζαντινής μουσικής.

Στο παραπάνω παράδειγμα τώρα έχουμε και άλλες πληροφορίες εκτός από τα τονικά ύψη, δηλαδή τις νότες. Οι πληροφορίες αυτές αφορούν τον ρυθμό.

2.2. ΡΥΘΜΟΣ

Η οργάνωση της τοποθέτησης των μουσικών συχνοτήτων μέσα στον χρόνο μας δίνει τον ρυθμό.








Σημειογραφικά το πρώτο πράγμα που μας έρχεται στο νου είναι να δηλώνουμε με φυσικές μονάδες πόσο κρατάει στον χρόνο η κάθε νότα. Π.χ. ντο 1 sec, μι 5msec, σολ 10msec κ.ο.κ. Κάτι τέτοιο, βέβαια, δε θα ήταν καθόλου εύχρηστο. Ένας τρόπος που ούτως ή άλλως έχει χρησιμοποιηθεί είναι να συνοδεύει κάθε νότα μια γραμμή, της οποίας το μήκος να μας δηλώνει την χρονική της αξία.

Ευτυχώς η σημειογραφία που επικράτησε είναι πολύ πιο εύχρηστη από όλα τα προηγούμενα σενάρια.

Στηρίζεται στην σημειογραφική ταυτοποίηση όσο γίνεται περισσοτέρων χρονικών υποδιαιρέσεων. Ωστόσο στην αρχή κάθε κομματιού, ο συνθέτης οφείλει να δηλώνει αν το κομμάτι είναι γρήγορο, πολύ γρήγορο, κανονικό, αργό ή πολύ αργό κ.ο.κ. Πιο σωστό όμως είναι, στην αρχή, να δηλώνεται η τιμή μιας φυσικής μονάδας χρονικής μετρήσεις, που σχετίζεται με μία κεντρική χρονική υποδιαίρεση. Η μονάδα αυτή στα αγγλικά γράφεται b.p.m (*beats per minute*), δηλαδή χτύποι ανά δευτερόλεπτο.

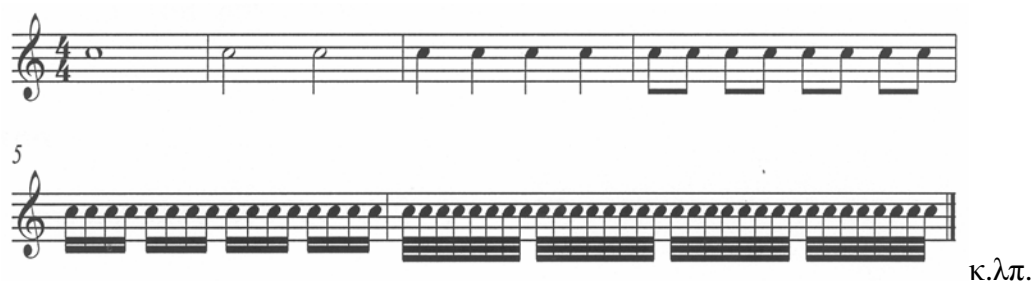
2.2.1 Ρυθμικές αξίες και Μέτρο

Παρακάτω βλέπουμε τις χρονικές υποδιαιρέσεις που συνηθίζουμε να λέμε αξίες των φθόγγων.

	ολόκληρο
	ήμισυ ή μισό
	τέταρτο
	όγδοο
	δέκατο έκτο
	τριακοστό δεύτερο
	εξηκοστό τέταρτο

Όπως μαρτυρούν οι ονομασίες των αξιών, διαβάζοντάς τες με φορά από πάνω προς τα κάτω, αυτή που ακολουθεί είναι πάντα η μισή της προηγούμενης και το $\frac{1}{4}$ της προπροηγούμενης. Δηλαδή το ήμισυ έχει τη μισή αξία του ολοκλήρου, αλλά την διπλή αξία του τετάρτου. Το τέταρτο έχει το $\frac{1}{4}$ της αξίας του ολοκλήρου, τη μισή αξία του ημίσεος, τη διπλή αξία του ογδόου, τέσσερις φορές την αξία του δεκάτου έκτου κ.ο.κ.

Αναλυτικότερα και εντός της σημειογραφίας του πενταγράμμου έχουμε,



όπου οι κάθετες γραμμές, που κόβουν κάθε τόσο το πεντάγραμμο, λέγονται **διαστολές** και χαρακτηρίζουν το τέλος και την αρχή συγκεκριμένης χρονικής περιόδου. Η χρονική αυτή επαναλαμβανόμενη περίοδος καλείται **μουσικό μέτρο**. Ο εκάστοτε τύπος του μουσικού μέτρου αναγράφεται χαρακτηριστικά στην αρχή κάθε κομματιού. Στο πιο πάνω παράδειγμα έχουμε ένα μέτρο 4/4 όπως αυτό καθαρά φαίνεται δίπλα από το κλειδί του Σολ. Βλέπουμε επίσης ότι έχουμε έξι μέτρα ίσης αξίας, 4/4. Στο 1^ο μέτρο τοποθετήσαμε ένα ολόκληρο φθόγγο, στο 2^ο μέτρο δύο μισά, στο 3^ο μέτρο τέσσερα τέταρτα, στο 4^ο μέτρο οκτώ όγδοα, στο 5^ο μέτρο δεκαέξι δέκατα έκτα και στο έκτο και τελευταίο μέτρο τριανταδύο τριακοστά δεύτερα. Θα μπορούσαμε φυσικά να τοποθετήσουμε και πιο ποικίλα ρυθμικά σχήματα όπως παρακάτω:



Εκτός από το μέτρο των 4/4 υπάρχουν φυσικά και άλλα μέτρα, όπως τα απλά μέτρα των 2/4 και 3/4 αλλά και τα πιο σύνθετα 5/4, 6/4, 7/4 κ.ο.κ. Επίσης, δεν είναι απαραίτητο η χρονική υποδιαίρεση που μας δίνει τον ρυθμό, δηλαδή ο παρανομαστής του κλάσματος να είναι οπωσδήποτε το τέταρτο. Άρα υπάρχουν και μέτρα 2/2, 3/2, 3/8, 5/8, 6/8, 7/8, 11/8, 13/8, 15/8, 17/8 κτλ.

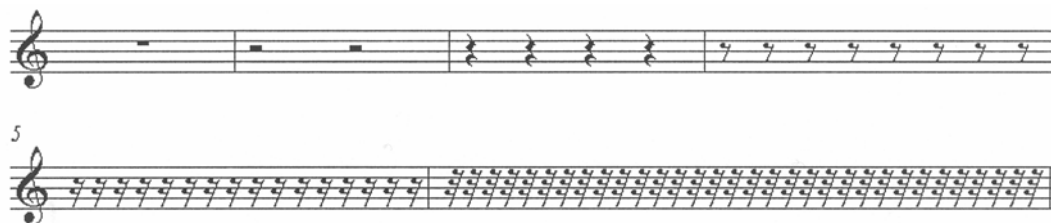
Πρακτικά τώρα, αν θα θέλαμε να δώσουμε αυστηρό ρυθμό σε ένα κομμάτι θα δίναμε περιοδικά τόσους κτύπους, όσους μας υπαγορεύει ο αριθμητής του εκάστοτε κλάσματος. Ο κάθε χτύπος θα αντιστοιχεί στην χρονική αξία του παρανομαστή του κλάσματος. Άρα στο μέτρο 4/4 χτυπάμε τέσσερις φορές για κάθε μέτρο και ο κάθε χτύπος αντιστοιχεί σε τέταρτο. Συνηθίζουμε, ωστόσο, να δίνουμε έμφαση στον πρώτο χτύπο κάθε μέτρου. Αυτόν τον πρώτο χρόνο κάθε μέτρου, που δίνει πάντα την αίσθηση της θέσης, καλούμε ισχυρό μέρος του μέτρου. Εκτός από το ισχυρό μέρος του μέτρου, υπάρχουν ακόμη ασθενή μέρη, αλλά και ημισχυρά μέρη. Στο μέτρο 4/4 ασθενή μέρη είναι οι χτύποι 2 και 4, που συνηθίζουμε να καλούμε άρσεις. Επίσης ημισχυρό μέρος του μέτρου 4/4 είναι ο χτύπος 3.

2.2.2. Παύσεις

Πολύ μεγάλο ρόλο στη μουσική παίζουν και τα σταματήματα του ήχου, δηλαδή τα κενά ή αλλιώς οι φάσεις σιωπής. Το αυτί ανακουφίζεται και περιμένει την μουσική συνέχεια. Τον ρόλο αυτό έχουν επωμιστεί οι παύσεις. Έχουν και αυτές χρονικές διάρκειες όπως και οι νότες. Για κάθε χρονική αξία μιας νότας υπάρχει και η αντίστοιχη παύση με το δικό της χαρακτηριστικό σημάδι. Παρακάτω βλέπουμε όλα τα είδη των παύσεων.

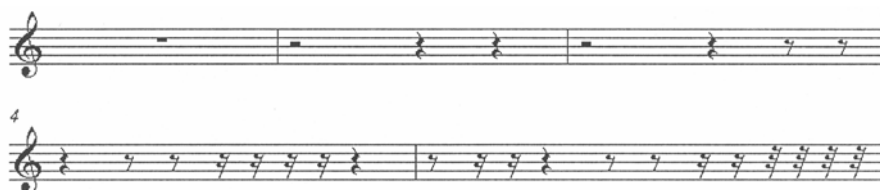
- παύση ολοκλήρου
- παύση μισού
- ζ παύση τετάρτου
- γ παύση ογδόου
- ζι παύση δεκάτου έκτου
- ζιζι παύση τριακοστού δευτέρου
- ζιζιζιζι παύση εξηκοστού τετάρτου

Και ας δούμε μια απλή τοποθέτηση παύσεων στο πεντάγραμμο.



Η κατανομή, όπως είναι σαφές είναι ομοιόμορφη. Στο πρώτο μέτρο έχουμε μία παύση ολοκλήρου, στο δεύτερο δύο παύσεις ημίσεος, στο τρίτο μέτρο τέσσερις παύσεις τετάρτου κ.ο.κ.

Παρακάτω βλέπουμε μια πιο ποικίλη κατανομή παύσεων:



Και ας δούμε τώρα μια μουσική φράση με νότες και παύσεις διαφόρων αξιών.



2.2.3 Παρεστιγμένες αξίες και σύζευξη διάρκειας

Υπάρχουν και ενδιάμεσες αξίες που προκύπτουν από την χρονική επέκταση μιας οποιασδήποτε εκ των προηγούμενων αξιών. Αυτό γίνεται με δύο τρόπους.

Ο πρώτος τρόπος είναι με την στιγμή διάρκειας, που έχει τη μορφή μιας απλής τελείας, τοποθετείται δίπλα στο φθογγόσημο, του οποίου την διάρκεια θέλουμε να επεκτείνουμε και το μετατρέπει σε παρεστιγμένο. Η αξία του γίνεται πλέον μιάμιση φορές η αρχική. Π.χ. το παρεστιγμένο ήμισυ ισούται με ένα ήμισυ συν ένα τέταρτο, το παρεστιγμένο τέταρτο με ένα τέταρτο συν ένα όγδοο κ.ο.κ.

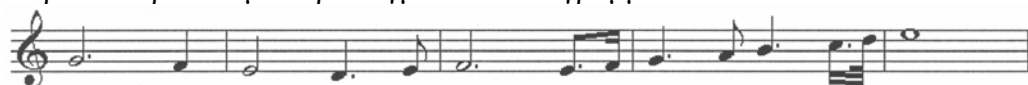
$$\text{♩.} = \text{♩} + \text{♩}$$

$$\text{♪.} = \text{♪} + \text{♪}$$

$$\text{♫.} = \text{♫} + \text{♫}$$

$$\text{♮.} = \text{♮} + \text{♮} \quad \text{κ.λπ.}$$

Παρακάτω βλέπουμε παράδειγμα επί πενταγράμμου.



Υπάρχει επίσης η δυνατότητα να διευρυνθεί ένα παρεστιγμένο φθογγόσημο προσθέτοντας και μια δεύτερη τελεία κατά τον 1/4 της αρχικής αξίας. Αναλυτικότερα έχουμε

$$\text{♩..} = \text{♩} + \text{♩} + \text{♩}$$

$$\text{♪..} = \text{♪} + \text{♪} + \text{♪}$$

$$\text{♫..} = \text{♫} + \text{♫} + \text{♫} \quad \text{κ.λπ.}$$

Ο δεύτερος τρόπος επέκτασης της χρονικής διάρκειας μιας νότας γίνεται με την σύζευξη. Η σύζευξη είναι μια καμπυλοειδής γραμμή που ενώνει πάντα ίδιες νότες. Επί της ουσίας προκύπτει μια νότα, η αρχική διευρυμένη χρονικά κατά την αξία του δεύτερου φθογγόσημου. Αν υπάρχει και τρίτο ή και τέταρτο φθογγόσημο ενωμένα και αυτά με συζεύξεις, προστίθενται και αυτών οι χρονικές αξίες στο συνολικό χρόνο που κρατά τελικά η αρχική νότα. Τα υπέρ της σύζευξης είναι πρώτον ότι δεν υπάρχει περιορισμός σ' ότι αφορά το κατά πόσον διευρύνεται η διάρκεια μιας νότας και δεύτερον και σημαντικότερον, ότι η σύζευξη διευρύνει την διάρκεια και σε επόμενα μέτρα. Αυτή άλλωστε είναι και η βασική της χρήση. Γι' αυτό συναντάται συνήθως στο τέλος ενός μέτρου και στην αρχή του επομένου να ενώνει δύο φθογγόσημα της ίδιας νότας.



2.3 Μεταγραφή μελωδίας στο πεντάγραμμα

Στην φάση αυτή είμαστε έτοιμοι να ξεκινήσουμε να «αποκρυπτογραφούμε», δηλαδή να αντιλαμβανόμαστε και να γράφουμε στο πεντάγραμμα γνωστές μας μελωδίες διαφόρων ρυθμών. Όπως έχουμε ήδη καταλάβει η θέση των φθόγγων στο πεντάγραμμα μας δηλώνει το τονικό ύψος την εκάστοτε στιγμή της μελωδίας, ενώ το σχήμα αυτών μας δηλώνει τη ρυθμική τους αξία.

Ξεκινώντας, λοιπόν, την αποκρυπτογράφιση, το πρώτο βήμα είναι να αντιληφθούμε σε τι είδους κλίμακα και σε ποια τονικότητα κινείται το κομμάτι που εξετάζουμε, ή αλλιώς ποιος είναι ο οπλισμός του.

Σ' αυτό θα μας βοηθήσει κατ' αρχήν η χαρούμενη ή η λυπημένη αίσθηση ώστε να καταλάβουμε αν είμαστε σε μείζονα ή ελάσσονα κλίμακα. Επίσης, θα αντιληφθούμε εύκολα την επαναληψιμότητα της τονικής, δηλαδή την 1^η νότα της ζητούμενης κλίμακας. Άλλωστε πολύ συχνά οι μουσικές και τα τραγούδια τελειώνουν με την τονική. Ενδιάμεσα δε, η μελωδική κίνηση μαρτυρά την τονικότητα.

Για καλύτερα αποτελέσματα μπορούμε να φτιάξουμε μια λίστα εύκολων κομματιών γνωστών τονικοτήτων που θα παίζει τον ρόλο συγκριτικού οδηγού. Είναι καλύτερα να έχουμε ένα μόνο κομμάτι για κάθε τονικότητα, διότι ακούγοντας κάτι καινούργιο έχουμε αυτόματη παραπομπή σε ένα μόνο κομμάτι του συγκριτικού οδηγού. Είναι προτιμότερο να βρίσκουμε έτσι την τονικότητα παρά να γυρεύουμε όλες τις νότες της κλίμακας ώστε να καταλήξουμε σε έναν οπλισμό.

Ας προσπαθήσουμε να μεταγράψουμε μια μελωδία εύκολη που όλοι γνωρίζουμε. Αυτήν του εθνικού μας ύμνου. Εύκολα καταλαβαίνουμε ότι ο εθνικός ύμνος έχει χαρούμενη αίσθηση, άρα είναι γραμμένος σε μείζονα τρόπο. Επίσης, συγκρίνοντας την τονικότητά του με αυτές του συγκριτικού οδηγού αντιλαμβανόμαστε ότι είμαστε στην Ντο μείζονα. Άρα στο πεντάγραμμα μετά το κλειδί του Σολ δεν θα γράψουμε ούτε διέσεις, ούτε και υφέσεις καθ' ότι η Ντο μείζων είναι φυσική κλίμακα, δεν έχει δηλαδή οπλισμό.

Το επόμενο βήμα είναι να βρούμε το μέτρο του ρυθμού. Αυτό θα το καταλάβουμε, αφού πρώτα βρούμε το ισχυρό μέρος αυτού. Χτυπώντας παλαμάκια για να συνοδεύσουμε

ΣΥΝΟΨΗ

Σε αυτή την ενότητα εξετάσαμε τον τρόπο με τον οποίο οργανώνονται και ταξινομούνται οι ήχοι. Η μείζων και η ελάσσων κλίμακα είναι ένας από τους πολλούς τρόπους οργάνωσης των μουσικών φθόγγων με βάση τη συχνότητά τους, ενώ η δημιουργία ενός ρυθμικού σχήματος απαιτεί την οργάνωση των μουσικών συχνοτήτων μέσα στο χρόνο.

Η κατανόηση των παραπάνω παραμέτρων μας επιτρέπει να αντιλαμβανόμαστε ορισμένες τουλάχιστον μελωδίες διαφόρων ρυθμών και με την απαιτούμενη εξάσκηση, να μπορούμε να τις μεταγράψουμε στο πεντάγραμμο ή να τις επανεκτελούμε σε κάποιο όργανο.

Ενότητα 3

Σύντομη ιστορία της μουσικής στους αρχαίους, κλασικούς και ελληνοιστικούς χρόνους

Σκοπός:

Σκοπός αυτής της ενότητας είναι η συνοπτική παρουσίαση των κύριων γνωρισμάτων της μουσικής στην αρχαϊκή, κλασική και ελληνοιστική περίοδο.

Προσδοκώμενα αποτελέσματα:

Όταν θα έχετε μελετήσει αυτή την ενότητα θα μπορείτε να:

- ✓ Περιγράφετε την εξέλιξη της μουσικής στην ελληνική αρχαιότητα, εντοπίζοντας τα χρόνια ακμής της.
- ✓ Διακρίνετε τα είδη της αρχαίας ελληνικής μουσικής.
- ✓ Αντιλαμβάνεστε το ρόλο του θρησκευτικού στοιχείου για την πορεία εξέλιξης της μουσικής στην αρχαιότητα
- ✓ Ταξινομείτε τα μουσικά όργανα της εποχής
- ✓ Αναφέρετε τα κυριότερα χαρακτηριστικά των αρχαιοελληνικών μουσικών συστημάτων.
- ✓ Κατανοείτε την ξεχωριστή σημασία που είχε για την κατοπινή εξέλιξη της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής ο ιδιαίτερος τρόπος μουσικής οργάνωσης στην αρχαία Ελλάδα.

Έννοιες κλειδιά:

- Έπος
- Λατρευτικοί ύμνοι (παιάνες, υμεναίος, διθύραμβος)
- Λυρική και χορική ποίηση
- Νόμος
- Τραγωδία και κωμωδία
- Μουσικά συστήματα (τρόποι, γένη, χρώες)
- Αρχαίοι τρόποι (κλίμακες)
- Μονταλιτέ ή σύστημα μοντάλ

Εισαγωγικές παρατηρήσεις:

Αφού αναφερθούμε στις απαρχές της Ελληνικής μουσικής (3.1) θα παρουσιάσουμε τα χρόνια ακμής της και τις αλλαγές που συμβαίνουν με την εξέλιξη των μουσικών οργάνων, των μουσικών ειδών και των μουσικών συστημάτων (3.2 – 3.4). Στη συνέχεια θα εντοπίσουμε τους παράγοντες που συνέβαλαν στην παρακμή της (3.5, 3.6), ενώ στο τέλος θα εξετάσουμε συνοπτικά τα μουσικά συστήματα και ιδιαίτερα τους αρχαίους τρόπους, οι ο-

ποίοι μεταφέρθηκαν τόσο στη βυζαντινή μουσική, όσο και στην δυτικοευρωπαϊκή. Με βάση αυτούς τους τρόπους εξελίχθηκε στους επόμενους αιώνες το δυτικό μουσικό σύστημα.

3.1 Η Αφετηρία της ελληνικής μουσικής

Ας επιχειρήσουμε τώρα να εντοπίσουμε στον ευρύτερο ελληνικό χώρο τη γέννηση αλλά και την εξέλιξη της μουσικής του μεγάλου «δώρου» που χάρισαν στον άνθρωπο οι μούσες.

Οι αρχαιολογικές μελέτες χρονολογούν την πρώτη εμφάνιση της μουσικής στην Ελλάδα περί τα τέλη της 3^{ης} χιλιετίας π.Χ. Σ' εκείνη τη χρονική περίοδο τοποθετούνται οι λίθινες αναπαραστάσεις μουσικών οργάνων του Κυκλαδικού πολιτισμού. Τα όργανα των απεικονίσεων είναι ο διάυλος, ένα πνευστό με δύο ξύλινους σωλήνες, και μια μικρή άρπα, της κατηγορίας των εγχόρδων. Ωστόσο, η παρουσία του δεύτερου σωλήνα στον διάυλο μαρτυράει γνώσεις οργανογνωσίας, οπότε κανείς δεν μπορεί να πει με ακρίβεια πού και πότε εντοπίζεται η αφετηρία της ελληνικής μουσικής. Άλλωστε αρχαιολογικά στοιχεία υπάρχουν μόνο από τις πολιτικά ακμάζουσες κοινωνίες. Ως εκ τούτου, μεγάλο πέπλο χρονολογικού μυστηρίου καλύπτει περιοχές με μεγάλη μουσική κληρονομιά, που όμως δεν απέκτησαν ποτέ πολιτικές εξουσίες. Τέτοιες περιοχές είναι κυρίως η Θράκη του Ορφέα, αλλά κι η βουκολική Ήπειρος.

Από τοιχογραφίες γνωρίζουμε ότι οι διάυλοι και αρκετά είδη λύρας ήταν τα βασικά όργανα της μουσικής του πολιτισμού. Ωστόσο είναι σαφής και η ύπαρξη κρουστών οργάνων όπως κυμβάλων και σείστρων (κουδουνίστρες). Λίγο αργότερα προς τα τέλη της 2^{ης} χιλιετίας από τον Μυκηναϊκό πολιτισμό σώζονται στοιχεία που μαρτυρούν την ύπαρξη διαύλων, λυρών, αλλά και ενός τύπου κιθάρας. Μάλιστα σε ό,τι αφορά τις λύρες καταλήγουμε στο ότι υπήρχαν πεντάχορδες (της Πύλου) που μάλλον κουρδίζονταν σε πεντατονική κλίμακα και οκτάχορδες (του Μενιδίου), που μας κάνει να υποψιαστούμε πως οι επτάτονες κλίμακες είχαν ήδη εντοπιστεί.

3.2 Η εποχή του Ομήρου

Οι περισσότερες πληροφορίες για την αρχαία ελληνική μουσική έρχονται από την εποχή του Ομήρου. Οι φήμες ήθελαν ως μεγάλη μουσική μορφή αυτή του Ολύμπου από τη Φρυγία που μάλλον εισάγει τον επτάτονο φρύγιο τρόπο με το ιδιαίτερο ανατολίτικο χρώμα.

Μέσα στον 8^ο αιώνα π.Χ. ξεκινά η μεγάλη εξέλιξη της ελληνικής μουσικής που για τέσσερις περίπου αιώνες θα ανθεί στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό.

Ο Όμηρος στην Ιλιάδα αναφέρεται στη λύρα φόρμιγγα (πρόδρομο της Ελληνικής κιθάρας) και στην σύριγγα που ήταν το μουσικό όργανο των βοσκών.

Την εποχή εκείνη ο αοιδός ξεκινούσε το τραγούδι με τη συνοδεία της φόρμιγγας προκαλώντας το άνοιγμα του χορού. Το τραγούδι της εποχής ήταν μακράς διάρκειας με αφηγηματική ηρωική διάθεση και δεν ήταν άλλο από το γνωστό σε όλους μας έπος.

Σημαντική παράμετρος που επηρέασε την πορεία της εξέλιξης ήταν η λατρεία των θεών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν η ταύτιση του αυλού με το θεό Διόνυσο, ενώ της λύρας με το θεό Απόλλωνα.

3.3 Λυρική και Χορική ποίηση

Κάπως έτσι, λατρεύοντας τον Απόλλωνα με τους ύμνους «παιάνες» ή την Αρτέμιδα με τους «υμεναίους», κυρίως με τη συνοδεία λύρας, οι αρχαίοι διαμόρφωσαν ένα νέο είδος μουσικής και ποίησης που διέφερε από το έπος. Την περίφημη λυρική ποίηση που ήταν είτε μονωδιακή ή χορική. Αντίθετα, η λατρεία του Διονύσου υπό την εκστατική συνοδεία αυλού και πιθανότατα κάποιου κρουστού γέννησε τον διθύραμβο, τον πρόγονο του αρχαίου δράματος (της τραγωδίας και της κωμωδίας).

Η λυρική ποίηση γνώρισε μεγάλη ακμή στη Λέσβο με πρώτο απ' όλους, τον κατασκευαστή της πρώτης επτάχορδης λύρας, Τέρπανδο που καθιέρωσε τον «Νόμο» (συγκεκριμένη φόρμα τραγουδιού σε επτά μέρη προς τιμή του Απόλλωνα). Ακολούθησαν ο Αλκαίος και η Σαπφώ, που έγραψαν ύμνους λατρείας, αγάπης, έρωτα, αλλά και θρήνους. Τραγουδήθηκαν πάρα πολύ εντός και εκτός συμποσίων στην εποχή τους και αργότερα.

Περίπου την ίδια εποχή στη Σπάρτη ανθεί η «χορική ποίηση», όπου εμφανίζονται στοιχία πολυφωνίας. Το χορικό τραγούδι τραγουδιόταν από ομάδες αγοριών και κοριτσιών με ταυτόχρονη συνοδεία οργάνων και χορευτική κίνηση. Πρώτος χορικός ποιητής θεωρείται ο Αλκμάν με πολύ μεγάλο έργο, ενώ πολύ σημαντικός θεωρείται και ο Σακάδας ο Αργεῖος, γνωστός για τους «νόμους» και το μουσικό του σύστημα. Ο τελευταίος εφαρμόζει κανόνες μορφολογίας και δομής και έχει άμεση επίγνωση χρήσης των ποικίλων τρόπων (κλιμάκων), αλλά και των ρυθμικών προτύπων. Άλλοι σπουδαίοι χορικοί θεωρούνται ο Ξενοκρίτος ο Λόκριος, ο Πολύμνηστος ο Κολοφώνιος, ο Στησίχορος από την κάτω Ιταλία και άλλοι. Όλη αυτήν την περίοδο μεταξύ του έπους και της τραγωδίας, η μουσική άνθιση είναι δεδομένη με τη σφραγίδα του χορικού λυρισμού. Σπουδαίες μορφές της λυρικής ποίησης έβγαλε η νήσος Κέα. Τον Σιμωνίδη, που καθιέρωσε τα επινίκια προς τιμή των πρωταθλητών και φυσικά τον μεταγενέστερο Βακχυλίδη με τα ιδιαίτερα λατρευτικά και ερωτικά του τραγούδια.

Ίσως όμως ο σπουδαιότερος όλων ήταν ο Πίνδαρος από την Βοιωτία με πολύ πλούσιο έργο.

Μέσα σ' αυτήν την περίοδο ακμής της ελληνικής μουσικής, που κράτησε γύρω στα 250 χρόνια (7^{ος} – 5^{ος} αιώνας π.Χ.) και γύρω στα μέσα του 6^{ου} αιώνα π.Χ. διατυπώνει τις θεωρίες που αναφέραμε πρωτύτερα. Εισάγει σύστημα μουσικής παιδείας στην κοινόβια σχολή του, όπου απέβλεπε στην πνευματική φώτιση των νέων μέσα από μια ιδιαίτερα εμπειριστατωμένη γενική μόρφωση και καλλιέργεια.

Φαίνεται πως σ' αυτήν τη φάση της ακμής της ελληνικής μουσικής ξεκαθαρίζει σιγά σιγά ο πλούτος των αρχαίων κλιμάκων, κάτι που θα διαπιστώσουμε στο τελείωμα αυτής της ενότητας. Ξεκαθαρίζει επίσης το τοπίο της οργανολογίας. Ήδη αναφερθήκαμε στα διάφορα είδη αυλών και λυρών. Εξελίσσεται ακόμη η ελληνική κιθάρα σε επτάχορδη και πολύ συχνά σε όργανο με πολύ περισσότερες χορδές. Κάπως έτσι προέκυψε η λικνόσχημη κιθάρα που ήταν πολύ διαδεδομένη.

Επίσης, εμφανίστηκαν διάφορα είδη άρπας, ίσως το λαούτο ή κάποιος πρόγονός του από τα οποία πιθανώς προέκυψε το τρίχορδο.

Σε ό,τι αφορά τα πνευστά, εκτός από τους αυλούς και τους διαύλους, υπήρξε και ο πλαγιάυλος, πρόγονος του σημερινού φλάουτου, ο αυλός του Πάνα, πιθανά δε το κέρασ και η πολεμική σάλπιγγα, μάλλον με αιγυπτιακή καταγωγή.

Από κρουστά συναντώνται κυρίως διάφορα τύμπανα, κύμβαλα, τα περίφημα κρόταλα (σαν καστανιέτες), ένα κρουστό που θα μπορούσε να είναι πρόγονος του ξυλοφώνου κ.ά.

3.4 Αρχαίο Δράμα

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το αρχαίο δράμα έχει τις ρίζες του στον διθύραμβο, έναν άτεχνο ύμνο προς τιμή του Διονύσου, που συνδύαζε λόγο, μουσική και κίνηση. Γύρω στον 6^ο αιώνα π.Χ. ο Αρίων εξέλιξε τον διθύραμβο σε ένα νέο περίτεχνο είδος, ξεκινώντας έτσι μια πορεία προς το πρώτο δράμα, που συνετέθη από τον Θέσπη στα μέσα του ίδιου αιώνα. Ο Θέσπης στην ουσία συνέδεσε το χορό (χορωδία) του διθυράμβου με έναν υποκριτή κι αυτό ήταν μόνον η αρχή.

Ακολούθησαν κι άλλοι όπως ο Χοιρίλος, ο Πρατίνας και ο Φρόνιχος, μέχρι να φτάσουμε στους μεγάλους τραγωδούς Αισχύλο, Σοφοκλή και Ευριπίδη.

Πρέπει να σημειωθεί ότι το είδος αυτού του «μουσικού θεάτρου» είχε ήδη δύο βασικές μορφές: την τραγωδία και την κωμωδία. Μέγιστος δημιουργός κωμωδιών υπήρξε ο Αριστοφάνης.

3.5 5^{ος} αιώνας, από την πολιτειακή ακμή στην παρακμή της μουσικής

Κι ενώ η δημοκρατία των Αθηνών είναι στο απόγειο της δόξας της, ήδη διαφαίνονται τα πρώτα σημάδια της κόπωσης των μουσικών ποιητών.

Με πρώτο βήμα την κατάργηση των αρχαίων νόμων και στη συνέχεια την κυριαρχία των αυτοσχεδιασμών, χανόταν ολοένα και περισσότερο η δημιουργική συνθετική σκέψη. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να γράφονται λιγότερα μουσικά ποιήματα και τα μουσικά προγράμματα να πλημμυρίζουν από δεξιολογικούς αυτοσχεδιασμούς.

Ο Πελοποννησιακός Πόλεμος συνέβαλε ακόμη περισσότερο στην άφιξη της παρακμής. Η νέα τάση, ωστόσο, ανέδειξε τον Φρόνη από τη Λέσβο, τον Τιμόθεο από την Μίλητο, τον Φιλόξενο από τα Κύθηρα, τους Μελανιπίδες (πατέρας και γιος) και άλλους.

3.6 Ελληνιστική περίοδος

Εδώ ολοκληρώθηκε η παρακμή σε όλο της το μεγαλείο. Η μουσική παιδεία εξαφανίστηκε, ενώ έχουν παντελώς ξεχαστεί οι αρχαίοι νόμοι, κανόνες και κλίμακες. Για μια πολύ μεγάλη περίοδο από τον 4^ο αιώνα π.Χ. έως τον 4^ο αιώνα μ.Χ. η μουσική είναι προνόμιο των λίγων διάσημων δεξιολογών. Εν τούτοις μέσα στο γενικότερο ξεπεσμό ορισμένοι θα γραφτούν στην ιστορία.

Έχουμε αναφερθεί ήδη στον Αριστόξενο, ο οποίος στα τέλη του 4^{ου} αιώνα π.Χ., πολύ πριν από τους δυτικοευρωπαίους προκλασικούς, αλλά και από την επιτροπή βυζαντινής μουσικής του οικουμενικού πατριαρχείου, χωρίζει την οκτάβα σε 12 ημιτόνια ή και 72 μό-

ρια. Όντας μαθητής του Αριστοτέλη, ο θεωρητικός Αριστόξενος ήταν ο πρώτος εμπνευστής του συγκερασμού.

Τον 3^ο αιώνα π.Χ. ο σπουδαίος μαθηματικός Ευκλείδης μας αφήνει κληρονομιά το «Σύστημα τέλειον», μια μουσική γραμματική, όπου αναλύονται μεθοδικά όλοι οι τόνοι με τις παραλλαγές τους.

Τον 2^ο αιώνα π.Χ. ο προαναφερθείς Δίδυμος ο Αλεξανδρεύς βρίσκει στην ουσία το φάσμα των αρμονικών (αρμονική στήλη) μιας βασικής συχνότητας και από εκεί κι έπειτα εντοπίζει τα φυσικά διαστήματα.

Μουσικοί της κακής περιόδου για την ελληνική μουσική που ακούστηκαν γενικότερα ήταν οι Τελεσίας, Θεόκριτος, Κλεονείδης, αρκετά αργότερα ο Μεσομίδης κ.ά.

Ένα σπουδαίο επίτευγμα που συνέβαλε στην πορεία της μετέπειτα παγκόσμιας μουσικής ήταν η εφεύρεση του «υδραύλου» λίγο πριν ή κατά την διάρκεια της Αλεξανδρινής περιόδου στον Ελλαδικό χώρο. Ο ύδραυλος ή ύδραυλις είναι ο πρόγονος του εκκλησιαστικού οργάνου και ακολούθως των συναφών οργάνων. Πριν τον ύδραυλο έχει ήδη παρουσιαστεί ο άσκαυλος (η μετέπειτα τσαμπούνα και γκάιντα) που μάλλον ήταν σχετικός με τη λατρεία του Διονύσου.

Στα Ρωμαϊκά χρόνια η ελληνική μουσική διέρχεται μια σκοτεινή περίοδο, άλλωστε η εν γένει πολιτιστική κληρονομιά της Αρχαίας Ελλάδας υιοθετήθηκε από τη Ρώμη αυτοουσίως, με στόχο την ενδυνάμωση της πολιτικής της εξουσίας. Στοιχεία από την περίοδο αυτή μας δίνει κυρίως ο Πλούταρχος.

Καμία εξέλιξη δεν παρατηρείται μέχρι την ανατολή του χριστιανισμού, οπότε από το πάντρεμα του παλαιού με το νέο στην πορεία προέκυψε η βυζαντινή μουσική. Με την βυζαντινή μουσική θα ασχοληθούμε εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο.

3.7 Μουσικά συστήματα στην αρχαία ελληνική μουσική

Τα μουσικά συστήματα στην αρχαία Ελλάδα ήταν τόσα πολλά που είναι αδύνατον να τα γνωρίζουμε όλα. Τούτο μαρτυρά η μεγάλη ποικιλομορφία των ειδών, αλλά κυρίως των τρόπων, δηλαδή των κλιμάκων, των γενών, των αρμονιών, των ηθών (κανόνες οργάνωσης) και φυσικά της απλής ή πολύπλοκης οργάνωσης του πλούσιου μουσικού υλικού.

Μέχρι τον 5^ο αιώνα π.Χ γινόταν κυρίως χρήση πεντατονικών κλιμάκων με μείζονα ή ελάσσονα 3^η. Κάπου εκεί φαίνεται ότι επικράτησαν οι επτατονικές διατονικές κλίμακες (δώρια, λύδια, φρύγια, λόκρια κτλ.) και λίγο αργότερα εμφανίστηκαν και οι εναρμόνιες ή χρωματικές κλίμακες. Μέσα σ' αυτά τα είδη κλιμάκων μπορούσαμε να διακρίνουμε τα τρία γένη της αρχαίας ελληνικής μουσικής: διατονικό, χρωματικό και εναρμόνιο. Τα γένη διακρίνονταν σε ακόμα λεπτότερες αποχρώσεις τις «χρόες» (μαλακόν, σύντομον, ημιόλιον, τονιαίον).

Αντιλαμβανόμαστε πως τα διαστήματα στην αρχαία Ελληνική μουσική δεν περιορίζονταν στα δώδεκα της συγκερασμένης δυτικής μουσικής. Αυτό μας θυμίζει διάφορα είδη παραδοσιακών μουσικών του κόσμου (αραβική, ινδική κτλ) και βέβαια τη δική μας βυζαντινή όπως και δημοτική μουσική με μία όμως σημαντική διαφορά: Η αρχαία ελληνική μουσική είχε εξελίξει και το λόγιό της κομμάτι. Μην ξεχνάμε ότι αν θα θέλαμε να παραλληλίσουμε τους Αισχύλο, Σοφοκλή και Ευριπίδη με άλλους δημιουργούς όλων των επο-

χών θα καταλήγαμε πιθανά στον Βέρντι, στον Βάγκνερ, στον Πουτσίνι και άλλους αντίστοιχους μουσουργούς του μελοδράματος. Εικάζεται πως η αρχαία ελληνική μουσική είχε και τον πλούτο των μουσικών συχνοτήτων των παραδοσιακών ειδών μουσικής της ανατολής, αλλά και τη θαυμαστή οργάνωση του υλικού που κάνει ξεχωριστή την δυτικοευρωπαϊκή μουσική.

Ένα σημαντικό γεγονός που ποτέ δεν πρέπει να ξεχνάμε είναι πως οι αρχαίοι τρόποι (κλίμακες) ταξίδεψαν μέσα στο χρόνο στη Ρωμαϊκή και τη Βυζαντινή περίοδο μέχρι ότου, κάποιους εξ' αυτών και φθαρμένους από τον χρόνο, ανακάλυψε ο Πάπας Γρηγόριος και οι βοηθοί του στις αρχές του Μεσαίωνα στις εκκλησίες και τα μοναστήρια της Μικράς Ασίας. Οι τρόποι αυτοί ήταν το τρόπαιο του Γρηγορίου, που πάνω σ' αυτούς βασίστηκε η εξέλιξη της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής.

Μέσα στους αιώνες οι επτά τρόποι έγιναν δύο, οι γνωστοί σ' εμάς Ιωνικός ή Μείζων και Αιολικός ή Ελάσσων μέχρι που στα τέλη του 19^{ου} αιώνα μεγάλοι μουσουργοί όπως ο Ντεμπυσύ, ο Μουσούργγκυ, ο Σκριάμπιν κ.ά. τους επανέφεραν με ιδιαίτερο τρόπο στην δυτική μουσική. Η χρήση των αρχαίων τρόπων στη δυτική μουσική καθιερώθηκε με την ονομασία **μονταλιτέ ή σύστημα μοντάλ** (*modal, modalite*) και δεν έπαψε να εφαρμόζεται μέχρι και σήμερα. Αντίθετα τον 20^ο αιώνα έγινε ιδιαίτερα αισθητή τόσο στην σύγχρονη ατονική μουσική όσο και στη τζαζ, μέσω της οποίας πέρασε σε όλες σχεδόν τις δυτικότερες αυτοσχεδιαστικές μουσικές του κόσμου (φλαμένγκο, σάλσα, μποσοσανόβα κτλ.).

Παρακάτω βλέπουμε πίνακα με διάφορες πεντατονικές κλίμακες και τις αρχαίες επτατονικές που στήριζαν τη δυτική μουσική.



Η κλίμακα που ακολουθεί προκύπτει από την πρώτη στην σειρά πεντατονική, αλλάζοντας την βασική νότα εκκίνησης και είναι η βάση της μουσικής blues.



ΕΠΤΑΤΟΝΙΚΕΣ

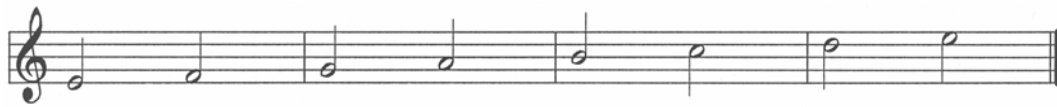
Ιονικός



Δώριος



Φρύγιος



Λύδιος



Μυξολύδιος



Αιολικός



Λοκρικός



Παρακάτω βλέπουμε τους επτά τρόπους ξεκινώντας από τη νότα Ντο, σε ομώνυμη μορφή, δηλαδή έχοντας όλοι την ίδια βάση εκκίνησης.

Ντο Ιονικός



Ντο Δώριος



Ντο Φρύγιος



Ντο Λύδιος



Ντο Μυξολύδιος



Ντο Αιολικός



Ντο Λοκρικός



ΣΥΝΟΨΗ

Η σπουδαιότητα της μουσικής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο αποκαλύπτεται μέσα από τα σωζόμενα κείμενα και τα αρχαιολογικά ευρήματα. Στην ιστορική διαδρομή από το ομηρικό έπος και τη λατρευτική μουσική, στη λυρική και χορική ποίηση και, τέλος, στο αρχαίο δράμα, μαζί με την μουσική εξελίσσονται παράλληλα και τα όργανα. Παρά τη γενική παρακμή της μουσικής στους Ελληνιστικούς χρόνους, υπήρξαν ορισμένα σπουδαία επιτεύγματα, κυρίως στα θεωρητικά ζητήματα της μουσικής, ενώ η υιοθέτηση των αρχαίων ελληνικών τρόπων από τη δυτικοευρωπαϊκή μουσική, αλλά και από τη βυζαντινή, δείχνει το μέγεθος της επιρροής της.

Ενότητα 4

Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική

Σκοπός:

Σκοπός αυτής της ενότητας είναι η σύντομη παρουσίαση των κυριότερων χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της βυζαντινής μουσικής, καθώς και η αναφορά σε σημαντικούς σταθμούς για την εξέλιξή της.

Προσδοκώμενα αποτελέσματα:

Όταν θα έχετε μελετήσει αυτή την ενότητα, θα είστε σε θέση να:

- ✓ Αντιλαμβάνεστε τη βυζαντινή μουσική ως συνέχεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής παράδοσης
- ✓ Γνωρίζετε τους σημαντικότερους σταθμούς για την εξέλιξη της βυζαντινής μουσικής γραφής
- ✓ Αναφέρετε ορισμένες από τις γενικές αρχές της βυζαντινής μουσικής
- ✓ Διακρίνετε τους μουσικούς χαρακτήρες της βυζαντινής μουσικής, σε χαρακτήρες ποσότητα, ποιότητα και χρονικούς
- ✓ Κατανοείτε τις διαφορές ανάμεσα στους βυζαντινούς μουσικούς ήχους

Έννοιες κλειδιά:

- Παρασημαντική
- Αρχαίοι τρόποι
- Ήχοι
- Σημαδόφωνα
- Βυζαντινοί μουσικοί φθόγγοι
- Χαρακτήρες ποσότητα
- Χαρακτήρες έκφρασης ή ποιότητα
- Χαρακτήρες χρόνου
- Γένος
- Μαρτυρίες
- Φθορές και χρώες
- Ρυθμός
- Τροχός

Εισαγωγικές παρατηρήσεις:

Η ενότητα αυτή χωρίζεται σε τρεις επιμέρους υποενότητες. Στην πρώτη παρουσιάζεται η σχέση της βυζαντινής μουσικής με την αρχαία ελληνική μουσική, καθώς και ορισμένοι

σημαντικοί σταθμοί για την εξέλιξη της βυζαντινής σημειογραφίας. Στη δεύτερη υποενότητα αναφέρονται τα σπουδαιότερα χαρακτηριστικά της βυζαντινής μουσικής, ενώ στην τρίτη αναλύονται οι μουσικοί βυζαντινοί ήχοι και το σύστημα του τροχού, δηλαδή το σύστημα μετάθεσης της βάσης ενός ήχου.

4.1 Η βυζαντινή μουσική και η εξέλιξή της

Η ψαλτική τέχνη, προϊόν υπερχλιετούς επεξεργασίας, αποτελεί από μόνη της θησαυρό ανεξάντλητο, ζωντανό και παλλόμενο. Διδάσκει, ευφραίνει και ανυψώνει. Είναι η πηγαία έκφραση της ανθρώπινης χαράς, είτε και χαρμολύπης, η οποία πατά στα χνάρια της έμπνευσης των παλαιότερων.

Είναι δημιούργημα του ενός, του μελιστού, γίνεται κτήμα πολλών και καθαγιάζεται από την ιερή χρήση του. Η βυζαντινή μουσική είναι η γλώσσα της ψυχής, μέσω της οποίας ο άνθρωπος συνομιλεί με το Θεό.

Ο ιεροψάλτης είναι μεταξύ των άλλων και ο θεματοφύλακας της διατήρησης της αυθεντικότητας της μουσικής κληρονομιάς των Ελλήνων, καθώς η βυζαντινή μουσική που ανδρώθηκε και τελειοποιήθηκε στο Βυζάντιο αποτελεί συνέχεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής.

Η παρασημαντική γραφή των αρχαίων Ελλήνων ήταν η βάση και η αρχή για την εξέλιξη και διαμόρφωση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής ως προς τον τρόπο γραφής της κατά τους πρώτους Χριστιανικούς χρόνους. Αυτό αποδεικνύεται από έναν ελληνικό πάπυρο που βρέθηκε στην Αίγυπτο (πάπυρος της Οξυρύγχου) και περιέχει τον ύμνο στην Αγία Τριάδα «Ομού πάσαι τε Θεού...», αλλά και από τον Αμβροσιανό ύμνο «Deum te Dominum Comfidemur», γραμμένο από τους Αμβρόσιο και Αυγουστίνο, ύμνους οι οποίοι στηρίζονται στην αλφαβητική παρασημαντική των αρχαίων Ελλήνων.

Εδώ θα μπορούσαμε ν' αναφερθούμε και στους τρόπους των αρχαίων Ελλήνων, δηλαδή τους Δώρειο, Υποδώρειο, Λύδιο, Υπολύδιο, Φρύγιο, Υποφρύγιο, Μιξολύδιο, Υπομιξολύδιο, πάνω στους οποίους οι Βυζαντινοί έφτιαξαν τους οκτώ ήχους: Α' -πλ. Α' -Β' -πλ. Β' -Γ' -πλ. Γ' ή Βαρύ -Δ' και πλ. πΔ'. Επίσης, οι θεμελιώδεις κανόνες των αρχαίων Ελλήνων, τα συστήματα, τα γένη, οι τρόποι (ήχοι), τα τετράχορδα, οι χόρες κ.ά. είναι τα ίδια και σε πολλά σημεία με τους κανόνες της βυζαντινής μουσικής.

Προκύπτει λοιπόν το συμπέρασμα ότι η αρχαία ελληνική μουσική αποτελεί τις ρίζες του δένδρου εξέλιξης της βυζαντινής μουσικής. Ανδρώθηκε και μεγάλωσε στο Βυζάντιο απ' όπου προέρχεται και η ονομασία της.

Περ' απ' όλα αυτά, στην πορεία της χρησιμοποίησε και άλλα συστήματα παρασημαντικής, τη νοηματική, την αγκιστροειδή κ.ά. και τα οποία λόγω των δυσκολιών που παρουσίασαν εγκαταλείφθηκαν.

Ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός (7^{ος}, 8^{ος}) αιώνας θεωρείται ανακαινιστής της μουσικής και της παρασημαντικής και εισήγαγε απλούστερο σύστημα, την αγκιστροειδή παρασημαντική. Ο Ιωάννης ο Κουκουζέλης τον 12^ο αιώνα έκανε μετρικές τροποποιήσεις στη συμβολική γραφή του Ιωάννου του Δαμασκηνού.

Ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος (1730-1777) δίδαξε τον ειδικό του απλούστερο τρόπο γραφής. Ερμήνευσε στην ειδική του γραφή και παρασημαντική μαθήματα του Ιωάννου του Δαμασκηνού.

Έτος 1814. Ένας μεγάλος σταθμός στη μεταρρύθμιση των τριών διδασκάλων οι οποίοι καθιέρωσαν τη νέα γραφή: Χρύσανθος, Γρηγόριος και ο Χουρμούζιος.

Η αλλαγή συνίσταται στην κατάργηση πολλών σηματοφώνων της παλαιότερης παρασημαντικής. Οι τρεις διδάσκαλοι στο νέο γραφικό σύστημα κατέργησαν πολλά σηματο-

φωνα, μεταξύ των οποίων υπήρχαν και σημαδόφωνα ποιότητας των οποίων η ενέργεια και η δύναμη με την πάροδο των αιώνων είχε γίνει δυσδιάκριτη και είχε συμπέσει με άλλα συγγενικά, όπως στην ελληνική γλώσσα κάποτε επεκράτησε ο λεγόμενος «ωτακισμός» και έτσι ο τρόπος εκφωνήσεως των φωνηέντων η, υ και των διφθόγγων ει, οι, υι συνέπεσε με την προφορά του γιώτα.











Η αντικατάσταση πολλών άχρονων υποστάσεων της παλαιάς παρασημαντικής επετεύχθη με το συνδυασμό των εν χρήσει σημαδοφώνων της ποιότητας, όπως για παράδειγμα της πεταστής με ψηφιστόν και κλάσμα, της πεταστής με ίσον, αντικένωμα και απλή, του ψηφιστού με κλάσμα, αλλά και με τη συχνότερη χρήση των φθόγγων, των υφεσιοδιέσμων, του ζυγού, του κλιτού και της σπάθης.

Η μετέπειτα επιτροπή του 1881 καθόρισε επακριβώς τα τονιαία διαστήματα της μουσικής κλίμακας και κατασκεύασε το «Ιωακείμιον ψαλτήριον» για την ακριβή και αναλλοίωτη διδασκαλία και την εμμονή στην παράδοση της από αιώνων καθιερωμένης ψαλτικής τέχνης.

Στη συνέχεια θ' αναπτύξουμε ορισμένους θεωρητικούς όρους με τους οποίους κάθε μελετητής θα μπορέσει να πάρει μια σαφή αντίληψη της βυζαντινής μουσικής τέχνης γενικότερα. Για πρακτικές ασκήσεις και θεωρίες καλό θα είναι ν' απευθύνονται, στις Μελωδικές Ασκήσεις του Κ. Παπαδημητρίου, Ιω. Μαργαζιώτη και Διονύση Ηλιόπουλου.

4.2 ΓΕΝΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ

- Οι μουσικοί φθόγγοι της βυζαντινής μουσικής προήλθαν από τα πρώτα γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου, ΝΗ-ΠΑ-ΒΟΥ-ΓΑ-ΔΙ-ΚΕ-ΖΩ-ΝΗ.
- Περί της Βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας. Οι μουσικοί χαρακτήρες, τα σημαδόφωνα δηλαδή της Β.Μ., διακρίνονται σε χαρακτήρες ποσότητας, ποιότητας και χρονικούς. Οι χαρακτήρες ποσότητας διακρίνονται σε απλούς που είναι δέκα και σύνθετοι οι οποίοι παράγονται από την συμπλοκή των απλών. Οι δέκα διακρίνονται σε χαρακτήρες ισότητας (1), αναβάσεως (5) και καταβάσεως (4).

	ίσον,		ολίγον,
	πεταστή,		κεντήματα,
	κέντημα,		υψηλή,
	Απόστροφος,		ελαφρόν,
	υπορροή,		χαμηλή


- Συνεχής ανάβαση ή κατάβαση είναι η μετάβαση από τον ένα φθόγγο στον αμέσως επόμενο. Υπερβατή ανάβαση ή κατάβαση είναι η μετάβαση από τον ένα φθόγγο όχι στον επόμενο αλλά στον αφεστώτα, δηλαδή στον παραπάνω.


Χαρακτήρες εκφράσεως ή ποιότητας


Είναι όπως τα καλλωπιστικά σημάδια της ελληνικής γλώσσας, είναι το αλάτι και το πέρυ στη μουσική.


Δίνουν ένα ιδιαίτερο τρόπο έκφρασης στη μουσική.

Είναι τονικοί και καλλωπιστικοί και γράφονται κάτω από τους χαρακτήρες εκτός από τη βαρεία που γράφεται μπροστά από τους φθόγγους και θέλει τον μπροστά από αυτήν φθόγγο προφερόμενο με βαρύτητα.

Το ψηφιστόν  θέλει τον επάνω του φθόγγο να προφέρεται πιο έντονα.

Το αντικένωμα  θέλει τον επάνω φθόγγο προφερόμενο με τίναγμα δηλ. δίνουμε μια εκλάκτιση στη φωνή. Το συναντάμε και με χρόνο (έγχρονο).

Το ομαλόν  μοιάζει με σφυράκι και θέλει τον επάνω του φθόγγο προφερόμενο με τραχύ κυματισμό.

Έτερον ή σύνδεσμος  ενώνει δύο φθογγόσημα τα οποία προφέρονται με κυματισμό και χωρίς ενδιάμεσα με αναπνοή.

Ενδόφωνο  θέλει τον επάνω του φθόγγο προφερόμενο ερρίνως (με τη μύτη).

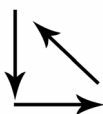
- **Ρυθμός:** Είναι η κανονική τάξη των χρόνων σ' ένα μουσικό κομμάτι.
- **Ρυθμική ανάγνωση:** Είναι η εκτέλεση των χαρακτήρων ποσότητας με την χρονική τους αξία.
- **Παραλλαγή:** Είναι η αντικατάσταση όχι μόνο των μουσικών χαρακτήρων ποσότητας με τον ανάλογο χρόνο αλλά και με την διαφορική οξύτητα.
- **Μέλος:** Είναι η αντικατάσταση των φθόγγων με τις συλλαβές των λέξεων του κειμένου.
- **Μέτρα-πόδες:** Κάθε ένα φθογγόσημο, χαρακτήρας, αντιστοιχεί με την κίνηση του χεριού μας κάτω ή επάνω. Χρόνος: Όταν θέλουμε να διαβάσουμε ένα μουσικό κείμενο το διαιρούμε σε μικρότερα τμήματα τα οποία ονομάζουμε μέτρα ή πόδες. Η διαίρεση αυτή γίνεται με μικρές κάθετες γραμμές τις οποίες ονομάζουμε διαστολές. Όταν το χέρι μας κατεβαίνει κάτω το ονομάζουμε θέση και όταν ανεβαίνει άρση.

Έχουμε λοιπόν

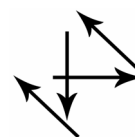
μέτρο δύο χρόνων,



μέτρο τριών χρόνων,



μέτρο τεσσάρων χρόνων.



Κάθε θέση είναι το ισχυρό μέρος του μέτρου και η κάθε άρση το ασθενές μέρος του μέτρου.

- **Χαρακτήρες χρόνου:** Διακρίνονται σε αυτούς που αυξάνουν το χρόνο και είναι το κλάσμα, η απλή .., διπλή .., τριπλή Το κλάσμα προσθέτει ένα χρόνο, η διπλή δύο και η τριπλή τρεις χρόνους. Σε αυτούς που διαιρούν το χρόνο είναι το γοργό Γ, το δίγοργο και το τρίγοργο.

Το γοργό ενεργεί επί δύο φθογγόσημων και μπαίνει στο δεύτερο και διαιρεί το χρόνο στα δύο μέρη. Το δίγοργο ενεργεί επί τριών φθογγόσημων, μπαίνει στο δεύτερο και

διαίρει το χρόνο σε τρία μέρη. Το τρίγοργο ενεργεί επί τεσσάρων φθογγόσημων, μπαίνει στο δεύτερο και διαίρει το χρόνο σε τέσσερα μέρη.


Στο γοργό παίρνουμε τα δύο φθογγόσημα με μία κίνηση, στο δίγοργο τα τρία φθογγόσημα με μια κίνηση του χεριού μας και στο τρίγοργο τα τέσσερα φθογγόσημα με μία κίνηση του χεριού μας.

Και σε αυτούς που αυξάνουν και διαιρούν το χρόνο συγχρόνως.


- **Παύσεις ή σιωπές:** Είναι τα σημάδια τα οποία έχουν χρόνο αλλά δεν έχουν φωνή. Μπαίνουν δίπλα στα φθογγόσημα και συνοδεύονται με βαρεία.

Έχουμε παύση:


ενός χρόνου 


δύο χρόνων 


τριών χρόνων 

και παύση τεσσάρων χρόνων 


- **Χρόνος:** Είναι ορισμένη διάρκεια φωνής ή σιωπής η οποία προσδιορίζεται με την κίνηση του χεριού μας κάτω ή επάνω.
- **Ποσόν** (φθογγόσημου): Όταν αναφερόμαστε σ' αυτό, εννοούμε την αξία του.
- **Ποιόν** (φθογγόσημου): Όταν αναφερόμαστε σ' αυτό, εννοούμε τον τρόπο ενεργείας του.
- **Χρονική αγωγή:** Είναι η διαφορετική ταχύτητα ή βραδύτητα του χρόνου. Διακρίνεται

1) σε χρόνο αργό  , διάρκεια 1'',



2) χρόνο πολύ αργό  , διάρκεια 1 1/2'',

3) χρόνο αργοσύντομο  , διάρκεια 3/4'',

4) χρόνο γοργό  , διάρκεια 1/2'',

5) χρόνο πολύ γοργό  , διάρκεια 1/4''.

Είναι το ρετσιτατίβο στην Ευρωπαϊκή μουσική ή χύμα στη βυζαντινή.

Συνεχές ελαφρόν  Στο παραπάνω σύμπλεγμα αποστρόφου και ελαφρού, το ελαφρόν χάνει τη μία του φωνή, διατηρεί τη μία και η πρώτη απόστροφος θέλει επάνω της γοργό  . Να σημειωθεί ότι το συνεχές ελαφρόν δεν παίρνει συλλαβή, αλλά επαναλαμβάνεται η προηγούμενη.

- **Τόνος:** Είναι η απόσταση μεταξύ δύο φθόγγων ή χορδών. Έχουμε τόνους μείζονες μεγάλους (δηλ. με 12 μόρια), ελάσσονες με 10 μόρια και ελάχιστους με 8 μόρια.
- **Φυσική διατονική κλίμακα:** Αποτελείται από 8 φθόγγους ή χορδές, γι' αυτό ονομάζεται και οκτάχορδος. Αποτελείται από δύο τετράχορδα. Το πρώτο ή βαρύ και το δεύτερο ή οξύ. Κάθε τετράχορδο αποτελείται από ένα μείζονα φθόγγο, έναν ελάσσονα και ένα ελάχιστο. Συνδέονται τα δύο τετράχορδα με ένα μείζονα τόνο ο οποίος ονομάζεται ενωτικός ή διαζευκτικός. Το σύνολο των μορίων της φυσικής διατονικής κλίμακας είναι 72.
- **Σημεία αλλοιώσεως:** Είναι σημάδια που μεταβάλλουν την οξύτητα των μουσικών φθόγγων. Εκείνα που υψώνουν την οξύτητα ονομάζονται διέσεις και εκείνα που χαμηλώνουν την οξύτητα ονομάζονται υφέσεις.
Έχουμε απλές διέσεις, μονόγραμμους, διγράμμους και τριγράμμους. Επίσης έχουμε μονογράμμους υφέσεις, διγράμμους και τριγράμμους
Κάθε γραμμή οξύνει ή ελαττώνει κατά δύο μόρια.
- **Τι είναι ήχος:** Κάθε μουσικό κομμάτι ακολουθεί μια τάξη με ορισμένη κλίμακα η οποία έχει δική της βάση και δική της πορεία. Οι ήχοι είναι οκτώ και διακρίνονται σε κυρίους που είναι τέσσερις, δηλ. ο Α, Β, Γ, Δ και σε πλαγίους πλ.Α', πλ.Β', πλ. του Γ' ή βαρύς και πλ. Δ'.
- **Τι είναι Γένος:** Η ιδιότητα του μέλους ή μελωδία με δική της κλίμακα.
Διακρίνουμε τρία γένη:
1) Το Διατονικό είναι αυτό που χρησιμοποιεί κλίμακα της οποίας κάθε τετράχορδο αποτελείται από δύο τόνους και ένα ημιτόνιο.
Υπάγονται σ' αυτό οι ήχοι Α πλ. Α, Δ και πλ. Δ'.
2) Το Χρωματικό είναι αυτό που μεταχειρίζεται κλίμακα της οποίας κάθε τετράχορδο αποτελείται από ημιτόνιο, τριημιτόνιο, ημιτόνιο (6-18-6) και ανήκουν οι ήχοι Β και πλ. Β.
3) Το Εναρμόνιο είναι εκείνο που χρησιμοποιεί κλίμακα της οποίας κάθε τετράχορδο αποτελείται από τεταρτιμόριο, τεταρτιμόριο και δίτονο (3-3-24). Ανήκουν οι ήχοι Γ' και Βαρύς. Δεδομένου όμως ότι τα διαστήματα αυτά δεν εκτελούνται το εναρμόνιο γένος ψάλλεται με διαστήματα του διατονικού γένους.
- **Μαρτυρίες:** Είναι σημάδια που μας φανερώνουν την κλίμακα και το γένος ενός μουσικού κομματιού. Κάθε μαρτυρία αποτελείται από δύο μέρη. Το ένα μας λέει σε ποιο γένος ανήκει το κομμάτι που πρόκειται να ψάλλουμε και το άλλο το γράμμα του φθόγγου που θα ψάλλουμε την παραλλαγή. Οι μαρτυρίες είναι τα κλειδιά της ευρωπαϊκής μουσικής.
Έχουμε μαρτυρίες των φθόγγων και μαρτυρίες των ήχων οι οποίες ονομάζονται αρκτικές επειδή βρίσκονται στην αρχή του άσματος. Έχουμε επίσης μαρτυρίες του διατονικού γένους, και του χρωματικού. Το εναρμόνιο γένος δεν έχει μαρτυρίες και γι' αυτό χρησιμοποιεί τις μαρτυρίες του διατονικού γένους.
- **Φθορές:** Είναι σημάδια που φθείρουν, αλλοιώνουν τη μελωδία. Ενεργούν κατά τρεις τρόπους: 1) Αλλάζουν το όνομα του φθόγγου, 2) αλλάζουν τον ήχο και 3) αλλάζουν το γένος και την κλίμακα. Οι φθορές είναι 13 και ονομάζονται διαρκείς. Έχουμε οκτώ στο διατονικό γένος, τέσσερις στο χρωματικό και μία στο εναρμόνιο γένος. Οι

φθορές διαρκούν μέχρις ότου επιλυθούν από άλλες. Εκεί που μπαίνει η φθορά ονομάζεται θέση και εκεί που λύεται από άλλη, ονομάζεται λύση.

- **Παραχορδή:** Είναι η τοποθέτηση μιας φθοράς σε μη κανονική θέση.
- **Ρυθμός:** Είναι η κανονική τάξη των χρόνων σ' ένα μουσικό κομμάτι.
- **Σύστημα:** Είναι η προσωρινή ή η μόνιμη μετάθεση της βάσεως ενός ήχου οξύτερα ή βαρύτερα.

Είδη συστημάτων: 1) Το οκτάχορδο, 2) το πεντάχορδο ή τετράφωνο ή τροχός και 3) το τετράχορδο ή τριφωνία.


- **Μέλη:** Διακρίνονται σε *αρμολογικά*, δηλαδή τα σύντομα μέλη στα οποία κάθε συλλαβή καταλαμβάνει ένα μουσικό φθόγγο, σε *αντιχηραρικά* που είναι πιο αργά και κάθε συλλαβή καταλαμβάνει 1-3 φθόγγους και σε *παπαδικά* στα οποία κάθε συλλαβή καταλαμβάνει πάρα πολλούς φθόγγους. Ονομάζονται παπαδικά, διότι, όταν τα ψάλλουμε δίνουμε την ευκαιρία στους ιερείς να διενεργούν διάφορες διεργασίες μέσα στο ιερό. Επίσης υπάρχουν τα στιχηραρικά που μπορούμε να τα διακρίνουμε σε αργά ειρμολογικά ή σύντομα στιχηραρικά.
- **Ιδιώματα των ήχων:** Είναι οι λεγόμενες παραξενιές των ήχων.
- **Έλξη:** Είναι νόμος υπ' αυτής ο της φύσεως επιβαλλόμενες σύμφωνα με την επιτροπή του 1881.

Επείσακτα μέλη: είναι αυτά που ενώ ανήκουν σε έναν ήχο, συνηθίζεται να ψάλλονται σε άλλο ήχο. Παραδείγματα: στον Α' ήχο τον «τάφο του Σωτήρ» ενώ ανήκει στον Α' ήχο ψάλλεται στο Β'. Στον Δ' ήχο το «κατεπλάγη Ιωσήφ», ενώ ανήκει στον Δ' ήχο ψάλλεται σε πλ. Β' και μάλιστα ΝεΝαΝω.


- **Χρόες:** Είναι σημάδια που ενεργούν επί ορισμένων μόνο φθόγγων. Οι χρόες είναι πέντε:

Ο ζυγός ,

το κλιτόν ,

η σπάθη ,

η Γενική Δίεση ,

και η Γενική ύφεση .

Ο Ζυγός μπαίνει στο φθόγγο Δ' και θέλει τον Γα με δίεση, το Βου φυσικό και το Πα με δίεση. Το κλιτόν μπαίνει στο φθόγγο Δι και θέλει κάθε επόμενο Γα και Βου με δίεση. Η Σπάθη μπαίνει στο φθόγγο Κε και θέλει τον Ζω με ύφεση και το Δι με ύφεση. Εξαιρέση έχουμε όταν μπαίνει στο φθόγγο Γα και θέλει τον Δι με ύφεση και τον Βου με δίεση. Παράδειγμα «Επί τον ποταμόν Βαβυλώνας, στο στίχο: κοληθείει η γλώσσα μου».

Η Γενική Δίεση μπαίνει στο φθόγγο Γα και θέλει όλους τους επόμενους Βου με δίεση.

Η Γενική ύφεση μπαίνει στο φθόγγο Κε και θέλει όλους τους επόμενους Ζω με ύφεση.

Οι χρόες ενεργούν εν καταβάσει πάντοτε στα τετράχορδα.

πρώτος ήχος έχει ορισμένα ιδιώματα. Για παράδειγμα, όταν ανέρχεται μέχρι το φθόγγο Ζω τον χρησιμοποιεί με ύφεση. Όταν τον ξεπερνάει προς τα πάνω ο φθόγγος μένει φυσικός, και όταν κατεβαίνει προς τα κάτω τον χρησιμοποιεί πάλι με ύφεση.

- **Ήχος Β'**: Χρησιμοποιεί τις 8 διατονικές φθορές. Ανήκει στο χρωματικό γένος. Διαστήματα (8-13-8).

Κλίμακα (8-14-8-12-8-14-8)

Ο φθόγγος Κε πρέπει να ψάλλεται χαμηλά. Ο φθόγγος Γα να είναι κατά τι υψωμένος όταν ο Β' ήχος κατέρχεται μέχρι τον φθόγγο Νη, τότε ο Πα θέλει ύφεση. Όταν όχι, τότε είναι φυσικός. Στα ειρμολογικά του μέλη χρησιμοποιεί τη βάση του πλαισίου του δευτέρου δηλ. του Πα, ενώ για φθορές χρησιμοποιεί τις δύο χρωματικές.

- **Ήχος Γ'**: Ανήκει στο Εναρμόνιο γένος και έχει βάση το φθόγγο Γα.

Διαστήματα (12-12-6).

Ιδιώματα: έλξη του Βου προς τον Γα. Ως μαρτυρίες χρησιμοποιεί τις διατονικές.

- **Ήχος Δ'**: Ανήκει στο διατονικό γένος.

Διαστήματα (12-10-8).

Έχει τρεις βάσεις: Στα ειρμολογικά το φθόγγο Βου, στη στιχηραρική τον Πα και στα παπαδικά τον Δι.

Ιδιώματα: Έλξη του Πα από το Βου όσες φορές το μέλος περιστρέφεται περί τη βάση του Βου.

Έλξη του Γα από το Δι.

Ο φθόγγος Ζω άλλοτε είναι φυσικός και άλλοτε με ύφεση, όπως συμβαίνει σε όλους τους διατονικούς ήχους με τις ίδιες συνθήκες.

Ο Δ' ήχος έχει δυο ειδών επεισακτα μέλη. Άλλα ψάλλονται με Β' ήχο και άλλα με πλ. Β' με βάση το φθόγγο Δι Νενανώ.

- **Ήχος πλ. Α'**: Ανήκει στο διατονικό γένος. Στα αργά μαθήματα έχει βάση το φθόγγο Πα. Στα σύνομα το φθόγγο Κε.

Διαστήματα (10-8-12) και (8-12-10). Χρησιμοποιεί τις διατονικές φθορές και μαρτυρίες.

- **Ήχος πλ. Β**: Ανήκει στο χρωματικό γένος. Βάση έχει το φθόγγο Πα.

Διαστήματα (6-20-4).

Ιδιώματα: Χρησιμοποιείται στο οξύ τετράχορδο διατονικά. Φθορές και μαρτυρίες χρησιμοποιεί τις χρωματικές. Ο ήχος αυτός στα ειρμολογικά του μέλη δανείζεται το τετράχορδο του Β' ήχου και ψάλλεται με αυτόν.

Εδώ όπως και στο Β ήχο έχουμε το φαινόμενο «Αλληλοδανεισμού των βάσεων των δύο αυτών χρωματικών ήχων. Στον πλ.Β' έχουμε μια παραφυάδα με βάση το φθόγγο Δι που ονομάζεται **Νενανώ**. Αυτό ονομάζεται «παλατινόν μέλος» διότι συνηθιζόταν να το ακούν κατά την παράδοση οι Βυζαντινοί αυτοκράτορες.

• **Ήχος Βαρύς:** Ανήκει στο εναρμόνιο γένος. Έχει τρεις βάσεις. Βαρύς εναρμόνιος από τον Γα. Βαρύς εναρμόνιος με το Ζω ύφεση και βαρύς διατονικός με βάση το φθόγγο Ζω φυσικό. Χρησιμοποιεί τις εναρμόνιες φθορές και τις μαρτυρίες του διατονικού γένους.

Διαφορά τρίτου και βαρέως ήχου:

Παρά το γεγονός ότι έχουν την ίδια βάση δηλ. το φθόγγο Γα και το ίδιο εναρμόνιο 4χορδο, διαφέρουν στους δεσπόμενους φθόγγους και τις καταλήξεις.

Ο Βαρύς διατονικός από το φθόγγο κάτω Ζω φυσικό: Η κλίμακα του ήχου αυτού είναι ιδιότυπη και αποτελείται από φυσικούς φθόγγους, ενώ παρουσιάζει δύο έλξεις. Μια τον Γα προς το Δι και μια του Κε προς το Ζω.

Μπορούμε να πούμε ότι ανήκει στο διατονικό γένος.

Ο εναρμόνιος βαρύς εκ του Ζω ύφεση, έχει βάση το Ζω ύφεση. Έχουμε εδώ επταφωνία. Η κλίμακά του αποτελείται από δύο όμοια εναρμόνια τετράχορδα Ζω-Βου και Γα-Ζω και τα οποία χωρίζονται με το μείζονα διαζευκτικό τόνο Βου-Γα. Στον ήχο αυτό είναι γραμμένη η μεγαλοπρεπής εναρμόνιος δοξολογία του Χουρμουζίου χαρτοφύλακος.

• **Ήχος πλ. Δ΄:** Ανήκει στις διατονικό γένος. Έχει δύο βάσεις. Το φθόγγο Νη για το οκτάχορδο ή διαπασών και το φθόγγο Γα για το κατά τριφωνία σύστημα.

Διαστήματα (12-10-8-12-12-10-8).

Στο κατά τριφωνία σύστημα μετατίθεται η βάση από το φθόγγο Νη στο φθόγγο Γα. Φθορές και μαρτυρίες χρησιμοποιεί τις διατονικές.

ΤΡΟΧΟΣ: Είναι το σύστημα στο οποίο μετατίθεται η βάση του ήχου τέσσερις φωνές οξύτερα. Είναι το σύνολο τριών συνημμένων πενταχόρδων με κύριο πεντάχορδο το Πα-Βου-Γα-Δι-Κε, το οποίο επαναλαμβάνεται προς τα πάνω και προς τα κάτω με τον ίδιο αριθμό φθόγγων και την ίδια αναλογία διαστημάτων.

Διάγραμμα του Τροχού

10-8-12-12-10-8-12-12-10-8-12-12

Συμφωνίες:

Συμφωνία είναι η συνήχηση δύο φθόγγων διαφορετικής οξύτητας. Είναι επτά και παίρνουν το όνομά τους από τους φθόγγους που περιέχουν, δηλαδή από τον πρώτο μέχρι τον τελευταίο. Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι συμφωνίες είναι οι εξής :

Συμφωνία δια δύο	Νη-Πα
Συμφωνία δια τριών	Νη-Βου
Συμφωνία τεσσάρων	Νη-Γα
Συμφωνία δια πέντε	Νη-Δι
Συμφωνία δια έξι	Νη-Κε
Συμφωνία δια επτά	Νη-Ζω
Συμφωνία δια Οκτώ	Νη-Νη

Διακρίνονται σε **σύμφωνες** ή **μείζονες** και **διάφωνες**. Υποδιαιρούνται σε **τέλειες** και **ατελείς**.

ΣΥΝΟΨΗ

Η βυζαντινή μουσική αποτελεί σημαντικό συστατικό στοιχείο της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Συνέχεια και εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής μουσικής, διαποτίστηκε από το πνεύμα του Χριστιανισμού και δημιούργησε το κατάλληλο εκφραστικό πεδίο της νέας κοινωνικοπολιτικής κατάστασης, με ένα διαφορετικό και ιδιαίτερο μουσικό τρόπο απ' ό,τι στη Δύση. Ορισμένα βασικά μουσικά χαρακτηριστικά αυτής της γραφής παρουσιάστηκαν σε αυτή την ενότητα.

Ενότητα 5

Ελληνική παραδοσιακή μουσική και δημοτικό τραγούδι (διάφορες περιοχές της Ελλάδας)

Σκοπός:

Σκοπός αυτής της ενότητας είναι η συνοπτική παρουσίαση των τρόπων με τους οποίους εκδηλώνεται το δημοτικό τραγούδι και γενικότερα η παραδοσιακή μουσική στις διάφορες περιοχές της Ελλάδας.

Προσδοκώμενα αποτελέσματα:

Όταν θα έχετε μελετήσει την ενότητα αυτή, θα είστε σε θέση να:

- ✓ Αντιλαμβάνεστε την ποικιλία και τις διαφορές που υπάρχουν στην παραδοσιακή μουσική, ανάμεσα στις διάφορες περιοχές της Ελλάδας, αποτέλεσμα πολυάριθμων στυλιστικών επιρροών, αλλά και τις ομοιότητες λόγω της κοινής τους καταγωγής.
- ✓ Διακρίνετε τη μουσική της στεριανής από της νησιωτικής Ελλάδας, αναφέροντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κάθε περιοχής.
- ✓ Παρουσιάζετε συνοπτικά την ιστορία του δημοτικού τραγουδιού
- ✓ Γνωρίζετε τις διάφορες κατηγορίες του
- ✓ Περιγράφετε και να ταξινομείτε τα μουσικά όργανα

Έννοιες κλειδιά:

- Μουσική – ποίηση – χορός, οι τρεις συνιστώσες της παραδοσιακής μουσικής
- Μουσικές περιοχές
- Μουσικό ιδίωμα
- Ακριτικά τραγούδια
- Παραλογές
- Ιστορικά τραγούδια (κλέφτικα ή της τάβλας)
- Τραγούδια του κύκλου της ζωής
- Τραγούδια του κύκλου του χρόνου
- Χορευτικά κομμάτια
- Μουσικά όργανα (μεμβρανόφωνα, αερόφωνα, χορδόφωνα, ιδιόφωνα)

Εισαγωγικές παρατηρήσεις:

Αφού αναφερθούμε σε ορισμένα γενικά χαρακτηριστικά της παραδοσιακής μουσικής, θα εξετάσουμε τα μουσικά ιδιώματα των διαφόρων περιοχών της στεριανής και νησιωτικής Ελλάδας, επισημαίνοντας πιθανές διαφορές και ομοιότητες. Κατόπιν θα επιχειρήσουμε να κάνουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή του δημοτικού τραγουδιού και να το εντάξουμε

σε ορισμένες κατηγορίες, ανάλογα με το λειτουργικό ρόλο που καλείται να επιτελέσει. Τέλος, θα περιγράψουμε τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται στην παραδοσιακή μουσική, και τα οποία ταξινομούνται με βάση τον τρόπο κατασκευής και το υλικό τους.

5.1 ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ: ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Οι βασικές έννοιες της σύγχρονης παραδοσιακής ελληνικής μουσικής είναι μια ιδιαίτερη σύνθεση μουσικής, ποίησης και χορού. Οι τρεις αυτές έννοιες εμφανίζονται αλληλένδετες.

Παράλληλα, η μουσική δεν εμφανίζεται μόνο ως μέσο έκφρασης του κάθε ανθρώπου αλλά πολύ περισσότερο αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι όλων των εκφάνσεων της καθημερινότητας των ανθρώπων της υπαίθρου.

Η ελληνική παραδοσιακή μουσική έχει πίσω της μια μακραίωνη παράδοση που τη συνδέει τόσο με τη βυζαντινή μουσική της ορθόδοξης εκκλησίας όσο και με τη μουσική της κλασικής, ελληνικής περιόδου. Κάποιοι παραδοσιακοί χοροί καθώς και μουσικά μέτρα προσιδιάζουν σ' αυτά της κλασικής εποχής, ενώ κάποιοι τρόποι (κλίμακες) και μελωδικά φαινόμενα μ' αυτά της ελληνικής αρχαιότητας. Επιπρόσθετα, η ελληνική παραδοσιακή μουσική έχει επηρεαστεί από παραδόσεις γειτονικών χωρών όπως είναι η Τουρκία, η Βουλγαρία, η Γιουγκοσλαβία, η Ιταλία, η Αλβανία και η Ρουμανία. Βέβαια τα τελευταία χρόνια, η μουσική παράδοση της Δύσης έχει φτάσει και στα πιο απομονωμένα μέρη της Ελλάδας.

Λόγω της ύπαρξης πολυάριθμων στιλιστικών διαφορών στην ανάπτυξη της μουσικής στον ελλαδικό χώρο ανά τους αιώνες, είναι δύσκολο, αν όχι αδύνατο να μιλήσει κανείς για μια μουσική η οποία μπορεί να θεωρηθεί κοινή σε όλη την Ελλάδα. Σ' αυτό έχουν συμβάλει και οι διάφορες εθνοτικές ομάδες, η αναγκαστική μετανάστευση στην Ελλάδα το 1922 των Ελλήνων που ζούσαν στη Μικρά Ασία, τα ποικίλα φυσικά είτε κοινωνικά εμπόδια που απομόνωναν χωριά, νησιά αλλά και ολόκληρες περιοχές μεταξύ τους.

Γενικά, η δημοτική μουσική συνήθως χωρίζεται σε δύο μεγάλες κατηγορίες: μουσική της στεριανής και μουσική της νησιωτικής Ελλάδας.

5.2 ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΕΡΙΟΧΕΣ

5.2.1 Η μουσική της στεριανής Ελλάδας

Στη στεριανή Ελλάδα εντάσσονται οι περιοχές της Ηπείρου, της Μακεδονίας, της Θράκης, της Θεσσαλίας, της Ρούμελης και της Πελοποννήσου, οι οποίες όμως μεταξύ τους παρουσιάζουν σημαντικές και ευδιάκριτες διαφορές που αφορούν στις τοπικές παραδόσεις, διαλέκτους, τύπους και κατηγορίες τραγουδιών και χορών, κλιμάκων, ρυθμών, μουσικών και ποιητικών μέτρων, μουσικών οργάνων που χρησιμοποιούνται κλπ.

Το μουσικό ιδίωμα της Ηπείρου είναι κατά κύριο λόγο πολυφωνικό (χωρίς βέβαια να αποκλείεται η ύπαρξη και άλλων μουσικών ιδιωμάτων στην περιοχή αλλά και στις άλλες περιοχές στις οποίες θα αναφερθούμε). Βασικά χαρακτηριστικά της μουσικής αυτής αποτελούν τα κατιόντα μελωδικά «glissanti» στη φωνητική αλλά και την οργανική μουσική, καθώς και το ανιόν διάστημα (μικρής ή μεγάλης) έβδομης που χρησιμοποιείται συνήθως στις καταλήξεις. Ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά είδη στην Ήπειρο είναι το μοιρολόι, σε ελεύθερο μέτρο, πάνω σε μια στατική συνοδεία, σε πεντατονική κλίμακα (συνήθως φαινόμενο στην Ηπειρώτικη μουσική) με αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα.

Στη δυτική Μακεδονία μπορεί κανείς να βρεθεί μπροστά σε μουσικά σύνολα που αποτελούνται από χάλκινα πνευστά (τρομπέτες, κορνέτες, τρομπόνια, κόρνα), κλαρίνα και κρουστά μάντας να παίζουν παραδοσιακή μουσική σε ετεροφωνικό στυλ. Μέχρι πρόσφατα, οι Μακεδόνες χρησιμοποιούσαν κατά κόρον τη γκάιντα. Σε αρκετές περιοχές της Μακεδονίας ακόμα επιβιώνει η ζυγιά (ζουρνάς- νταούλι). Αξίζει επίσης να αναφέρουμε ότι σε πολυάριθμες κοινότητες της Μακεδονίας επιβιώνει η ποντιακή φωνητική, οργανική και χορευτική μουσική.

Η παραδοσιακή μουσική της Θεσσαλίας είναι στην ουσία ένα κράμα των μουσικών ιδιωμάτων της Ρούμελης και της Δυτικής Μακεδονίας. Πεντατονικές κλίμακες όπως και διατονικές και χρωματικές χρησιμοποιούνται τόσο στη φωνητική όσο και στην οργανική μουσική. Το μουσικό ιδίωμα της Θεσσαλίας έχει σαφώς επηρεαστεί από την παρουσία εθνοτικών ομάδων στην περιοχή όπως είναι οι Βλάχοι και οι Καραγκούνηδες.

Στη Θράκη το χαρακτηριστικότερο μουσικό σχήμα αποτελείται από Θρακιώτικη λύρα (που όμως ελάχιστα παίζεται σήμερα) που συνοδεύεται από νταούλι. Στη μουσική χρησιμοποιούνται διατονικοί και χρωματικοί τρόποι και οι πιο κοινοί ρυθμοί της περιοχής είναι: 2/4, 7/8 (2-2-3 ή 3-2-2) και 9/8. Στην περιοχή της Μακεδονίας και της Θράκης με το δικό τους ξεχωριστό χρώμα κυριαρχούν σύνθετοι ρυθμοί που συναντιούνται και σε άλλες μουσικές της Βαλκανικής χερσονήσου.

Το μουσικό ύφος στις περιοχές της Ρούμελης και της Πελοποννήσου θεωρείται παρόμοιο παρ' όλες τις σημαντικές εσωτερικές διαφορές που υπάρχουν. Στην ανατολική Ρούμελη κυριαρχεί το είδος που οι μουσικοί ονομάζουν «καμπίσιο» κι έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Εδώ οι περισσότεροι σκοποί παίζονται σε αργό τέμπο και οι μελωδίες έχουν παραπονιάρικο χαρακτήρα. Εξαιρετικά ενδιαφέρον είναι επίσης το γεγονός ότι η περιοχή αυτή κατοικείται από ένα μεγάλο αριθμό Τσιγγάνων και έχει γεννήσει πολλούς από τους σημαντικότερους επαγγελματίες μουσικούς λαϊκής μουσικής της Ελλάδας.

Επίσης στις περιοχές αυτές βρίσκουμε τριτονικούς και τετρατονικούς τρόπους, όμως πιο συνήθεις κλίμακες είναι οι διατονικές και οι χρωματικές. Άλλα κοινά μεταξύ των δύο περιοχών είναι οι κοινοί ρυθμοί, σκοποί και χοροί (π.χ. τσάμικο, κλέφτικο, καλαματιανό, συρτό). Τα φωνητικά μοιρολόγια είναι το πιο χαρακτηριστικό είδος για τη Μάνη αλλά και για την περιοχή της Κεντρικής Πελοποννήσου, όπου επαγγελματίες μοιρολογίστρες μισθώνονται για να μοιρολογήσουν τους νεκρούς.

5.2.2 Η μουσική της νησιωτικής Ελλάδας

Στη μουσική της νησιωτικής Ελλάδας χρησιμοποιούνται διατονικοί και χρωματικοί τρόποι.

Τα μουσικά μέτρα που χρησιμοποιούνται περισσότερο στην περιοχή αυτή είναι 2/4, 7/8 και 9/8.

Στα Ιόνια νησιά τραγουδιούνται σερενάτες, γνωστές σαν **καντάδες**, με χρήση τρίφωνης και τετράφωνης αρμονίας και σαφή επιρροή από την ιταλική μουσική (αλλά και από την έντεχνη δυτική μουσική γενικότερα). Στην Κρήτη, στις Κυκλάδες και στα Δωδεκάνησα, μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου καλύπτουν οι Μαντινάδες (αυτοσχέδια ομοιοκατάληκτα

δίστιχα) που τραγουδιούνται πάνω σε συγκεκριμένες μελωδίες σε γάμους, γιορτές και πανηγύρια.

Συνήθεια αποτελεί για την νησιώτικη Ελλάδα η δημιουργία αυτοσχεδίων δίστιχων τα οποία συνήθως καλούνται **μαντινάδες**. Τα θέματα των μαντινάδων ποικίλουν ανά περίπτωση και μάλιστα έχουν τόσο ευρεία διάδοση σε ορισμένες περιοχές που οι κάτοικοι επικοινωνούν και συνομιλούν μεταξύ τους αυτοσχεδιάζοντας στιχάκια. Τα θέματα των μαντινάδων μπορεί να είναι ερωτικά, ιστορικά, κοινωνικά, θρησκευτικά, σατυρικά.

Στην Κρήτη συναντάμε το λαούτο να παίζει μαζί με την κρητική λύρα ή το βιολί. Στη μουσική της Κρήτης υπάρχουν πολλές συγκοπές, οι ρυθμοί των χορών είναι εξαιρετικά ζωντανοί (γρήγοροι), ενώ επικρατεί η παράδοση των δίστιχων (μαντινάδες ή κοντυλιές). Στις ορεινές περιοχές (Λευκά όρη) συναντούμε τραγούδια της στράτας (του δρόμου) και τις τάβλας (του τραπεζιού) γνωστά ως ριζίτικα, με χαρακτηριστικό στίχο σε δεκαπεντασύλλαβο.

Τα Δωδεκάνησα έχουν μία από τις πλουσιότερες παραδόσεις του ελληνικού χώρου. Ο πολιτιστικός πλούτος αλλά και η ξεχωριστή φυσιογνωμία τους οφείλεται τόσο στη γεωγραφική θέση και τη μορφολογία των εδαφών των νησιών, όσο και στις ιδιαίτερες ιστορικές συνθήκες. Η μορφολογία του εδάφους δημιούργησε κλειστές κοινωνίες με ξεχωριστή πολιτιστική ταυτότητα για κάθε νησί. Τα νησιά βρίσκονται σε συνεχή επαφή με τη Μ.Ασία, την Ιωνία, δέχονται επιρροές από την Κρήτη καθώς και από τη μακρινή Κύπρο, ενώ την ίδια στιγμή είναι στραμμένα προς τη Δύση λόγω της στρατηγικής θέσης τους, καθώς και λόγω των ιδιαίτερων ιστορικών συγκυριών που επικράτησαν στην περιοχή.

Στην περιοχή των Δωδεκανήσων μπορούμε να διακρίνουμε κάποια ιδιώματα που οφείλονται στην ξεχωριστή καταγωγή ορισμένων πληθυσμών, την τοποθεσία και την επικοινωνία μεταξύ των περιοχών και τις διαφορές ασχολίες των κατοίκων.

Τα βασικά όργανα σε όλα τα νησιά ήταν η λύρα, η τσαμπούνα και το λαούτο. Σήμερα όμως τα δύο πρώτα έχουν εκλείψει και διατηρούνται κυρίως στην Κάσο και την Κάρπαθο. Με την πάροδο του χρόνου η λύρα αντικαταστάθηκε στις περισσότερες περιοχές από το βιολί, ενώ το λαούτο μεταβλήθηκε σε όργανο συνοδείας. Αργότερα ένα νέο όργανο ήρθε να προστεθεί στη δωδεκανησιακή ορχήστρα, το σαντούρι.

Στην Κάρπαθο παρουσιάζονται έντονες διαφορές τόσο στο μουσικό όσο και στο γλωσσικό ιδίωμα από περιοχή σε περιοχή. Η κοινωνία των Πάνω Χωριών είναι κλειστή και χαρακτηρίζεται από έντονη εσωστρέφεια. Οι μελωδίες και ο τρόπος παιξίματος παρουσιάζονται πιο «πρωτόγονες». Η συνεχής επανάληψη αποτελεί στοιχείο των σκοπών της περιοχής αυτής, ενώ παράλληλα επιβιώνει και ο συνδυασμός της λύρας-τσαμπούνας τα περίφημα λυροτσάμπουνα. Η βόρεια Κάρπαθος και ιδιαίτερα η Όλυμπος είναι από τις ελάχιστες περιοχές όπου συνεχίζει να υπάρχει ο συγκεκριμένος συνδυασμός οργάνων.

Στην Κάρπαθο, την Κάσο και λιγότερο στη Χάλκη συναντάμε ακόμα την αχλαδόσχημη λύρα η οποία παιζόταν παλαιότερα σε όλο το νησιωτικό χώρο αλλά και σε μεγάλο μέρος της ηπειρωτικής Ελλάδας. Όμως το όργανο αυτό σήμερα έχει αντικατασταθεί από το βιολί και από έναν άλλο τύπο λύρας με μορφολογικές και ακουστικές διαφοροποιήσεις. Τόσο το κούρδισμα όσο και η τεχνική της παλιάς λύρας έχουν μεταβληθεί σε μεγάλο βαθμό. Παράλληλα, τα παραδοσιακά κουδουνάκια του δοξαριού της λύρας παραγκωνίστηκαν από την ευρεία χρήση του λαούτου, ενώ η τσαμπούνα χρησιμοποιείται πλέον ελάχιστα.

Στις Σταυροφορίες του 14^{ου} αιώνα, όταν οι Φράγκοι κατέκτησαν τα Δωδεκάνησα, έφεραν μαζί τους ανάμεσα στα άλλα και μελωδίες, ποιητικές φόρμες (ομοιοκαταληξία), χορούς (όπως ο μπάλος) καθώς και μουσικά όργανα όπως το βιολί. Όλα αυτά επηρέασαν βαθιά τη δωδεκανησιακή παράδοση. Ιδιαίτερη σημασία έχει η επικράτηση της ρίμας η οποία επηρέασε αρχικά (τέλη 14^{ου} αιώνα) τον υπόλοιπο νησιωτικό χώρο. Το φράγκικο αυτό στοιχείο συνταιριάχτηκε με τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο και δημιουργήθηκε με τον τρόπο αυτό ένα σχήμα το οποίο ευνοεί τον ποιητικό και μουσικό αυτοσχεδιασμό.

Τα θέματα των μαντινάδων ποικίλουν ανά περίσταση και μάλιστα έχουν τόσο ευρεία διάδοση σε ορισμένες περιοχές που οι κάτοικοι επικοινωνούν και συνομιλούν μεταξύ τους αυτοσχεδιάζοντας στιχάκια. Τα θέματα των μαντινάδων μπορεί να είναι ερωτικά, ιστορικά, κοινωνικά, θρησκευτικά, σατυρικά.

Τα νησιά του Ανατολικού Αιγαίου (Σάμος, Χίος, Λέσβος, Σαμοθράκη και Λήμνος) έχουν ως ένα βαθμό κοινό μουσικό ιδίωμα. Τα μουσικά σχήματα περιλαμβάνουν όργανα όπως το βιολί, το λαούτο, το σαντούρι, ενώ ανά περιοχές διαφοροποιείται (π.χ. στη Λέσβο σε αρκετες ορχήστρες παρατηρείται η ύπαρξη χάλκινων πνευστών). Στις περιοχές αυτές η έννοια του ταξιμιού (οργανικός αυτοσχεδιασμός) και του αμανέ (φωνητικός αυτοσχεδιασμός) είναι ιδιαίτερα ανεπτυγμένη. Οι περιοχές αυτές έχουν σαφώς επηρεαστεί από τα απέναντι παράλια της Μικράς Ασίας με τα οποία είχαν ανέκαθεν σχέσεις.

Η ελληνική μουσική παράδοση περιλαμβάνει τους εξής βασικούς κορμούς: την έντεχνη (κλασική) μουσική, που αντιπροσωπεύεται από το βυζαντινό μέλος, τη λαϊκή, που περιλαμβάνει το δημοτικό τραγούδι, αλλά και τη νεότερη αστική μουσική (ρεμπέτικο και αθηναϊκή και επτανησιακή καντάδα). Η δημοτική μουσική αποτελεί λαϊκή δημιουργία, η οποία βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό και στην προφορική μετάδοση.

5.3 ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Τα αρχικά στάδια του ελληνικού τραγουδιού, πέρα από τα στοιχεία της αρχαιότητας που διακρίνουμε σε αυτό, θα πρέπει να τοποθετηθούν στη βυζαντινή περίοδο, με τα ακριτικά τραγούδια (9^{ου}-11^{ου} αιώνας, που αφηγούνται τους αγώνες των ακριτών στα σύνορα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας) και τις παραλογές (λαϊκές μπαλάντες, που διηγούνται κυρίως δραματικά κοινωνικά γεγονότα, έχουν την αρχή τους στον 9^ο αιώνα και κοιτίδα τους είναι το εσωτερικό της Μ. Ασίας). Τα υπόλοιπα δημοτικά τραγούδια είναι κατά κύριο λόγο μη διηγηματικά, με έντονο το στοιχείο του συναισθήματος άμεσες αναφορές στην καθημερινή ζωή. Τόσο στον κύκλο της ζωής (νανουρίσματα, ταχταρίσματα, της αγάπης, του γάμου, της ξενιτιάς, μοιρολόγια) όσο και στον κύκλο του χρόνου (κάλαντα Χριστουγέννων, Πρωτοχρονιάς, Φώτων, Πάσχα, Αποκριάτικα, κλπ.) τα δημοτικά τραγούδια αποτελούν αναπόσπαστο μέρος των σχετικών εθίμων συνδυάζοντας πάντα το λόγο, με τη μελωδία και την κίνηση.

Μετά την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους, ωστόσο, η παραγωγή δημοτικής μουσικής αρχίζει να φθίνει λόγω της αλλαγής του μηχανισμού δημιουργίας, συντήρησης και μετάδοσης της δημοτικής μουσικής μέσα από προφορικές διαδικασίες. Σε πολλές περιπτώσεις, χάνεται τελείως. Η ελληνική κοινωνία μετατράπηκε σταδιακά από αγροτική σε αστι-

κή και το γεγονός αυτό βέβαια δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστη και τη μουσική δημιουργία. Σταδιακά διακόπτεται η παραγωγή δημοτικών τραγουδιών (τουλάχιστον με τον τρόπο που δημιουργούνταν και μεταδίδονταν μέχρι τότε) με αποτέλεσμα την επικράτηση της αστικής λαϊκής μουσικής.

Στη Σμύρνη, συναντήθηκαν οι μουσικές της Ανατολής και της Δύσης. Οι ορχήστρες της (εστουδιαντίνες) έπαιζαν ευρωπαϊκή (με κύρια όργανα την κιθάρα και το μαντολίνο), λαϊκή (με σαντουρόβιολα) και τουρκική μουσική (με ούτι, κανονάκι κλπ). Με την καταστροφή της Σμύρνης το 1922 και το τεράστιο κύμα προσφυγιάς που κατέκλυσε την Ελλάδα ήλθε και το αστικό σμυρναϊκό τραγούδι.

Οι Μικρασιάτες δημιουργοί για να μπορέσουν να επιβιώσουν φτιάχνουν μουσικά συγκροτήματα. Όργανά τους είναι το σαντούρι και το βιολί. Κυριότερα θέματα που πραγματεύονται τα ρεμπέτικα τραγούδια είναι ο πόνος της προσφυγιάς, η γυναίκα, ο τεκές, το χασίς κλπ. Τα πρώτα ρεμπέτικα αναφέρονται κυρίως σε παραβατικές πράξεις και σε ερωτικές σχέσεις ενώ το κοινωνικό στοιχείο στην θεματική είναι περιορισμένο. Πολλοί από τους Μικρασιάτες δημιουργούς, μουσικούς και τραγουδιστές θα στελεχώσουν τις δισκογραφικές εταιρείες, όπως ο Τούντας, ο Τομπούλης, ο Λάμπρος κ.ά. Το σμυρναϊκό ρεμπέτικο θα κυριαρχήσει μέχρι και το 1935.

5.4 ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Το δημοτικό τραγούδι αντικατοπτρίζει τη φιλοσοφία της ζωής, τις παραδόσεις, τα πιστεύω και την κοινωνική σύνθεση της ζωής της υπαίθρου. Συμβολικά όμως περιγράφει την αγάπη, την ομορφιά, τη φύση, τη χαρά, τη ζωή και το θάνατο. Συνήθως κατηγοριοποιούμε τα τραγούδια σύμφωνα με τη λειτουργία τους.

Ένα μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου της Πελοποννήσου, της Ρούμελης, της Θεσσαλίας και ένα μέρος αυτών της Ηπείρου αποτελούν τα ιστορικά τραγούδια. Είναι γνωστά σαν κλέφτικα ή του τραπεζιού ή της τάβλας. Τα κλέφτικα μιλούν για τα ηρωικά κατορθώματα των κλεφτών στον αγώνα εναντίον των Τούρκων, και ουσιαστικά αποτελούν μια ζωντανή προφορική πηγή των ιστορικών γεγονότων που έλαβαν χώρα σε κάποια περιοχή την περίοδο εκείνη. Τραγουδιούνται σε ελεύθερο τέμπο, ενώ η φωνή έχει την ελευθερία να λειτουργήσει αυτοσχεδιαστικά και να εκτελέσει πολλά ποικίλματα. Συνήθως πρόκειται για πολύστιχα ποιήματα με στίχο δεκαπεντασύλλαβο.

Τα τραγούδια που συνοδεύουν τις διάφορες εκδηλώσεις των ανθρώπων (γάμος, αρραβώνας, θάνατος κλπ) ανήκουν στον κύκλο της ζωής. Για την περίπτωση του γάμου υπάρχουν επίσης πολλά τραγούδια και χοροί. Απ' την άλλη μεριά, για το θάνατο υπάρχουν τα μοιρολόγια. Τα μοιρολόγια επίσης τραγουδιούνται αποκλειστικά από γυναίκες. Οι σκοποί είναι μικροί σε διάρκεια και επαναλαμβανόμενοι. Τα μέτρα τους είναι συμμετρικά και τα κείμενα είναι συνήθως σε δεκαπεντασύλλαβο.

Αντιστοίχως, τραγούδια που συνδέονται με συγκεκριμένες γιορτές (Χριστούγεννα, Απόκριες, Πάσχα), όπως είναι τα κάλαντα (Χριστουγέννων, Πρωτοχρονιάς, Φώτων, Λαζάρου κλπ) ή τα χελιδονίσματα, (τα οποία έχουν να κάνουν με τον ερχομό της Άνοιξης) καθώς και πολλά άλλα, ανήκουν στον κύκλο του χρόνου.

Τα χορευτικά κομμάτια αποτελούν μια άλλη μεγάλη κατηγορία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Κάθε περιοχή της Ελλάδας έχει τους δικούς της χαρακτηριστικούς χορούς σε ποικίλα μουσικά μέτρα και τέμπο. Υπάρχουν χοροί ανοιχτού κύκλου, χοροί που χορεύονται σε γραμμή, χοροί σε ζευγάρια, και φυσικά σόλο χοροί. Το καλαματιανό (7/8,3-2-2), πιστεύεται πως είναι ο συρτός χορός των κλασικών χρόνων και θεωρείται πανελλήνιο.

Το καγκέλι της ανατολικής Ρούμελης συνδυάζει δύο διαφορετικά μέτρα. Το πρώτο μέρος του σκοπού έχει σχετικά αργή μελωδία (7/8 --- 3-2-2), ενώ η ίδια μελωδία ακούγεται στο δεύτερο μέρος σε ένα ζωηρό ρυθμό (8/8---4-2-2) ως τελευταίο μέρος του χορού.

Το τσάμικο θεωρείται εθνικός χορός αλλά ο τρόπος που χορεύεται είναι διαφορετικός από περιοχή σε περιοχή. Συνήθως είναι σε μέτρο 6/4.

Ο πιο χαρακτηριστικός χορός ολόκληρου του Αιγαίου είναι ο μπάλος που χορεύεται σε ζευγάρια, ενώ ο καρσιλαμάς, το ζεϊμπέκικο και το τσιφτετέλι είναι χοροί που απαντούνται κυρίως στα νησιά του ανατολικού Αιγαίου. Στην Κρήτη οι πιο κοινοί παραδοσιακοί χοροί είναι το πεντοζάλι, η σούστα και ο πηδηχτός.

5.5 ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ

Μεμβρανόφωνα.

Είναι τα όργανα που φέρουν μεμβράνη. Μεμβράνη είναι το δέρμα-πετσί (φυσικό ή συνθετικό) το οποίο όταν είναι τεντωμένο επάνω σε μία στέρεη βάση έχει τη δυνατότητα να παράγει ηχητικούς κραδασμούς. Η βασική λειτουργία των οργάνων που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία είναι η ρυθμική συνοδεία.

1) Νταούλι.

Το νταούλι είναι όργανο γνωστό από τους Βυζαντινούς χρόνους.

Αποτελείται από έναν ξύλινο κύλινδρο που είναι σκεπασμένος στις δύο παράλληλες βάσεις του με δέρμα τεντωμένο με σχοινί.

Είναι ρυθμικό όργανο και παίζεται κρεμασμένο από τον αριστερό ώμο του παίχτη, με δύο ειδικά φτιαγμένα νταουλόξυλα, τον κόπανο (δεξί χέρι) και την βίτσα (αριστερό χέρι).

Το μέγεθός του ορίζεται βάσει δύο παραγόντων 1)ανάλογα με την παράδοση της περιοχής όπου συναντιέται και 2) την ανατομία του οργανοπαίχτη («νταουλιέρη»).

Το νταούλι δεν παίζεται μόνο του αλλά πάντα μαζί με ένα τουλάχιστον μελωδικό όργανο. Μαζί με τον ζουρνά αποτελούν την βασική **ζυγιά** (παραδοσιακό συγκρότημα) της **στεριανής Ελλάδας**. Πιο μικρά νταούλια συναντούμε στη Μυτιλήνη και στην Ανατολική Κρήτη.

Στον ελλαδικό χώρο το συναντάμε επίσης και με άλλες ονομασίες όπως νταβούλι, ταβούλι, τούμπανο, τούμπανος, τύμπανος, τουμπανέλι ή γκμπανέλι (Μυτιλήνη), τσοκάνι (Δ. Ρούμελη) καθώς άργανο και ταμπούρλο.



2) Τουμπί.

Το Τουμπί ή τουμπάκι ή τουμπανάκι είναι ένα μικρό νταούλι που συναντιέται κυρίως στη νησιωτική Ελλάδα.

Η κατασκευή και το σχήμα του δεν διαφέρει από το νταούλι.

Παίζεται είτε κρεμασμένο από τον αριστερό ώμο είτε πάνω στο αριστερό μηρό ή κάτω από την αριστερή μασχάλη με τα τουμπόξυλα (δύο μικρά ξύλα).

Στα νησιά, όπου κυρίως το συναντάμε, το βρίσκουμε μαζί με Τσαμπούνα ή μαζί με λύρα και πιο σπάνια στη **νησιώτικη ζυγιά** που αποτελείται από βιολί και λαούτο.



3) Τουμπελέκι.

Το τουμπελέκι ή ταραμπούκα ή στάμνα είναι ρυθμικό όργανο που συναντάμε στις μουσικές της Β. Ελλάδας (Μακεδονία και Θράκη), των νησιών του Αν. Αιγαίου και στη Μικρά Ασία.

Κατασκευαστικά τα σημερινά τουμπελέκια διαφέρουν από τα παλιότερα ως προς τα υλικά που χρησιμοποιούσαν στην κατασκευή τους. Σήμερα ο σκελετός είναι χαλκός σφυρίλατος με μεμβράνη από συνθετικό δέρμα στην επάνω πλευρά ενώ παλιότερα ο σκελετός ήταν πήλινος με μεμβράνη από φυσικό δέρμα.



Το τουμπελέκι παίζεται με διάφορους τρόπους και τεχνικές και ο εκτελεστής παίζει με γυμνά χέρια ή πολύ σπάνια με δύο μικρά ξύλα. Ο παίχτης είναι συνήθως καθισμένος και το κρατάει άλλοτε επάνω στον αριστερό του μηρό ή ανάμεσα στα πόδια του.

Παραδοσιακά το τουμπελέκι συναντιόταν σε μουσικά σχήματα όπως λύρα-τουμπελέκι, γκάιντα-τουμπελέκι, φλογέρα-βιολιά-τουμπελέκι κ.ά. Σήμερα όμως το βλέπουμε σχεδόν σε όλα τα παραδοσιακά και έντεχνα σχήματα σε όλη την Ελλάδα.

4) Ντέφι.

Στον ελλαδικό χώρο το ντέφι είναι γνωστό ήδη από τους αρχαιοελληνικούς χρόνους με το όνομα τύμπανον. Στο Βυζάντιο και στη μεταβυζαντινή περίοδο το συναντάμε με τις ονομασίες πλήθια και σείστρον. Σήμερα το αναγνωρίζουμε και με τις ονομασίες νταϊρές ή νταχαρές ή ταγαράκι (Θράκη και Μακεδονία).

Το ντέφι είναι ένας ξύλινος κύλινδρος ο οποίος είναι σκεπασμένος από τη μία πλευρά του με δέρμα. Η κατασκευαστική του λογική μοιάζει πολύ με αυτή του νταουλιού.

Ο οργανοπαίχτης το κρατάει συνήθως με το αριστερό του χέρι και το χτυπάει με το δεξί.

Το ντέφι που μπορεί να έχει ή να μην έχει κύμβαλα (ζύλια) στον ξύλινο σκελετό του, είναι ρυθμικό όργανο και συναντιέται με παραλλαγές σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας.

Αερόφωνα.

Είναι τα όργανα που, για να παράγουν ήχο χρειάζονται αέρα και πιο συγκεκριμένα τον αέρα που θα φυσήξουμε μέσα τους, δηλαδή την ανάσα μας.

1) Κλαρίνο

Το κλαρίνο ως μουσικό παραδοσιακό όργανο έρχεται στην Ελλάδα από την Τουρκία με τους Τουρκόγυφτους περίπου στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Πρωτοεμφανίζεται και διαδίδεται πολύ γρήγορα στη βόρεια Ελλάδα, την Ήπειρο και τη Δυτική Μακεδονία και από εκεί προχωρεί και στην υπόλοιπη στεριανή Ελλάδα.

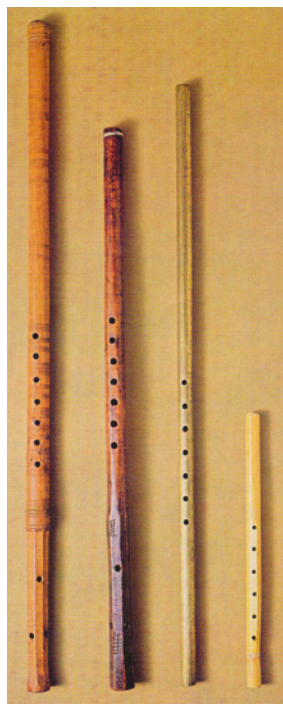
Μαζί με το βιολί, το λαούτο, το ντέφι και αργότερα το σαντούρι αποτελούν την «κομπανία», το βασικότερο λαϊκό συγκρότημα της στεριανής Ελλάδας, παραμερίζοντας σιγά-σιγά την πατροπαράδοτη ζυγιά (νταούλι-ζουρνά).

Τα κλαρίνα που χρησιμοποιούνταν παλιότερα από τους οργανοπαίχτες ήταν με κούρδισμα Σι μπεμόλ ή Μι μπεμόλ ενώ σήμερα χρησιμοποιούν και το κούρδισμα Ντο.

Εδώ και εκατόν πενήντα χρόνια αποτελεί έναν από τους βασικούς συντελεστές και φορείς του πνεύματος που χαρακτηρίζει το δημοτικό τραγούδι.

2) Η Φλογέρα, το Σουραύλι και η Μαντούρα.

Η Φλογέρα, το Σουραύλι και η Μαντούρα είναι τα τρία κατεξοχήν ποιμενικά όργανα στην Ελλάδα. Αποτελούνται από ένα κοίλο κυλινδρικό ηχείο και τρύπες κατά μήκος του ηχείου. Το στοιχείο που διαφοροποιεί το ένα από το άλλο είναι ο τρόπος με τον οποίο είναι φτιαγμένο το μέρος του οργάνου που παράγει τον ήχο.



Φλογέρα.

Η φλογέρα είναι ένας σωλήνας ανοιχτός και στα δύο άκρα και είναι όργανο τύπου φλάουτου. Ανάλογα με το μέγεθος και τον αριθμό των τρυπών τις κατατάσσουμε σε **κοντές** (έως 50 εκ.) και **μακριές** (έως 85 εκ. όπως η **τζαμάρα** στη Ήπειρο και το **καβάλι** στη Θράκη). Υλικά τα οποία χρησιμοποιούνται για την κατασκευή φλογέρας είναι: καλάμι, ξύλο, μπρούτζος ή σίδηρο, κόκκαλο και στα μεταπολεμικά χρόνια πλαστική ύλη.

Ως ποιμενικό όργανο παιζόταν μόνη της από τον τσοπάνη όταν αυτός φυλούσε τα πρόβατα χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν μπορούσε να συμμετέχει σε διάφορα άλλα οργανικά σχήματα αν υπήρχε ανάγκη.

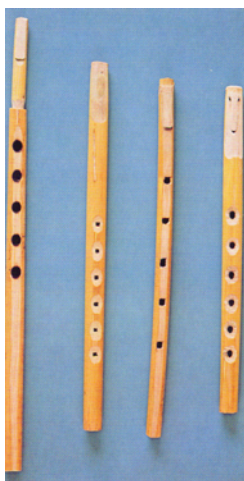
Η φλογέρα συναντιέται κυρίως στην Ηπειρωτική Ελλάδα και μπορούμε να τη βρούμε με διάφορες ονομασίες όπως: φλουγέρα, φιόρα, καλάμι, σουρλάς, ντουντούκα, τουτούκιν, νταλβίρα κ.ά.

Σουραύλι.

Το σουραύλι είναι και αυτό όργανο τύπου Φλάουτου. Το συναντάμε κυρίως στα νησιά του Αιγαίου και στη Β. Ελλάδα και κατασκευάζεται με τον ίδιο τρόπο με τη φλογέρα, σε διάφορα μεγέθη (15-65 εκ), από υλικά όπως: καλάμι και ξύλο (κυρίως) και σπανιότερα από κόκαλο και μπρούτζο.

Έχει συνήθως έξι τρύπες μπροστά και μία πίσω, όμως μπορούμε να βρούμε και με πέντε (παλιότερο) ή επτά τρύπες στο μπροστινό μέρος. Το επιστόμιο στα κοντά σουραύλια είναι κομμένο λοξά και κλείνει με μία τάπα (γλωσσίδι, φελλός κ.ά.) που αφήνει μόνο μια λεπτή σχισμή από όπου περνάει ο αέρας, ενώ στα μακριά επιστόμια είναι ευθεία και η τάπα βρίσκεται στο πίσω μέρος του οργάνου.

Το σουραύλι παίζεται και αυτό κυρίως μόνο του. Σε μερικά νησιά όπως στη Σέριφο και τη Νάξο η συνεργασία σουραύλι-τουμπάκι έχει πάρει μορφή ζυγιάς.



Μαντούρα.

Είναι όργανο κλαρινέτο, το επιστόμιό της είναι κλειστό από τον κόμπο του καλάμιού και έχει ενσωματωμένο ένα μικρό γλωσσίδι. Αυτό το μέρος του οργάνου μπαίνει όλο μέσα στο στόμα του εκτελεστή και με το φύσημα πάλλεται το γλωσσίδι και δημιουργεί τον ήχο.

Η μαντούρα παίζεται κυρίως στην Κρήτη και φτιάχνεται μόνο από καλάμι, σε διάφορα μεγέθη (20-30 εκ. περίπου). Έχει τέσσερις ή πέντε τρύπες και πολύ σπάνια έξι. Υπάρχουν περιπτώσεις που τη βρίσκουμε από μονοκόμματο καλάμι ή από δύο κομμάτια.

Το ίδιο όργανο συναντιέται και στα νησιά του Αιγαίου με διάφορες ονομασίες όπως μονοτσάμπουνο ή μονομπίμπικο ή τσαμπούνα.

3) Ζουρνάς

Ο ζουρνάς ή καραμούζα ή πίπιζα είναι όργανο τύπου όμποε με διπλό γλωσσίδι. Φτιάχνεται σε διάφορα μεγέθη (22-60 εκ.) από διάφορα ξύλα.

Κάθε ζουρνάς αποτελείται από τρία μέρη: 1)τον κυρίως ζουρνά, 2) τον κλέφτη και 3) το κανέλι με την τσαμπούνα. Έχει επτά τρύπες μπροστά και μία πίσω. Μπορεί επίσης να υπάρχουν και άλλες τρύπες στο κάτω μέρος του ηχείου του, οι οποίες όμως δεν παίζονται αλλά συνεισφέρουν ποιοτικά στον ήχο του οργάνου.

Η οικογένεια των οργάνων στην οποία ανήκει ο σημερινός ζουρνάς, πρωτοεμφανίζεται ιστορικά κατά τους ομηρικούς χρόνους με τον αυλό, το πιο σημαντικό πνευστό όργανο των αρχαίας ελληνικής μουσικής. Στους βυζαντινούς χρόνους και σύμφωνα με μαρτυρίες κειμένων των Πατέρων της Εκκλησίας τα οποία καταδικάζουν δριμύτατα την επίδραση του αυλού ως φθοροποιό στοιχείο ενάντια στο χαρακτήρα και το ήθος των χριστιανών, δείχνει ξεκάθαρα την επιρροή που είχε αυτό το όργανο στην ζωή των απλών πολιτών.

Ακόμη και σήμερα ο ζουρνάς μαζί με το νταούλι αποτελούν την βασική ζυγιά της ηπειρωτικής Ελλάδας.



4) Τσαμπούνα και γκάιντα.

Στον ελληνικό χώρο συναντιούνται δύο τύποι ασκαύλου: η τσαμπούνα, την οποία βρίσκουμε στη νησιωτική Ελλάδα, και η Γκάιντα (της οποίας το μέγεθος είναι συνήθως μεγαλύτερο από της τσαμπούνας) που παίζεται κυρίως στη Μακεδονία και τη Θράκη ενώ παλιότερα και στην υπόλοιπη στεριανή Ελλάδα.

Για την κατασκευή τους χρειάζεται: για το ασκί, ειδικά καταργασμένο δέρμα κατσίκας ή προβάτου και για το επιστόμιο, καλάμι, ξύλο ή κόκκαλο.

Η διαφορά των δύο αυτών οργάνων βρίσκεται στη συσκευή για την παραγωγή ήχου. Στην τσαμπούνα προσαρμόζονται με κεριά σε μια ξύλινη αυλακωτή βάση δύο καλαμένιοι αυλοί που μοιάζουν με κλαρινέτο. Στον έναν ο τσαμπουνιέρης παίζει τη μελωδία και με τον άλλον κρατά το ίσο. Παίζεται μόνη της, με λύρα (τα λυροτσάμπουνα) ή σε συνδυασμό με τουμπάκι (τσαμπουνοντούμπακα ή ντουμπάκια), ζυγιά η οποία αντιπροσωπεύει για τη νησιωτική Ελλάδα ότι ο ζουρνάς και το νταούλι στην ηπειρωτική.

Στη γκάιντα οι δύο ξύλινοι αυλοί είναι ανεξάρτητοι. Ο αυλός που παίζει τη μελωδία έχει επτά τρύπες μπροστά και μία πίσω, ενώ ο δεύτερος (μπουρί ή μπάσο) είναι μακρύτερος, σπάει σε τρία συνήθως κομμάτια και κρατάει επίσης το ίσο. Παίζεται είτε μόνη της είτε μαζί με τουμπελέκι, νταούλι ή νταχαρέ.



Χορδόφωνα

Είναι τα όργανα που φέρουν χορδές.

Ανάλογα με το μήκος της χορδής μπορούμε να έχουμε διαφορετικούς τόνους. Ανάλογα με το πάχος της, μεγαλύτερη ή μικρότερη διάρκεια. Ανάλογα με το υλικό της χορδής, σε συνδυασμό με τις κατασκευαστικές δυνατότητες του οργάνου, διαφορετικό ηχόχρωμα.

Υπάρχουν πολλοί τρόποι να παραχθεί ήχος από μια τεντωμένη χορδή όπως: με δοξάρι, με πένα, με τα δάχτυλα ή με μπακέτες.

1) Λαγούτο.

Η ονομασία λαγούτο (πιο γνωστή στο πανελλήνιο ως λαούτο) προέρχεται από το αραβικό al oud που σημαίνει ξύλο. Παλιότερα λεγόταν και τυφλοσούρτης, λόγω της ρυθμικής του υπόστασης, γιατί βοηθούσε το μελωδικό όργανο να παίζει σωστά επάνω στο ρυθμό.

Το λαούτο έχει μεγάλο αχλαδόσχημο ηχείο και μακρύ χέρι με μπερντέδες. Στο επάνω μέρος έχει κλειδιά από τα οποία τεντώνονται τέσσερα ζευγάρια χορδές οι οποίες στερεώνονται στον καβαλάρη επάνω στο καπάκι.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, το λαούτο φτιάχνονταν σε τρία διαφορετικά μεγέθη. Σήμερα έχει επικρατήσει το μεσαίο μέγεθος. Για την κατασκευή του χρησιμοποιούν σκληρά ξύλα για τη σκάφη όπως έβενο, παλίσανδρο, σφεντάμι (κελεμπέκι), μαόνι, καρυδιά κ.ά., για το σκελετό του χεριού φλαμούρι ή άλλα μαλακά ξύλα και για το καπάκι λευκή ξυλεία (συνήθως πεύκο).

Επάνω στο μπράτσο (χέρι) του οργάνου, έχουμε τους μπερντέδες. Σήμερα φτιάχνονται από πλαστική ύλη ενώ παλιότερα από έντερο ή μπρισίμι (μετάξι). Τοποθετούνται κατά ημιτόνια αλλά μπορούν να μετακινηθούν άλλοτε για λόγους σκεβρώματος του οργάνου και άλλοτε για να δημιουργήσει παραδοσιακά διαστήματα όπως αυτά της βυζαντινής και ανατολίτικης μουσικής.

Η πένα του λαούτου άλλοτε φτιαγόταν από φτερό αρπαχτικού πουλιού ενώ σήμερα από πλαστική ύλη. Οι χορδές του ήταν από έντερα ζώου, υλικό το οποίο αντικαταστάθηκε από μεταλλικές, τα λεγόμενα τέλια. Το κούρδισμα του λαούτου είναι Ντο-Σολ-Ρε-Λα.

Το λαούτο είναι το κατεξοχήν συνοδευτικό όργανο και εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων έχει πάντα την ανάγκη μελωδικού οργάνου. Τέτοια όργανα είναι κυρίως το βιολί, η λύρα, το κλαρίνο και το σαντούρι.

2) Ταμπουράς.

Μαρτυρίες για όργανα του τύπου ταμπουρά υπάρχουν ήδη από την αρχαία Ελλάδα με την ονομασία πανδούρα ή τρίχορδον και αργότερα στους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους με το όνομα θαμπούρα.

Η ονομασία «ταμπουράς» χρησιμοποιείται για μια σειρά από νυκτά όργανα της οικογένειας του λαούτου. Πέρα από τη γενική ονομασία (ταμπουράς, ταμπούρι, τάμπουρο, ταμπράς κ.ά.), τα όργανα αυτά ανάλογα με το μέγεθος, τον αριθμό των χορδών και το κούρδισμα, είναι γνωστά και με τις ονομασίες σάζι, μπουζούκι, μπαγλαμάς, γιογκάρι, μπουλγκαρί, κίτελι, καβόντο, τζιβούρι, καραντουζένι κ.ά. . Παίζονται με πλήκτρο (πένα) και, παλιότερα, τα πιο μικρά με τα δάχτυλα.

Για την κατασκευή τους ισχύει γενικά ότι ισχύει για το λαούτο με τη μόνη διαφορά ότι το ηχείο τους μπορεί να είναι είτε σκαφτό είτε με ντούγιες. Παλιότερα επίσης χρησιμοποιούσαν για ηχείο υλικά όπως: καύκαλο χελώνας, το μισό ξεραμένης κολοκύθας και άλλα αντικείμενα.

Στον ελλαδικό χώρο, τα πιο δημοφιλή όργανα από την οικογένεια των ταμπουράδων είναι το μπουζούκι, ο μπαγλαμάς και ο τζουράς (κύρια μουσικά όργανα στην παράδοση του Ρεμπέτικου), ενώ τα τελευταία δεκαπέντε με είκοσι χρόνια μπορούμε να δούμε σε διάφορες ορχήστρες σάζι και μπουλγκαρί.

3) Ούτι.

Το ούτι παίρνει και αυτό το όνομά του από το αράβικο al oud.

Μετά την καταστροφή του 1922 και τις ανταλλαγές πληθυσμών το ούτι έφτασε στην Ελλάδα με τους πρόσφυγες και παιζόταν σχεδόν αποκλειστικά από αυτούς.

Το ηχείο του είναι μεγάλο και έχει αχλαδόσχημο σχήμα. Το μπράτσο του είναι φαρδύ και δεν έχει μπερντέδες (άταστο) και στην κορυφή του σχηματίζει σχεδόν ορθή γωνία με την κεφαλή όπου υπάρχουν τα κλειδιά. Αποτελείται από πέντε διπλές χορδές που στο παρελθόν ήταν εντέρινες, ενώ σήμερα έχουν αντικατασταθεί από πλαστικές και κάποιες μεταλλικές τυλιχτές. Παίζεται με πένα από πλαστική ύλη συνήθως.



Στην ελληνική μουσική συναντιέται στις μουσικές Μικράς Ασίας, Κωνσταντινούπολης και Θράκης και τα τελευταία χρόνια το βρίσκουμε σε έντεχνες και λαϊκές ορχήστρες.

4) Μαντολίνο και κιθάρα.

Τα δύο αυτά όργανα ανήκουν στην οικογένεια των λαουτοειδών. Δεν τα αναφέρουμε ως παραδοσιακά όργανα, περισσότερο σημειώνουμε την ύπαρξή τους στις παραδοσιακές ορχήστρες και κομπανίες του δημοτικού τραγουδιού.

Μετά το Β Παγκόσμιο Πόλεμο, η κιθάρα αντικαθιστά σιγά-σιγά το λαούτο στη δημοτική μουσική, τόσο στη νησιώτικη όσο και στην στεριανή παράδοση, και να αλλάζει το ύφος της μουσικής αυτής κάνοντάς τη να χάνει το αυστηρά παραδοσιακό της ύφος.

Το μαντολίνο σε συνδυασμό με την κιθάρα, το μαντολοτσέλο και την μαντόλα αποτελούν τα βασικά μουσικά όργανα της μαντολινάτα, συγκροτήματος που συνοδεύει την αστική λαϊκή μουσική (αθηναϊκή και επτανησιακή) από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Το μαντολίνο επίσης χρησιμοποιείται στην Κρήτη ως σόλο όργανο ή συνοδεύοντας τη λύρα.

5) Λύρα.

Η παλιότερη αναφορά της λέξης «λύρα», ως έγχορδο όργανο με τόξο, βρίσκεται σε μια αναφορά του Πέρση Ibn Kurdadhbih. Σε αυτή, ανάμεσα σε άλλα όργανα της εποχής που αναφέρει, μιλάει και για ένα όργανο φτιαγμένο από ξύλο με πέντε χορδές.

Η λύρα έχει αχλαδόσχημο ηχείο και κοντό χέρι χωρίς μπερντέδες. Έχει τρεις χορδές που πιέζονται με το νύχι, και όχι με την ψίχα του δαχτύλου, οι οποίες είναι στερεωμένες στο άκρο του ηχείου.

Η σκάφη, το χέρι και η κεφαλή (μέρη του οργάνου) γίνονται από μονοκόμματο ξύλο το οποίο είναι συνήθως μουριά, κισσός, κυπαρίσσι, πικροδάφνη, αγριαχλαδιά κ.ά. Για το καπάκι χρησιμοποιούν λευκή ξυλεία όπως πεύκο. Τα κλειδιά ή στριφτάλια φτιάχνονται σε διάφορα μεγέθη ανάλογα με το πώς βολεύουν καλύτερα τον λυράρη στο κούρδισμα.

Παλιότερα οι χορδές ήταν από έντερο όμως τώρα μεταχειρίζονται χορδές μεταλλικές (π.χ. χορδές τσέλου). Επίσης παλιότερα εκτός από αυτές τις χορδές τοποθετούσαν από μία έως τρεις χορδές.

Ενώ η λύρα παιζόταν σε όλη την Ελλάδα, με την εξάπλωση του βιολιού περιορίζεται πλέον στην Κρήτη, στα Δωδεκάνησα (Κάσος, Κάρπαθος) και στη Μακεδονία.



Από την εποχή του μεσοπολέμου, και με πρότυπο το βιολί η λύρα αρχίζει να δέχεται μια σειρά από προσθήκες και μορφολογικές αλλαγές. Η κατάληξη αυτών των αλλαγών είναι η βιολόλυρα η οποία προσφέρει περισσότερες δυνατότητες στους δεξιότεχνες λυρά-

ριδες. Σήμερα, επίσης, έχει αντικατασταθεί ή αντικαθίσταται σιγά-σιγά, το δοξάρι της λύρας με τα γερακοκούδουνα τα οποία συνόδευε ρυθμικά την μελωδία, με το δοξάρι του βιολιού.

6) Κεμεντζές.

Ο κεμεντζές ή λύρα παίζεται από τους Έλληνες του Πόντου και της Καππαδοκίας.

Παίζεται με δοξάρι, έχει φιαλόσχημο ηχείο με τρεις χορδές κουρδισμένες σε τέταρτες καθαρές, στις οποίες ο παίχτης παίζει με την ψίχα και όχι με τα νύχια όπως στη λύρα.

Ο κεμεντζές παίζεται συνήθως μόνος του. Λόγω όμως της χαμηλής του έντασης μπορούμε να συναντήσουμε δύο ή και περισσότερους να παίζουν μαζί. Επίσης τον συναντάμε μαζί με ζουρνά ή μαζί με νταούλι ή τσαμπούνα ή ακόμα με νταούλι και τσαμπούνα μαζί.



7) Κεμανές.

Όργανο που παιζόταν από τους Έλληνες της Καππαδοκίας.

Έχει μακρόστενο φιαλόσχημο ηχείο, κοντό χέρι με ταστιέρα χωρίς τάστα, κεφαλή όπως του βιολιού και κλειδιά από τα πλάγια. Έχει έξι χορδές, έξι συμπληρωματικές χορδές. Κατασκευάζεται σε γενικές γραμμές όπως και η αχλαδόσχημη λύρα.

Ο κεμανές παίζεται με δοξάρι ακουμπισμένος στο αριστερό πόδι. Τα δάχτυλα πατούν τις χορδές, με την ψίχα όχι με το νύχι, οι οποίες παλιότερα ήταν εντέρινες ενώ σήμερα είναι μεταλλικές.

8) Βιολί.

Η ύπαρξη του βιολιού (ή διολί ή δικιολί ή βιολούδιν κ.ά.) ως λαϊκό μουσικό όργανο επισημαίνεται στην Ελλάδα από τον 17^ο αιώνα.



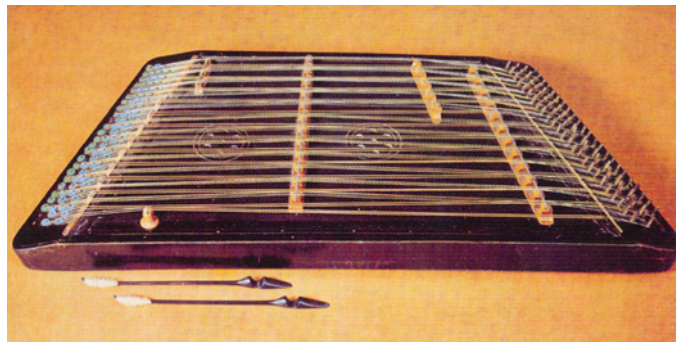
Το βιολί φτιάχνεται στην Ελλάδα σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα. Το γεγονός ότι είναι

άταστο όργανο, άρα μπορεί να παίζει τα διαστήματα της παραδοσιακής μουσικής, ήταν πολύ βασικός παράγοντας για την ενσωμάτωσή του στην οικογένεια των παραδοσιακών οργάνων.

Σήμερα το βιολί είναι από τα πιο σημαντικά μουσικά όργανα τόσο στις νησιώτικες ζυγίες όσο και στις στεριανές κομπανίες.

9) Σαντούρι.

Το σαντούρι είναι χορδόφωνο όργανο στο οποίο η παραγωγή του ήχου γίνεται με κρούση.



Η πρώτη αναφορά της ύπαρξης του σαντουριού στην Ελλάδα γίνεται από τον περιηγητή Edward Daniel Clarke, ο οποίος το βρίσκει να παίζεται στην Αθήνα το 1802, ενώ ο Χρυσάνθος το αναφέρει στο «Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής» (1821). Πριν το 1922 το σαντούρι ήταν ιδιαίτερα αγαπητό στα μικρασιατικά παράλια και στην Κωνσταντινούπολη, ενώ μετά τη μικρασιατική καταστροφή, οι μικρασιάτες πρόσφυγες το διέδωσαν και στην ηπειρωτική Ελλάδα.

Η κατασκευή του αποτελείται από ένα κουτί, πάνω στο οποίο βρίσκονται τεντωμένες χορδές σε οριζόντια διάταξη. Οι χορδές είναι προσαρμοσμένες σε ρυθμιζόμενα κλειδιά, που είναι τοποθετημένα στο δεξί μέρος (μπαλκόνι) του ηχείου και σε καρφιά που βρίσκονται στο αριστερό μέρος (κούτσουρο). Οι χορδές της μεσαίας και πρίμας περιοχής του οργάνου χωρίζονται σε δύο μέρη από γέφυρες, ενώ οι μπάσες χορδές δεν χωρίζονται. Επειδή οι χορδές έχουν διπλάσιο μήκος για κάθε χαμηλότερη οκτάβα, έχει γενικά υιοθετηθεί το τραπεζοειδές σχήμα.

Η έκταση του ελληνικού σαντουριού είναι 3,5 οκτάβες και κουρδίζεται χρωματικά. Οι μπαγκέτες αποτελούνται από ένα χερούλι που έχει σχήμα αγκίστρου και μία λεπτή βέργα πάχους 2-3mm και μήκους 20-25cm, που γίνεται κυρτή στην άλλη άκρη. Στο κυρτό μέρος τοποθετείται βαμβάκι ή λάστιχο ανάλογα με τον ήχο που θέλουμε να ακουστεί.

Κατά κανόνα δεν διαθέτει σουρντίνα αλλά τα τελευταία χρόνια κάποιοι παίκτες την έχουν ενσωματώσει στο όργανό τους. Συνήθως είναι τοποθετημένο πάνω σε βάση. Άλλοτε πάλι είναι κρεμασμένο στους ώμους, (όταν π.χ. στο γάμο πηγαίνουν να πάρουν τη νύφη, σε πατινάδες κλπ).

Το σαντούρι στα νησιά του Αιγαίου παίζει ρόλο σολιστικό. Χρησιμοποιείται στη νησιώτικη ζυγιά πλάι στο βιολί και το λαούτο. Παράλληλα το συναντάμε και στα νησιά του ανατολικού Αιγαίου (περιοχές που είχαν σχέσεις με τα παράλια της Μ. Ασίας) να έχει ι-

διαίτερα σημαντικό ρόλο στην κομπανία. Ιδιαίτερα στη Λέσβο το σαντούρι δε λείπει από κανένα γλέντι. Στη στεριανή και ηπειρωτική Ελλάδα ο ρόλος του είναι περισσότερο συνοδευτικός. (Στεριανή κομπανία: κλαρίνο –βιολί- σαντούρι- λαούτο).

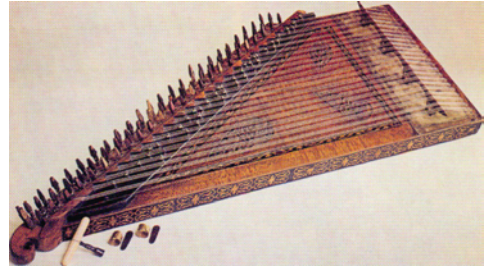
10) Κανονάκι.

Το κανονάκι ή κανόνι ή ψαλτήριο ή Kanun παίρνει το όνομά του από το μονόχορδο όργανο-κανόνα του Πυθαγόρα.

Για όργανα που μοιάζουν με ψαλτήριο όπως το κανονάκι υπάρχουν μαρτυρίες από την αρχαιότητα ενώ οι ρίζες του οργάνου ανιχνεύονται στην Ασία πολλούς αιώνες πριν τους αρχαιοελληνικούς κλασικούς χρόνους. Από τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους επίσης έχουμε πάρα πολλές πηγές από χειρόγραφα κείμενα και τοιχογραφίες εκκλησιών.

Το κανονάκι τοποθετείται επάνω στα πόδια του οργανοπαίχτη και παίζεται με πένες, οι οποίες φοριούνται στους δείχτες και των δύο χεριών. Έχει σχήμα τραπέζιο. Στην αριστερή πλευρά του οργάνου βρίσκονται τα κλειδιά και στην αντίθετη πλευρά ο καβαλάρης ο οποίος στηρίζεται επάνω σε μία δερμάτινη επιφάνεια. Στο κανονάκι, σε κάθε νότα αντιστοιχούν τρεις χορδές οι οποίες κουρδίζονται στο ίδιο τονικό ύψος. Στα αριστερά κάθε τρεις χορδές υπάρχουν τα μαντάλια ή μετακινούμενοι καβαλάρηδες, που με το ανέβασμα ή κατέβασμά τους υψώνουν ή χαμηλώνουν το ύψος των διαφόρων φθόγγων. Κάτω από τις χορδές βρίσκεται το ηχείο του οργάνου. Η μελωδική έκταση του οργάνου είναι τρεις οκτάβες και τρεις με πέντε νότες.

Το κανονάκι όπως και το ούτι έρχεται στην Ελλάδα από τους πρόσφυγες και στη ελληνική παραδοσιακή μουσική χρησιμοποιείται στις μουσικές της Μ. Ασίας της Κωνσταντινούπολης και της Θράκης.



Ιδιόφωνα

Είναι τα όργανα που το καθένα από την ίδια του την κατασκευή μας δίνει την χαρακτηριστική φωνή του.

Τέτοια όργανα είναι τα κουδούνια, σφαιρικά κουδούνια, ζίλια, κουτάλια, τρίγωνο, μασιά, νομίσματα, ποτηράκια, κομπολόι και διάφορα άλλα ηχητικά αντικείμενα όπως ξύλινη ροκάνα, μπουρού, πήλινες λαλίτσες, σήμαντρα κ.ά.



ΣΥΝΟΨΗ

Το δημοτικό τραγούδι και γενικότερα η παραδοσιακή μουσική παρά την ποικιλομορφία και το διαφορετικό τρόπο ανάπτυξης που γνώρισε από περιοχή σε περιοχή, με το πέρασμα του χρόνου, είχε σαν κοινό γνώρισμα ότι στηριζόταν στις βάσεις που έθεσε η μουσική της αρχαιότητας και η βυζαντινής περιόδου. Σε όλες τις περιοχές του Ελλαδικού χώρου, το δημοτικό τραγούδι αποτελεί μέσο προσωπικής και κοινωνικής έκφρασης, αντικατοπτρίζοντας τις μεταβολές που συντελούνται, όχι μόνο στις ευρύτερες κοινωνικές δομές, αλλά και αυτές που αφορούν την καθημερινότητα των ανθρώπων της υπαίθρου.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ

Ακούστε διάφορα δημοτικά τραγούδια και προσπαθήστε να αναγνωρίσετε τα μουσικά όργανα, τη γεωγραφική περιοχή από την οποία προέρχονται και το είδος του κάθε τραγουδιού.



Ενότητα 6

Ελληνική παραδοσιακή μουσική και χορός (διάφορες περιοχές της Ελλάδας)

Σκοπός:

Σκοπός αυτής της ενότητας είναι η συνοπτική παρουσίαση των κυριότερων χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του παραδοσιακού χορού, όπως αυτά συναντώνται στις επιμέρους περιοχές του ελλαδικού χώρου.

Προσδοκώμενα αποτελέσματα:

Όταν θα έχετε μελετήσει την ενότητα αυτή, θα μπορείτε να:

- ✓ Αντιλαμβάνεστε τη σημασία που έχει ο χορός ως μέρος έκφρασης του ελληνικού πολιτισμού
- ✓ Κατανοείτε την αξία του παραδοσιακού χορού, όχι μόνο στην κοινωνική του διάσταση, αλλά και σαν μέσο προσωπικής έκφρασης και ψυχοσωματικής εκτόνωσης.
- ✓ Περιγράφετε τους παραδοσιακούς χορούς κάθε περιοχής, αναφέροντας τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται, καθώς και τις πιο διαδεδομένες παραδοσιακές φορεσιές των κατοίκων τους.

Έννοιες κλειδιά:

- Τρίπτυχο έκφρασης του ελληνικού πολιτισμού
- Η αξία του παραδοσιακού χορού σε προσωπικό επίπεδο
- Ο παραδοσιακός χορός ως μέσο κοινωνικοποίησης
- Διαφορετικά είδη χορού ανά περιοχή

Εισαγωγικές παρατηρήσεις:

Η ενότητα αυτή χωρίζεται σε πέντε επιμέρους υποενότητες. Στην πρώτη θα αναφερθούμε σε ορισμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του παραδοσιακού χορού και θα τονίσουμε την σημασία που έχει στην κοινωνική και προσωπική ζωή των ανθρώπων. Στις υπόλοιπες τέσσερις θα περιγράψουμε τους κυριότερους χορούς της ηπειρωτικής και νησιωτικής Ελλάδας, αλλά και περιοχών του ευρύτερου Ελληνισμού, όπως η Κύπρος, η Μικρά Ασία, η Καππαδοκία και ο Πόντος, θεωρώντας ότι αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα της ελληνικής πολιτιστικής παράδοσης. Παράλληλα, θα αναφέρονται οι πιο χαρακτηριστικές τοπικές ενδυμασίες και τα μουσικά όργανα που συνοδεύουν τους χορούς της κάθε περιοχής.

6.1 Μια πρώτη ξενάγηση στο μαγικό κόσμο του ελληνικού παραδοσιακού χορού

Ο χορός είναι μία αρετή των Ελλήνων από τα πολύ παλιά χρόνια. Οι Κορύβαντες στη Φρυγία και οι Κουρήτες στην Κρήτη, όπως και οι στρατιώτες στα τείχη της Τροίας μετά την άλωση αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα για το χορευτικό οίστρο της ελληνικής φυλής. Πρώτη χορεύτρια θεωρείται η μητέρα των θεών του Ολύμπου, Ρέα. Η μουσική, το δημοτικό τραγούδι και η παραδοσιακή ενδυμασία αποτελούν ένα τρίπτυχο αρμονικής έκφρασης του ελληνικού πολιτισμού.

Οι ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί (σε άμεση συνάρτηση με τη μουσική και τα λαογραφικά έθιμα) ήταν για πολλές χιλιετίες ο τρόπος έκφρασης των συναισθημάτων του λαού, σε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινότητάς τους.

Πολλές αναλύσεις έχουν γίνει για την αξία της άσκησης, της έκφρασης καθώς και της κοινωνικοποίησης που μας προσφέρει ο παραδοσιακός χορός, αλλά το σημαντικότερο είναι ότι γινόμαστε αναπόσπαστο κομμάτι του τόπου μας και ικανοποιούμε σε μεγάλο βαθμό την ανάγκη μας για ψυχική εκτόνωση.

Για καθαρά λαογραφικούς λόγους και προσπαθώντας να χωροθετήσουμε τον ελληνικό παραδοσιακό χορό, αναφέρουμε τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά του, ανά γεωγραφικό διαμέρισμα της χώρας, μαζί με σημαντικά στοιχεία από την παράδοση των αλησμόνητων πατρίδων (Μικρά Ασία, Καππαδοκία, Βόρεια Ήπειρος, Ανατολική Ρωμυλία κλπ.) τα οποία έχουν μεταφερθεί ατόφια από τους πρόσφυγες στην Ελλάδα, μακριά από τις πατρογονικές τους εστίες, χωρίς αυτό να αποτελεί πολιτική μομφή ή προσπάθεια οιασδήποτε μορφής διεκδίκησης (εξάλλου λαός που δεν θυμάται την ιστορία και τα διδάγματά της, δεν έχει ευοίωνα μέλλον).

Παρατίθενται στη συνέχεια οι περιοχές, των οποίων οι χοροί και η μουσική θα περιγραφεί:

1. Πελοπόννησος
2. Στερεά Ελλάδα
3. Θεσσαλία
4. Ήπειρος (και Βόρεια Ήπειρος)
5. Μακεδονία
6. Θράκη (Δυτική, Ανατολική και Βόρεια ή Ανατολική Ρωμυλία)
7. Νησιωτική Ελλάδα (Κυκλάδες, Κρήτη, Επτάνησα, Νήσοι Βορείου και Ανατολικού Αιγαίου, Σποράδες, Δωδεκάνησα)
8. Μικρά Ασία και Καππαδοκία
9. Πόντος

Στην επιμέρους παρουσίαση της κάθε περιοχής θα αναφέρονται οι σημαντικότεροι χοροί, τα μουσικά όργανα και θα παρατίθεται ενδεικτική φωτογραφία με την παραδοσιακή φορεσιά των κατοίκων της (ή την πιο διαδεδομένη, μιας και στα πιο πολλά μέρη υπάρχει πλειάδα διαφορετικών ενδυμασιών).

6.2 Οι παραδοσιακοί χοροί της ηπειρωτικής Ελλάδας

Πελοπόννησος

Ο Μοριάς δεν παρουσιάζει την πολυμορφία των χορευτικών μοτίβων που συναντάμε σε άλλες περιοχές της Ελλάδας και αυτό γιατί έχουν από χρόνια καθιερωθεί ορισμένοι χοροί, που συνδέονται κατεξοχήν με ιστορικά γεγονότα της περιοχής. Μέσα από το ηρωικό μοραϊτικό τραγούδι βγήκαν χοροί ζωηροί και έντονοι που συνδέουν το ηρωικό με το μουσικό στοιχείο.

Βασικοί χοροί είναι ο **Καλαματιανός** και φυσικά οι χοροί που ήδη έχουν γίνει πανελλήνιοι, οι «τσακιχτοί» ή «ταρτανιστοί», συρτοί, οι νησιώτικου τύπου συρτοί, στο νότιο κυρίως μέρος της Πελοποννήσου και οι λεβέντικοι τσάμικοι ή πηδηχτοί με διάφορες παραλλαγές από τόπο σε τόπο. Στην Τσακωνιά, εκτός από την ιδιαίτερη τοπική διάλεκτο, συναντάται ο πανάρχαιος «**τσακόνικος**» **χορός**, που με τον απολλώνιο παιωνικό ρυθμό των 5 χρόνων, τα φιδίσια κυκλίσματα, στροφές, διπλώματα και ξεδιπλώματα της ομάδας των χορευτών, θυμίζει «πύθιο νόμο» (πάλη του Απόλλωνα προς τον Πύθωνα). Για άλλους ο Τσακόνικος χορεύεται κατά τον ίδιο τρόπο όπως και ο χορός του Θησέα, ο «Γέρανος». Έτσι στο εσωτερικό της Πελοποννήσου οι χοροί αυτοί είναι πιο σταθεροί ενώ στα νότια πιο ανάλαφροι γιατί δέχτηκαν επιδράσεις από τους νησιώτικους χορούς.

Μουσικά όργανα που συναντάμε εδώ είναι η φλογέρα (ξύλινη ή καλαμένια) και οι μονοκόμματοι σκαλιστοί ταμπουράδες. Έπειτα έρχονται το βιολί, το κλαρίνο, το σαντούρι, το λαούτο και τέλος, ακόμα και η λύρα που κρατούσε σε όσα μέρη είχαν νησιώτικο χαρακτήρα.

Στερεά Ελλάδα

Η Στερεά Ελλάδα, που ονομάζεται και Ρούμελη, διαφύλαξε μέχρι και σήμερα πολλά στοιχεία της παραδοσιακής ζωής.

Ως προς τη μουσική τους σύνθεση, τα ρουμελιώτικα τραγούδια διακρίνονται σε αργούς καθιστικούς σκοπούς της τάβλας, πατινάδες του δρόμου και σε χορευτικούς σκοπούς. Συνήθη μουσικά όργανα εκτός από τη «ζυγιά» (πίπιζα ή κλαρίνο και νταούλι), είναι το βιολί, το κλαρίνο, το λαούτο και το σαντούρι. Και πάνω απ' όλα οι φλογέρες και οι τζαμάρες, φυσικοί μουσικοί σύντροφοι των, απομονωμένων στις λαγκαδιές και τα καταράχια των ρουμελιώτικων βουνών, κτηνοτροφικών πληθυσμών μας.

Ο **τσάμικος ή κλέφτικος** είναι ο πιο λεβέντικος και χαρακτηριστικός χορός, που χορευόταν αρχικά από τους κλέφτες και τους αρματολούς και διατηρεί και σήμερα τη λεβεντιά και την παλικάριά τους, όπως αυτή εκφράζεται με τις πολλές και εντυπωσιακές του φιγούρες, τα άλματα, τα χτυπήματα, τα ψαλίδια, τα καθίσματα κ.ά.

Ως προς τα μουσικά όργανα, και εδώ τα πιο γηγενή και λαϊκά ήταν οι φλογέρες και οι μονοκόμματοι σκαλιστοί ταμπουράδες, με τα οποία τραγουδούσε και χόρευε η κλεφτουριά. Μ' αυτά και με το στόμα τραγουδούσαν και χόρευαν και στα χωριά ελλείψει άλλων μουσικών οργάνων. Έρχονται μετά τα μέσα του 19ου αιώνα τα βιολιά, τα κλαρίνα, τα σαντούρια και τα λαούτα.



Θεσσαλία

Η ιστορία της Θεσσαλίας χάνεται μέσα στους αιώνες. Οι κάτοικοί της, προερχόμενοι από τη Θεσπρωτία της Ηπείρου, υπέστησαν κατά καιρούς πάμπολλες λεηλασίες και κατακτήσεις, ενώ στα λιμάνια του Παγασητικού άνθισαν πολλές παροικίες Εβραίων, Βενετών, Πισατών και Γενουατών. Η Θεσσαλία κατακτήθηκε πριν από την Πόλη και χιλιάδες Τούρκοι μεταφέρθηκαν από τη Μ. Ασία, με απώτερο σκοπό την τουρκική δημογραφική υπεροχή. Ο θεσσαλικός λαός, αγρότες κατά πλειοψηφία, δεινοπάθησε κάτω από τη στυγνή διοίκηση των τσιφλικιάδων και έτσι, μόλις το 1769 αρχίζει ο αγώνας του ξεσηκωμού για τους Θεσσαλούς. Όλα αυτά σε συνδυασμό με την αποδημία εκατοντάδων Θεσσαλών προς τα πνευματικά κέντρα της Ευρώπης, της Μολδοβλαχίας, της Πόλης και της Αλεξάνδρειας, που είχε σαν αποτέλεσμα τη μεταλαμπάδευση στη Θεσσαλία των φώτων της πολιτισμένης Ευρώπης, επέδρασαν άμεσα στη διαμόρφωση του πολιτιστικού και πολιτισμικού χαρακτήρα αυτής της περιοχής.

Σχετικά με τους χορευτικούς ρυθμούς της Θεσσαλίας, παρατηρούμε ότι, παρά την ετερογένεια του πληθυσμού της – βουνίσιοι, βλαχόφωνοι, καμπίσιοι, караγκούνηδες, θαλασσινοί Πηλίου – κατάφερε να ενσωματώσει όλες τις τοπικές παραλλαγές σε έναν ενιαίο τρόπο έκφρασης με ελάχιστες διαφοροποιήσεις.

Οι θεσσαλικοί χοροί είναι αργοί, με χαρακτηριστικά βήματα και μεγαλοπρέπεια. Το τελετουργικό ύφος που τους χαρακτηρίζει, συνδυάζεται αρμονικά και με την ντόπια φορεσιά, η οποία προσδίδει ακόμα μεγαλύτερη επισημότητα στην εκτέλεση του χορού. Όλοι σχεδόν (εκτός από τους συγκαθιστούς) χορεύονται σε κύκλο με λαβή από τις παλάμες και λυγισμένους τους αγκώνες. Αντιπροσωπευτικοί χοροί της Θεσσαλίας είναι η Σβαρνιέρα – Καραγκούνα, η Νταϊλιάνα, ο Συρτός, ο Τσάμικος, το Μπεράτι, ο Πηλιορείτικος, ο Κλειστός Αργιθέας, ο Ρουγκατσιάρικος, κ.ά.



Ήπειρος

Η μουσικοχορευτική παράδοση της Ηπείρου είναι από τις πλουσιότερες της Ελλάδας. Οι ηπειρώτικοι χοροί είναι συνήθως αργοί, με στρωτά βήματα. Το ψύχος, τα ψηλά βουνά, το ορεινό έδαφος, επιβάλλουν τα βαριά ενδύματα και βαριά υποδήματα, πράγμα που υποχρεώνει τους Ηπειρώτες να περπατούν σέρνοντας βαριά τα πόδια τους και να κάνουν περιορισμένες κινήσεις. Στους ηπειρώτικους χορούς τονίζεται η ευθυτενής κορμοστασιά με απαραίτητη την καλή στήριξη του σώματος.

Πολλοί χοροί είναι εμπνευσμένοι από τοπικά ιστορικά γεγονότα (οι κλέφτες, ο Μενούσης κ.ά.). Άλλοτε πάλι, στις μελωδίες και τους χορούς σκιαγραφείται έντονα ο πόνος για τον ξενιτεμό, η λεβεντιά και η περηφάνια. Λόγω της πολύπλευρης γειτνίασης της Ηπείρου με άλλες περιοχές της Ελλάδας, οι χοροί παρουσιάζουν πολυμορφία.

Το χορευτικό σχήμα παρουσιάζει τη μορφή του ανοιχτού κύκλου. Παλιότερα άνδρες και γυναίκες χόρευαν χωριστά, σε δύο κύκλους (διπλοκάγκελο). Σήμερα χορεύουν ανάμικτα στον κύκλο.

Τραγούδια χορού στα τρία, σε ρυθμό τετράσημων ποδών, παρατηρούνται σε όλη την Ήπειρο και ιδιαίτερα στη Β. Ήπειρο και το Πωγώνι. Το δε στρωτό Πωγωνίσιο, αποτελεί κατά κανόνα και το αλέγκρο τέλος κάθε αργού καθιστικού ή χορευτικού σκοπού. Άλλωστε ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ηπειρώτικης μουσικοχορευτικής παράδοσης είναι τα γυρίσματα: οι χοροί δεν παρουσιάζονται πάντα αυτοτελείς, αλλά ως συνδυασμοί δύο ή περισσότερων κομματιών. Αξιοσημείωτο τοπικό χρώμα παρουσιάζει ο ρυθμός του ζαγορίσιου χορού, με διάφορες χορευτικές παραλλαγές. Στο ρυθμό του ζαγορίσιου υπάρχουν αρκετά τραγούδια με διαφορετικό περιεχόμενο, (Κωσταντάκης, Αλεξάνδρα, Πουλάκι, Μπουλονάσαινα κτλ). Ο χορός αυτός πήρε το όνομά του από το χωριό Ζαγόρι των Ιωαννίνων, που είναι φημισμένο για την αρχιτεκτονική του. Τα Συγκαθιστά είναι αντικριστοί χοροί, που χορεύονται ελεύθερα από άνδρες και γυναίκες. Κατά τη διάρκεια του χορού, οι άνδρες εκτελούν πολλά καθίσματα, χτυπήματα και στροφές. Ο κατεξοχήν όμως αντρικός αυτοσχεδιαστικός χορός όχι μόνον της Ηπείρου, αλλά όλης της ηπειρωτικής Ελλάδας, είναι ο Τσάμικος τον οποίο χορεύει κυρίως ο πρω-

τοχορευτής με ελεύθερα κινητικά μοτίβα, όπως στροφές, καθίσματα, ψαλίδια και γονατίσματα. Πέραν των προαναφερθέντων παρατηρείται πλειάδα χορών τοπικών ή και ευρύτερα διαδεδομένων όπως ο Φεζοδερβέναγας, η Γάιτα, το Μπεράτι, ο Οσμάν-Γάκας, το Φυσσούνι, η Νεραντζιά, η Βιργινάδα, το «Ξενιτεμένο μου πουλί», οι Κλέφτες κ.ά.

Το πιο διαδεδομένο όργανο είναι το κλαρίνο το οποίο μαζί με το βιολί, το λαούτο και το ντέφι ή την ταραμπούκα, το σαντούρι και το νταούλι αποτελεί τη βασική ορχήστρα.



Μακεδονία

Η γεωγραφική θέση της Μακεδονίας, στρατηγικής σημασίας, αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα στη διαμόρφωση της πολιτισμικής της φυσιογνωμίας. Έτσι στο χώρο της Μακεδονίας παρατηρείται μεγάλη χορευτική ποικιλία. Κάθε χωριό παρουσιάζει ένα ντόπιο μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο, που διαφέρει σημαντικά από το αμέσως γειτονικό του. Ανάλογα με την περιοχή παρατηρούμε μουσικές, ρυθμικές, χορευτικές ομοιότητες με την περιοχή που συνορεύει.

Γενικά στις ορεινές περιοχές της Νότιας, Κεντρικής και Ν.Δ. Μακεδονίας επικρατούν χοροί παρόμοιοι με αυτούς της Θεσσαλίας και της Ηπείρου, όπως τσάμικα, συρτά στα τρία και στα δύο και συγκαθιστοί. Στις πεδινές περιοχές της Δυτ. Μακεδονίας και σε άλλες της ανατολικής, συναντάμε μεγάλη ποικιλία χορών με τοπικό χρώμα και πολλές ιδιαιτερότητες ή παραλλαγές από χωριό σε χωριό, όπως Γκάνιντα, Μακρυνίτσα, Νιζάμικος (Νάουσα), Συμπεθέρα, Αρραβωνιάσματα, Μπαϊντούσκα, Στάνκαινα, Πουσεσνίτσα, Λυτός ή Λεβέντικος, Κόρη-Ελένη, Παρδαλά τσουράπια κ.ά. Γενικά συρτοί και καλαματιανοί, αντικριστοί και αμολυτοί των 9 χρόνων και χασάπικα πολιτικά ή τύπου γκάνιντας, αργοί καλαματιανοί χορευτικοί σκοποί ή οι «λεβέντικοι» χοροί της Φλώρινας, είναι χαρακτηριστικοί του ύφους των τραγουδιών των πεδινών και αστικών περιοχών της Πιερίας, του Ρουμλουκιού, της Βέροιας, Νάουσας, Κοζάνης, Σιάτιστας, Φλώρινας και Καστοριάς.

Ανάλογες με τις ιδιαιτερότητες των χορών είναι και αυτές των φορεσιών. Σε κάθε χορό ο πρωτοχορευτής έχει την ευθύνη της ομάδας, την οποία και οδηγεί διαγράφοντας διάφορα

χορευτικά σχήματα, έξω από την αυστηρά καθορισμένη κυκλική μορφή, ενώ στο χέρι κρατάει μαντίλι το οποίο και κουνά σύμφωνα με το ρυθμό. Έτσι μεταδίδονται τα κατάλληλα μηνύματα στους υπόλοιπους χορευτές.

Οι ορχήστρες, οι λεγόμενες ζυγίες, που συνοδεύουν τους μακεδονικούς χορούς, ποικίλουν ανάλογα με την περιοχή. Γενικά τα όργανα που χρησιμοποιούνται στη Μακεδονία σε διάφορους συνδυασμούς είναι: το νταούλι, η τρομπέτα, το κλαρίνο, ο ζουρνάς, το ταμπούρλο, το ακορντεόν και λίγο σπανιότερα η γκάιντα με το τουμπελέκι.

Θράκη

Η Θράκη (κόρη του Ωκεανού και της Παρθενώπης κατά την ελληνική μυθολογία), παρ' όλο που αποτέλεσε ανά τους αιώνες το πεδίο διεκδικήσεων πολλών γειτονικών λαών, κατόρθωσε να κρατήσει αλώβητο το εθνικό αίσθημα του ελληνισμού της και να διατηρήσει ζωντανή μέχρι και σήμερα τη μουσικοχορευτική της παράδοση. Μια παράδοση που αποτελεί συγχώνευση όλων των χορευτικών επιδράσεων που δέχτηκε από την επαφή της με τους γειτονικούς λαούς. Το ύφος των βαλκανικών και μικρασιατικών περιοχών, όπως και το μακεδονικό στοιχείο, γίνεται φανερό στους περισσότερους χορούς της. Πολλοί ερευνητές συμφωνούν στη διονυσιακή λατρευτική προέλευση των χορών της. Αυτό είναι εύκολο να το συμπεράνει κανείς από τις κινήσεις των χεριών των χορευτών, που αποτελούν έκφραση του εσωτερικού τους κόσμου, από τα δυνατά χτυπήματα των ποδιών στη γη, που επίσης δηλώνουν την απόλυτη ενότητα με τη φύση και από τις κραυγές, οι οποίες μαρτυρούν την ιεροτελεστική επίκληση στο Θεό.

Πέρα απ' όλ' αυτά, ο χορός κάθε περιοχής (Ανατολική, Δυτική και Βόρεια Θράκη) έχει διαφορετικό χρώμα, ανάλογα με τις πολιτισμικές επαφές. Οι μουσικοχορευτικοί τύποι της Αν. Θράκης, εξαιτίας της θαλάσσιας επικοινωνίας με τον Εύξεινο Πόντο, αλλά και με τα Μικρασιατικά παράλια, εμφανίζουν ως κοινό στοιχείο τη δωρική τους προέλευση. Συνοδευτικό μουσικό όργανο αποτελούσε η λύρα. Ο τοπικός ιδιοματισμός της Δυτ. Θράκης χαρακτηρίζεται από τον έντονο ρυθμό που εντείνεται κλιμακωτά και την ποικιλία στην κίνηση. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως, παρουσιάζουν οι χοροί της Β. Θράκης (Ανατολική Ρωμυλία). Οι χοροί αυτοί έχουν ομοιότητες με τους χορούς της Δυτικής Θράκης, αν και εμφανίζουν πολυπλοκότερη κίνηση και γρηγορότερη ρυθμική αγωγή. Επίσης χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι στον κύκλο χορεύουν οι άντρες ξεχωριστά από τις γυναίκες.

Χαρακτηριστικός χορός της Θράκης είναι ο συγκαθιστός, από το ρήμα «συγκαθίζω», που χρησιμοποιείται με την έννοια του «χορεύω». Είναι ο κατεξοχήν χορός του γάμου, που αποδίδεται από ζευγάρια ανδρών και γυναικών ή ανάμικτα. Αρχικά χορεύεται σε έναν κύκλο από άντρες και γυναίκες και γι' αυτό ονομάζεται και συρτός συγκαθιστός. Η Μπαϊντούσκα της Θράκης είναι χορός με στρωτά βήματα σε έντονο όμως ρυθμό. Υπάρχουν πολλές φιγούρες γι' αυτόν τον χορό καθώς επίσης και πολλές παραλλαγές που διαφοροποιούνται από περιοχή σε περιοχή. Η Χασαπιά είναι χορός που αποτελείται από δύο μέρη: το αργό, το οποίο αποτελείται από απλά βήματα των έξι χρόνων και το γρήγορο που χορεύεται σε πιο έντονο ρυθμό. Ο πιο διαδεδομένος όμως χορός σε ολόκληρη τη Θράκη είναι ο **Ζωναράδικος**, ο οποίος είναι γνωστός με διάφορες ονομασίες που δηλώνουν τον τρόπο που πιάνονται οι χορευτές, τον τρόπο που χορεύουν και τον τρόπο που τοποθετού-

νται στον κύκλο. Τέλος, ο **Μαντηλάτος** είναι χορός αντικρυστός και χορεύεται σε ζευγάρια, όπου οι άντρες κάνουν συνεχώς στροφές και καθίσματα γύρω από την ντάμα τους (ονομάζεται Μαντηλάτος επειδή συνήθως οι γυναίκες κρατούν στα χέρια τους μαντήλια και είναι ο χαρακτηριστικός χορός του γάμου).

Στην Ανατολική Ρωμυλία οι πιο διαδεδομένοι χοροί ήταν ο Τσέστος, ο χορός Στ' Τρεις, η Τροϊρω, ο Μπογδάνος, ο Ζέρβος, ο Σφαρλής κ.ά.

Για την απόδοση της μουσικής χρησιμοποιούνταν η γκάιντα, το νταούλι, η φλογέρα, το κλαρίνο, το ούτι, το σαντούρι, το λαούτο, το βιολί και βέβαια το ακορντεόν, όργανο ιδιαίτερα αγαπητό στα γλέντια των Θρακιωτών και προσφύγων της Βόρειας Θράκης.



6.3 Οι παραδοσιακοί χοροί της νησιωτικής Ελλάδας

Για να αναλύσουμε τη νησιωτική μουσικοχορευτική παράδοση θα αναφερθούμε πιο ειδικά στα νησιωτικά συμπλέγματα της χώρας τα οποία παρουσιάζουν μεγάλες διαφορές στους χορούς και στην ενδυμασία, λόγω και των διαφορετικών επιρροών που δέχονταν τόσους αιώνες ανάλογα με τη γεωγραφική τους θέση.

Κυκλάδες

Το όνομα Κυκλάδες σύμφωνα με την ελληνική μυθολογία προήλθε από τις ομώνυμες νύμφες, τις οποίες μεταμόρφωσε ο Ποσειδώνας σε βράχους γιατί επέσυραν την οργή του. Κατά μία άλλη εκδοχή το όνομα προήλθε από το σχεδόν κυκλικό σχήμα του συμπλέγματος ή επειδή τα νησιά «κυκλώνουν» το ιερό νησί της Δήλου.

Στους κυκλαδίτικους χορούς υπάρχει έντονο το ερωτικό στοιχείο και είναι χοροί αντικρυστοί, συρτοί και συντεχνιακοί. Ο **επτάσημος συρτός** (ή πανελληνίως γνωστός «Καλαματιανός») είναι ο γνωστός χορός με ήπιο συρτό βήμα και χαρακτηριστικό ύφος της περιοχής. Ο Συρτός χορευόταν σε όλες τις χορευτικές περιστάσεις, παιζόταν με πολλές μελωδίες και ρυθμικές εναλλαγές. Γενικά θεωρείται ο χορός του πρωτοχορευτή. Ο **Μπάλλος**

είναι χορός ελεύθερος και αντικρυστός. Οι κινήσεις του είναι νοηματικές, εκφραστικές και εξωτερικεύουν τα συναισθήματα του καβαλιέρου προς τη ντάμα του και είτε είναι επιθετικές, με σκοπό το φιλί, είτε κυκλικές, αναγνωριστικές για να την εντυπωσιάσει και να την «κυριεύσει» βρίσκοντας τα αδύνατά της σημεία. Η ντάμα συνεχίζει αυτό το ερωτικό παιχνίδι, με σεμνές αλλά γρήγορες κινήσεις και στροφές για να αποφεύγει τις «εφόδους» του καβαλιέρου. Όλοι οι παραπάνω χοροί χορεύονταν σ' όλα τα νησιά. Άλλοι τοπικοί χοροί είναι το Νι' ικεντρέ Αμοργού, η Βλάχα Νάξου, ο Βιτζηλαιαδίστικος Νάξου, ο Μπαλαριστός Μυκόνου, ο Μαλακός Σερίφου κ.ά.

Τα χαρακτηριστικά όργανα των Κυκλάδων παλιά ήταν η τσαμπούνα και το ντουμπάκι, αλλά με την πάροδο του χρόνου, το σχήμα (τακίμι) έγινε βιολί, λαούτο, και κατά τόπους κλαρίνο.



Βόρειες Σποράδες

Οι Β. Σποράδες, νησιά κάπως απομονωμένα από τα άλλα, διατήρησαν μια αυτοτέλεια στους χορούς τους με ελάχιστες επιδράσεις. Αυτό οφείλεται και στο ότι δεν είχαν συχνή επικοινωνία με αστικά κέντρα και ηπειρωτικές περιοχές, μια επικοινωνία που είναι περισσότερο εμφανής σε πολλά άλλα νησιά. Οπωσδήποτε οι γειτονικές περιοχές (Θεσσαλία, Εύβοια) επηρέασαν την ιδιοτυπία των χορών των νησιών αυτών, χωρίς ωστόσο να αλλοιώσουν τα βασικά τους στοιχεία, που είναι μια σχετική ηρεμία στους βηματισμούς και μια αρμονική γραφικότητα. Η έλλειψη ουσιαστικών επιδράσεων οφείλεται και στο γεγονός πως στα νησιά αυτά διατηρήθηκαν κι ως τα νεότερα χρόνια τα παλιά παραδοσιακά έθιμα, ιδιαίτερα στη Σκύρο και τη Σκιάθο.

Κύριοι χοροί των Σποράδων είναι οι συρτοί και οι μπάλλοι, με διάφορους τοπικούς όπως η Καμάρα Σκιάθου και ο Καλές Σκύρου, με βασικά όργανα και εδώ το βιολί και το λαούτο.

Επτάνησα

Οι επιρροές που έχουν δεχθεί κατά καιρούς τα Επτάνησα, είναι ιδιαίτερα εμφανείς στη γλώσσα, αλλά κυρίως στη μουσική και στο χορό. Τη μουσική παράδοση των Επτανήσων

διακρίνει κατ' αρχήν μια ενότητα που οφείλεται στο νησιώτικο χαρακτήρα και στην παλιότερη διοικητική αυτοτέλεια των νησιών. Ωστόσο, παρατηρούνται διαφορές από νησί σε νησί, τόσο λόγω της απόστασης που υπάρχει μεταξύ τους, όσο και εξαιτίας των διαφορετικών επιδράσεων που το καθένα δέχτηκε.

Επικρατούν εδώ νησιώτικοι Επτανησιακοί συρτοί σκοποί, υπό διάφορες τοπικές ονομασίες και μουσικές παραλλαγές, όπως οι Λεβαντίνικοι συρτοί, δηλαδή χοροί κατά το ύφος των αιγαιοπελαγίτικων συρτών. Επίσης υπάρχουν χοροί σταυρωτοί και γύρες καλαματιανοί και μπάλλοι, ακόμα και καθαρά τοπικοί χοροί όπως ο Διβάράτικος από το χωριό Διαβαράτα της Κεφαλλονιάς, η Μηλιά της Λευκάδας, ο Κορακιανίτικος, η Φουρλάνα από την Κέρκυρα κ.ά.

Τα όργανα που συνόδευαν παλιά τους χορούς και τα τραγούδια των Επτανησίων, ήταν στα περισσότερα νησιά το βιολί, που σύμφωνα με αφηγήσεις παλιότερων αντικατέστησε τη λύρα, με τη συνοδεία λαούτου, που στις μέρες μας ελλείπει παικτών αντικαταστάθηκε από την κιθάρα. Η μελωδία του βιολιού επικρατεί ιδιαίτερα στους ρυθμούς της Κέρκυρας. Άλλα τοπικά όργανα, είναι το σκορτσάμπουνο στην Κεφαλονιά, (δηλαδή άσκαυλος) και η ανάκαρα στη Ζάκυνθο, δηλαδή πίπιζα, κοινώς ζουρνάς. Ιδιαιτερότητα και αντίθεση ως προς το νησιώτικο ύφος, αποτελεί η Λευκάδα και μέχρι πρόσφατα η Ιθάκη, όπου μαζί με τις ρομαντικές καντάδες και μελωδίες που συνοδεύονται από μαντολίνα και βιολιά, συνυπάρχουν οι ήχοι της στεριανής ζυγιάς, που συνοδεύει συρτό-καλαματιανούς, μπάλλους ή ακόμα και τσάμικους. Τέλος πρέπει να σημειωθεί η ύπαρξη των καντάδων, με σεκόντα τέρτσο και μπάσσο, πάντα σε μείζονες κλίμακες, που δίνουν άλλο χρώμα από αυτό των μονόφωνων ελληνικών, φανερές επιδράσεις της πολύχρονης παραμονής των Ιταλών στα Επτάνησα.

Δωδεκάνησα

Τα Δωδεκάνησα αποτελούν νησιώτικο σύμπλεγμα στο νοτιοανατολικό τμήμα του Αιγαίου Πελάγους. Η ονομασία «Δωδεκάνησα» δόθηκε για πρώτη φορά κατά τους βυζαντινούς χρόνους και αφορούσε τα δώδεκα κυριότερα νησιά που ήταν τα μεγαλύτερα και κατοικημένα νησιά στο Ν.Α Αιγαίο. Το 16ο αιώνα, η ονομασία αυτή καθιερώθηκε και περιλάμβανε τα νησιά Πάτμο, Αστυπάλαια, Λέρο, Κάλυμνο, Κω, Νίσυρο, Χάλκη, Τήλο, Σύμη, Ρόδο, Κάρπαθο και Κάσο.

Παρά τους αλλεπάλληλους κατακτητές, τα Δωδεκάνησα διατήρησαν τον τοπικό παραδοσιακό τους χαρακτήρα, ανάμικτο με επιδράσεις που κατά καιρούς δέχτηκαν από γειτονικούς χώρους, όπως Κρήτη, Μ.Ασία και Κύπρο. Ο πιο διαδεδομένος χορός είναι ο **Ίσσος**, τον οποίο συνήθως διαδέχεται η **Σούστα** με κατά τόπους παραλλαγές. Στη χορευτική ιεραρχία ο πρωτοχορευτής λέγεται «κάβος» και ο τελευταίος «ότσω ύρος» (έξω γύρος).

Βασικός χορός των νησιών είναι ο «Ίσσος», με διαφορετικό όνομα σε κάθε νησί (Αποστολίτικος, Εμπρός, Κάτω χορός, Λέρικος κ.ά.), χορός ήρεμος και ομαλός με ελαφρύ λίκνισμα, κάτι που φανερώνει και το όνομά του. Ο χορός της Σούστας είναι εύθυμος και ζωηρός. Ο πιο κεφάτος και διαδεδομένος χορός στα Δωδεκάνησα με σχεδόν διαφορετική παραλλαγή σε κάθε νησί. Ειδική μνεία θα γίνει στον αντιπροσωπευτικό χορό της Καλύμνου, το **«Μηχανικό»**, στον οποίο ένας δύτες παράλυτος από την αρρώστια των δυτών προσπαθεί να χορέψει μπροστά ώσπου στο τέλος η αγάπη του για το χορό τον κάνει καλά και χο-

ρεύει με πάθος τον χορό που τον γιάτρευσε. Το έθιμο αυτό δείχνει την αγάπη του ανθρώπου για το χορό, ακόμη και όταν αυτός είναι άρρωστος (κάτι που όπως λέγεται εφάρμοσαν και οι αρχαίοι Έλληνες γιατροί στις θεραπείες τους).

Τα μουσικά όργανα των Δωδεκανήσων διαφέρουν κατά τόπους. Βασικό όργανο είναι η λύρα (Κάρπαθος και Κάσος), αλλά και το βιολί (Ρόδος, Κάλυμνος) με συνοδεία από λαούτο ή ούτι. Βεβαίως και εδώ το πρώτο παραδοσιακό όργανο ήταν η τσαμπούνα αλλά στα περισσότερα νησιά δεν υπάρχουν πλέον οργανοπαίχτες που να ασχολούνται με το παίξιμό της και γι' αυτό έχει εκλείψει.



Κρήτη

Κύριο χαρακτηριστικό των κρητικών τραγουδιών και χορών είναι η μεγάλη τους ποικιλία. Ανάλογη ποικιλία μπορεί να επισημάνει κανείς και στη χρήση πολλών μουσικών οργάνων που επικράτησαν σε κάθε περιοχή ανά τους αιώνες.

Οι διάφορες κοινωνικές περιστάσεις είναι αυτές που κυρίως καθόριζαν και καθορίζουν αυτή την χρήση. Για ανοιχτές εκδηλώσεις όπως γλέντια και πανηγύρια χρησιμοποιείται η λύρα και το βιολί με συνοδεία λαούτου ή κιθάρας. Στην Ανατολική Κρήτη επίσης χρησιμοποιείται ως συνοδευτικό όργανο και το νταουλάκι και τα γερακοκούδουνα (μικρά κουδουνάκια στερεωμένα στο δοξάρι της λύρας). Εκτός από τα οικογενειακά όργανα, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ακόμη και το μαντολίνο ή η μαντόλα, τα οποία εξυπηρετούν πολλές φορές και την εκτέλεση των αυτοσχέδιων μαντινάδων (δίστιχων) στο ρυθμό της κοντυλιάς. Ακόμη, ένα αρχαιότατο, κυρίως ποιμενικό, όργανο, που χρησιμοποιήθηκε στην κρητική μουσική παράδοση ήταν η ασκομαντούρα (άσκαυλος), αν και σήμερα πια η χρήση της είναι πολύ σπάνια έως ανύπαρκτη.

Όσον αφορά τα τραγούδια, οι αυτοσχέδιοι στίχοι (μαντινάδες) και τα «ριζίτικα» (τραγούδια με ιστορικό, θρησκευτικό και κοινωνικό κυρίως περιεχόμενο σε λιτούς, βυζαντινούς και δωρικούς ρυθμούς), κατέχουν σχεδόν πάντα την πρώτη θέση

Σημαντικότεροι παγκρήτιοι χοροί είναι ο Σιγανός, ο Μαλεβιζιώτης, ο Πεντοζάλης, ο Συρτός Χανιώτικος και η ερωτική Σούστα. Υπάρχουν όμως και αρκετοί τοπικοί χοροί όπως οι Ανωγειανός πηδηχτός, ο Ζερβόδεξος, ο Τριζάλης, ο Λαζιώτης, ο Απανωμερίτικος κ.ά.



Νησιά Βορείου και Ανατολικού Αιγαίου

Στα νησιά του Θρακικού πελάγους και του Ανατολικού Αιγαίου είναι έκδηλη η επίδραση της Ανατολής. Άλλωστε, μεγάλο μέρος του πληθυσμού αποτελείται από πρόσφυγες Μικρασιάτες, που κουβάλησαν μαζί τους την πλούσια μουσικοχορευτική τους παράδοση. Οι χοροί που συναντάμε, είναι κυρίως ζεϊμπέκικα και καρσιλαμάδες (αντικριστοί), χωρίς να λείπουν και τα χασάπικα, οι μπάλλοι, οι συρτοί. Οι ζεϊμπέκικοι αργοί, με ύψος αρρενωπό, είναι για τους νησιώτες ό,τι τα τσάμικα για τους στεριανούς και χορεύονται από άνδρες. Ενώ οι καρσιλαμάδες, σαν πιο γρήγοροι, ήπιοι και μαλακοί, χορεύονται και από γυναίκες.

Μικρασιατικής προέλευσης είναι σχεδόν όλοι οι καρσιλαμάδες (αντικριστοί), που χορεύονταν στα παράλια της Μ. Ασίας από δύο χορευτές. Το μουσικό μέτρο είναι 9/8 και ο χορός θεωρείται συγγενικός με το Ζεϊμπέκικο.

Χαρακτηριστικοί χοροί στη Χίο είναι ο Πυργούσικος, ο Αράπη Σούστα, ο Δετός, ο Σιγανός-Τρεχάτος από τον Άη Γιώργη και ο Χιώτικος. Στην Ικαρία ο Πηδηχτός (ή Ικαριώτικος), στη Θάσο το «Αχι-Βάχι» και το «Όλα τα πουλάκια», στη Σαμοθράκη το «Γιαργιαρ», στη Λήμνο το «Πάτημα», ο Κεχαγιάδικος και ο Κατσιβέλικος, στη Σάμο το «Πλατανιώτικο νερό» και τέλος στη Λέσβο τα «Εύλα» και το «Αϊσέ».

Τα όργανα που συνοδεύουν τους χορούς, είναι το σαντούρι, το λαούτο, το βιολί, το κλαρίνο και το ούτι. Σε ορισμένα χωριά, κυρίως της Μυτιλήνης, ιδιαίτερα διαδεδομένα ήταν τα χάλκινα, ενώ στη Χίο η γκάιντα. Τέλος κατά καιρούς συναντάται η λύρα (βασικό όργανο στη Λήμνο) και ο ταμπουράς.



6.4 Παραδοσιακοί χοροί της Κύπρου

Στη μελέτη μας δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε και την ελληνική Κύπρο. Οι Κύπριοι χόρευαν κυρίως σε γλέντια, στο τραπέζι του γάμου και σε καφενεία. Το μουσικό χρώμα έχει πολλές ομοιότητες με το αντίστοιχο των χορών του Αιγαίου και της Μικράς Ασίας.

Οι χοροί της Κύπρου διακρίνονται σε αντρικούς και γυναικείους. Τόσο οι άντρες όσο και οι γυναίκες χορεύουν κατά ζεύγη και επειδή χορεύουν αντίκρυ, οι χοροί ονομάζονται Καρτσιλαμάδες. Επιπλέον υπάρχουν και χοροί ατομικοί, δεξιοτεχνίας, οι οποίοι χορεύονται μόνο από άντρες, όπως η Τατσιά, η Καντήλα, το Μαχαίριν και το Δρεπάνιν. Τέλος υπάρχουν και αποκριάτικοι χοροί όπως ο Νικολής, τα Σάνταλα-Μάνταλα κ.ά.

Τα λαϊκά μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται σήμερα είναι το βιολί και το λαούτο που αντικατέστησε την ταμπουτσιά. Παλιότερα χρησιμοποιούσαν και το πιθκιαύλιν (φλογέρα) και σπανιότερα τα (ξύλινα) κουτάλια.

6.5 Παραδοσιακοί χοροί του Ελληνισμού της Μικράς Ασίας, της Καππαδοκίας και του Πόντου

Παραλία - Πόλη

Στα ελληνικά αστικά κέντρα της Ανατολής, τη Σμύρνη και την Πόλη, επικρατούσε αστική μουσική παράδοση με πολλά κοινά μορφολογικά στοιχεία, που οφείλονταν στη μεταξύ τους επικοινωνία και τα μουσικά δάνεια. Το κύριο κέντρο μουσικής παραγωγής υπήρξε βέβαια η Κωνσταντινούπολη, της οποίας η αδιάκοπη αστική ζωή και ο κυρίαρχος

ρόλος στην περιοχή της Αν. Μεσογείου επέτρεψαν να επηρεάσει ριζικά αυτό το χώρο με τη δική της βυζαντινή παράδοση. Από την Πόλη και την Προποντίδα ξεκινούσαν έντεχνες μελωδίες που ταξίδευαν παντού, καθιστικά, νυκτωδίες, χασάπικα, συρτά και μπάλλοι που η επιτηδευμένη μελωδική τους μορφή προδίδει την έντεχνη προέλευσή τους. Λαϊκές συντεχνίες οργανοπαιχτών συνθέταν και διέδιδαν τέτοιες μελωδίες.

Και η Σμύρνη όμως υπήρξε σπουδαίο αστικό κέντρο με μεγάλη ακτινοβολία, κυρίως στο χώρο του Αιγαίου. Τα τραγούδια της είχαν αστικολαϊκό χαρακτήρα με χρώμα ανατολίτικο τα περισσότερα, χωρίς βέβαια να λείπουν και οι δυτικότροποι σκοποί. Ανάμεσά τους διακρίνουμε παραδοσιακά ελληνικά συρτά, ζειμπέκικα, καρσιλαμάδες, αλλά και βαλσάκια, τανγκό και καντάδες. Για τη χαρακτηριστική αυτή πολυφωνία που παρουσιάζει η μουσική ζωή της Σμύρνης ο περιηγητής Τουρνφόρ το 1702 έγραφε: «Οι ταβέρνες εκεί είναι ανοιχτές όλες τις ώρες της μέρας και της νύχτας. Παίζουν, τρώνε καλά φαγιά, χορεύουν α λα φράγκα, α λα γκρέκα, α λα τούρκα». Έτσι, λοιπόν, στη χορευτική παράδοση των ελληνικών αστικών κέντρων της Ανατολής εντάσσονταν χοροί όπως ο χασάπικος, ο Απτάλικος, ο Ζειμπέκικος και ο Χασαποσέρβικος, οι οποίοι αποτέλεσαν αργότερα και τους βασικούς σκοπούς του ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού.

Ο Χασάπικος είναι καθαρά παραδοσιακός χορός, που με τη μεγάλη διάδοση του μπουζουκιού και του μαγαλαμά άρχισε να χορεύεται στα διάφορα λιμάνια και τις πόλεις, χορογραφήθηκε και εξελίχθηκε σε κάτι τελείως διαφορετικό από την αρχική του προέλευση. Προωθήθηκε μάλιστα τόσο πολύ από το εμπορικό κύκλωμα ώστε να θεωρείται πλέον από τους ξένους ως ένας από τους πιο αντιπροσωπευτικούς χορούς της χώρας μας. Η βυζαντινή του ονομασία ήταν Μακελλάρικος καθώς χορευόταν από τη συντεχνία των μακελλάρηδων, δηλαδή χασάπηδων, της Πόλης ενώ στα ρεμπέτικα εξέφραζε τη συναδέλφωση και τη δεκτικότητα καθώς χορευόταν από ολιγομελείς παρέες, δίπλα δίπλα, με τα χέρια στους ώμους. Στην αρχική του μορφή ήταν αυτοσχεδιασμός πάνω σε ένα βασικό βήμα, μερικές παραλλαγές και δυο – τρία βήματα που είχαν διαμορφώσει και προετοιμάσει προηγουμένως δυο τρεις φίλοι. Τότε οι παραλλαγές δεν είχαν απομνημονευθεί από τους χορευτές όπως τώρα, αλλά ο πρωτοχορευτής έδινε το σύνθημα πιέζοντας τον ώμο του άλλου με το χέρι. Έτσι ο χορός εξέφραζε τη στενή επικοινωνία μεταξύ των χορευτών.

Συγγενής χορός του χασάπικου είναι το **χασαποσέρβικο**. Συχνά άλλωστε καλείται και γρήγορο χασάπικο. Και αυτός ο χορός έχει τις ρίζες του στην Κωνσταντινούπολη απ' όπου εξαπλώθηκε αρχικά σε όλα τα μικρασιατικά παράλια και τα νησιά του Ανατολικού Αιγαίου και αργότερα, μετά το 1922, σε ολόκληρη την Ελλάδα. Είναι γρήγορος, ενθουσιώδης και έντονος με πολλά χτυπήματα και εντυπωσιακές φιγούρες. Ο **Απτάλικος** είναι πολεμικός χορός και χορεύεται από ένα ή δύο άτομα στην παραδοσιακή του μορφή. Χαρακτηριστικά του το μερακλίδικο ύφος, οι αργές κινήσεις και τα βαριά πατήματα. Οι χορευτές έχουν ιδιαίτερη κάμψη σώματος προς τα μπρος και κύρτωμα των ώμων με τα χέρια στο ύψος των ώμων λυγισμένα στους αγκώνες. Ο κάθε χορευτής έχει τις δικές του φιγούρες, κινήσεις, τα δικά του βήματα και χορεύει με όποιο τρόπο θέλει αυτός, αρκεί να εξωτερικεύσει τα ψυχικά του συναισθήματα.

Ο Ζειμπέκικος, τέλος, είναι σκοπός των παραλίων της Μ. Ασίας που έφτασε στην Ελλάδα με την άφιξη των προσφύγων και έγινε ο πιο διαδεδομένος ρεμπέτικος και λαϊκός χορός. Παίζεται σε ρυθμό 9/8. Παλιότερα ήταν αποκλειστικά αντρικός μοναχικός χορός. Ο

μάγκας χορευτής χορεύει κοιτάζοντας τη γη με πρόσωπο αγέλαστο σχεδόν απειλητικό. Δεν καταδέχεται να χορέψει και άλλος το τραγούδι που αυτός παρήγγειλε καθώς κάτι τέτοιο θα ήταν μεγάλη πρόκληση και προσβολή. Αν σηκωθεί και κάποιος άλλος επακολουθεί άγριος καβγάς και μαχαιρώματα με συχνή κατάληξη το φονικό.

Τα όργανα που χρησιμοποιούνταν στην περιοχή της Σμύρνης ήταν το βιολί, το σαντούρι, το κανονάκι, το ούτι και για την Πόλη επιπλέον η λύρα, η λατέρνα, αλλά και η κιθάρα και το μαντολίνο.

Καππαδοκία

Η Καππαδοκία είναι η περιοχή που συνορεύει βόρεια με τις περιοχές του Πόντου, νότια με την οροσειρά του Ταύρου, δυτικά με τη Φρυγία και τη Γαλατία και ανατολικά με την Αρμενία και την οροσειρά του Αντίταυρου. Πολλές φορές, κατά την αρχαιότητα κυρίως, με το όνομα Καππαδοκία μπορούσαν να αναφέρονται τα εδάφη βορείως μέχρι τον Εύξεινο Πόντο και ανατολικά μέχρι τη Μεσοποταμία.

Στην περιοχή υπήρχαν Έλληνες μέχρι το τέλος του 1924 όταν η ανταλλαγή πληθυσμών είχε ολοκληρωθεί (λόγω της συνθήκης της Λωζάνης) αφελληνίζοντας πλήρως την Καππαδοκία.

Λόγω της απαγόρευσης των μουσικών οργάνων από τους Τούρκους, οι Καππαδόκες συνόδευαν τα τραγούδια τους με ξύλινα κουτάλια ή με ζίλιες. Έτσι το μεγαλύτερο μέρος της χορευτικής παράδοσης της περιοχής αποτελείται από τραγούδια που τραγουδούσαν όλοι μαζί ή θρησκευτικά τελετουργικά τραγούδια.

Χαρακτηριστικότεροι χοροί της Καππαδοκίας περιοχής ήταν στα Φάρασσα οι χοροί {Τ' Ε-Βασίλη} (Αγίου Βασιλείου), στο Μιστί Καππαδοκίας η Σουρουντίνα, το Χαρμάν Γερί, η Αυγίτσα, το Κάλε, το Μέγα Πάσχα, η Ντίπασκα ή (Α)ντίπασχα, το Σεήτατα και ο Τσοκμές.



Πόντος

Η ιδιομορφία της ποντιακής μουσικής συνίσταται στο αρχαιοπρεπές γλωσσικό ιδίωμα της, στον ταχύτατο και πολυπλοκότατο ρυθμό, στην ιδιόμορφη χορευτική κίνηση, στο κύριο μελωδικό της όργανο, τη λύρα, που έχει ιδιαίτερο ηχόχρωμα και σχηματίζει πολυφωνία με παράλληλες τέταρτες και ισοκρατήματα.

Στους ποντιακούς χορούς ανήκουν κυρίως χοροί κυκλικοί και ομαδικοί. Οι χοροί, που διακρίνονται από σχετικά αργό ρυθμό, συνοδεύονται από τραγούδι (π.χ. Τικ μονό, Ομάλ Τραπεζούντας, Ομάλ Καρς και Εμπροπής Κερασούντας, τρυγόνα, κοντσαγκέλ, Μητερίτσα,

Πατούλα). Αντίθετα, οι χοροί με γρήγορο ρυθμό(Κότσαρι, Κοτς, Σερανίτσα, Σέρρα, Λετσίνα, Τικ τρομαχτόν) δε συνοδεύονται από τραγούδι. Ο χορός Τικ διακρίνεται σε μονό και διπλό, η εκτελεστική εξέλιξη του οποίου καταλήγει στο χορό Τρομαχτόν. Κατά την εκτέλεση των ποντιακών χορών, απουσιάζουν οι εντυπωσιακές φιγούρες του πρωτοχορευτή, γι' αυτό όλοι οι χορευτές εκτελούν τα ίδια χορευτικά μοτίβα, κινώντας όλα τα μέλη του σώματος. Σχεδόν όλοι οι ποντιακοί χοροί χορεύονται μικτά, εκτός από το γυναικείο χορό Πατούλα και τους ανδρικούς Τρομαχτόν, Λετσίνα, Σέρρα (μορφή πυρρίχιου χορού) και Χορό με σπαθιά.

Ο λυράρης, που αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της χορευτικής διαδικασίας, βρίσκεται στο κέντρο του κύκλου και επικοινωνεί με τους χορευτές, είτε χορεύοντας υποτυπωδώς, είτε τρέχοντας από χορευτή σε χορευτή.

Βασικό μουσικό όργανο των Ποντίων αποτελεί η λύρα, κατασκευασμένη από ξύλο δαμασκηνιάς, στην επιφάνεια της οποίας υπάρχουν τρεις χορδές, που κουρδίζονται σε τέταρτες. Η ποντιακή λύρα, ή «κεμεντζές», που σημαίνει στα τουρκικά μικρό βιολάκι, παίζεται αποκλειστικά στις παραθαλάσσιες επαρχίες. Διαφέρει από τη νησιωτική και θρακική λύρα, στο σχήμα, το κούρντισμα και το παίξιμο.

Άλλα όργανα ήταν το «τουλούμ» (ασκός), όργανο κυρίως ποιμενικό, που ήταν όμοιο με τη νησιωτική τσαμπούνα και παιζόταν και στην ενδοχώρα, το «γαβάλ» ή «καβάλ» ή «χειλιάβριν», δηλαδή η φλογέρα, που είναι και το αρχαιότερο πνευστό μουσικό όργανο. Στις διασκεδάσεις και στους γάμους, πανηγυρικό χαρακτήρα προσέδιδαν η ζουρνά (είδος αυλού) και το «ταούλ» (νταούλι), όργανο κρουστό. Τέλος, το κλαρίνο και το βιολί, που παίζονταν στον Δυτικό Πόντο και στην περιοχή Καρς.



Επίλογος

Σαν επίλογο θα τονίσουμε ότι αυτή η μελέτη είναι πολύ γενική και αναφέρεται στα ουσιώδη που οφείλουμε να γνωρίζουμε για τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Ευτυχώς ο χορός αποτελεί μέρος της ζωής μας και παρότι αρκετές φορές έχουν συμβεί απρόβλεπτες και δυστυχείς αλλαγές και παρεμβάσεις στη μορφή των χορών καθώς και στη μουσική που τον συνοδεύει, υπάρχει ενεργή συμμετοχή του κόσμου στα λαογραφικά δρώμενα της χώρας. Μπορούμε να τονίσουμε ότι με αργά αλλά σταθερά βήματα επιστρέφουμε στις ρίζες μας,

κάτι που είναι η βάση για την κοινωνική συνοχή του τόπου και μας κάνει αισιόδοξους για το μέλλον και για τη διατήρηση της πλούσιας πολιτιστικής μας παρακαταθήκης.

Κλείνουμε με τα λόγια του γνωστού τραγουδιού «Χορέψετε, χορέψετε» για να τονίσουμε την αξία του χορού και του γλεντιού για τη ζωή μας:

*«Όσοι έχουνε καλή καρδιά και τακτικά γλεντούνε,
μόνο αυτοί τον ψεύτικο τον κόσμο θα χαρούνε ... »*

ΣΥΝΟΨΗ

Από την αρχαιότητα ακόμη, ο χορός αποτελούσε για τους Έλληνες έναν ιδιαίτερο συμβολικό τρόπο έκφρασης σημαντικών γεγονότων της ζωής τους. Σε άμεση συνάρτηση με τη μουσική, το τραγούδι, την ενδυμασία, αλλά και τα ήθη και έθιμα κάθε τόπου, ο χορός είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι της ελληνικής πολιτιστικής παράδοσης. Αποτελεί όχι μόνο έναν σημαντικό τρόπο συλλογικής και κοινωνικής έκφρασης, αλλά και έναν τρόπο ατομικής εκδήλωσης συναισθημάτων και ψυχοσωματικής εκτόνωσης.

Ενότητα 7

Κορυφαίοι Έλληνες μουσικοσυνθέτες του 20ου αιώνα

Σκοπός:

Σκοπός αυτής της ενότητας είναι η συνοπτική παρουσίαση των κυριότερων εκφραστών της έντεχνης ελληνικής μουσικής δημιουργίας κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, καθώς και η γενικότερη διαπλοκή της ελληνικής μουσικής αυτής της περιόδου με το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτιστικό γίγνεσθαι.

Προσδοκώμενα αποτελέσματα:

Όταν θα έχετε μελετήσει αυτή την ενότητα θα είστε σε θέση να:

- ✓ Διαπιστώνετε τις δυσκολίες και τα προβλήματα που υπήρχαν στην Ελλάδα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου} για τη διαμόρφωση μιας έντεχνης μουσικής δημιουργίας.
- ✓ Διακρίνετε τη διαφορά ανάμεσα στην επτανησιακή μουσική σχολή και στην εθνική μουσική σχολή.
- ✓ Γνωρίζετε τα κυριότερα χαρακτηριστικά των παραπάνω σχολών, καθώς και τους κυριότερους εκπροσώπους τους.
- ✓ Καταλαβαίνετε τη διαφορά ανάμεσα στη «σοβαρή» και «ελαφρά» μουσική, καθώς και τους λόγους για τους οποίους η δεύτερη ήταν εξαιρετικά δημοφιλής.
- ✓ Εξηγείτε τη μεταστροφή από την αρχική επιφυλακτικότητα απέναντι στα έργα πρωτοποριακής μουσικής στη μετά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα περίοδο αποδοχής τους ως τον ενδεδειγμένο τρόπο έντεχνης μουσικής γραφής.
- ✓ Αντιλαμβάνεσθε τους προβληματισμούς των σύγχρονων Ελλήνων μουσικοσυνθετών για την πορεία της έντεχνης μουσικής δημιουργίας.

Έννοιες κλειδιά:

- Έντεχνη μουσική παράδοση
- Μουσικές δομές
- Επτανησιακή σχολή
- Εθνική σχολή
- Ατονική και σειραϊκή μουσική
- Πρωτοποριακά μουσικά ρεύματα και κινήματα
- Εμπορεύσιμη μουσική κατανάλωση
- Μουσικά χαρακτηριστικά

Εισαγωγικές παρατηρήσεις:

Η ενότητα αυτή χωρίζεται σε τρία μέρη. Αρχικά εκτίθενται οι δυσκολίες που υπήρχαν στον ελλαδικό χώρο για τη δημιουργία μιας έντεχνης μουσικής παράδοσης. Ύστερα παρουσιάζονται οι εξελίξεις από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως το πρώτο μισό του 20^{ου}, κάνοντας αναφορά στις κυριότερες μουσικές τάσεις και στους συνθέτες που τις εκπροσώπησαν. Τέλος, στο τρίτο μέρος βλέπουμε τις μουσικές εξελίξεις που λαμβάνουν χώρα στην διάρκεια του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα και τις ανάλογες αναζητήσεις, καθώς και τους προβληματισμούς των σύγχρονων Ελλήνων δημιουργών.

Πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι λόγω του συνοπτικού χαρακτήρα αυτής της ενότητας δεν επιτρέπεται η εκτενής παρουσίαση των συνθετών. Όποιος επιθυμεί, μπορεί να ανατρέξει σε ένα μουσικό λεξικό για την αναζήτηση βιογραφικών λεπτομερειακών στοιχείων.

7.1 Το πρόβλημα της έντεχνης μουσικής παράδοσης στην Ελλάδα

Οι δυσκολίες που αντιμετώπισαν οι Έλληνες δημιουργοί τον 19^ο και 20^ο αιώνα, είχαν τις αιτίες τους τόσο στην πολιτιστική όσο και στην κοινωνικο-πολιτική οργάνωση του νέου ελληνικού κράτους.

Μετά την επανάσταση του 1821 και την απελευθέρωση από την οθωμανική κυριαρχία, η ίδρυση, η συγκρότηση και η οργάνωση του ελληνικού κράτους βασίστηκε στα πρότυπα των δυτικο-ευρωπαϊκών εθνικών κρατών, δίνοντας έμφαση στην ανάδειξη ενός κοινού εθνικού αισθήματος.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο έγινε προσπάθεια και για την οργάνωση και ανάπτυξη της έντεχνης μουσικής δραστηριότητας. Αυτό όμως δεν ήταν καθόλου εύκολο να συμβεί, λόγω της ιδιαιτερότητας που είχε η μουσική γλώσσα στον ελλαδικό χώρο. Εκτός από την επαφή που είχαν τα Ιόνια νησιά με τη δυτική μουσική, κυρίως την ιταλική, στις υπόλοιπες περιοχές κυριαρχούσε το δημοτικό τραγούδι και το βυζαντινό μέλος, με σαφώς διαφορετικά μουσικά χαρακτηριστικά από αυτά της δυτικής μουσικής.

Ο αυστηρά μονοφωνικός χαρακτήρας που είχε το βυζαντινό μέλος και το δημοτικό τραγούδι δεν επέτρεψε μια εξέλιξη παρόμοια με αυτή της δυτικής μουσικής. Η συνεχής πορεία της δυτικής έντεχνης μουσικής παράδοσης από τη μονοφωνία στην πολυφωνία και στη μουσική μπαρόκ, από τον κλασικισμό και τον ρομαντισμό, στην μουσική του 20ού αιώνα, ήταν αυτή που έλειπε από τη βυζαντινή μουσική, δημιουργώντας ένα κενό ανάμεσα στις υπάρχουσες μουσικές δομές και στις επιδιώξεις των Ελλήνων συνθετών του 20^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα στο πρώτο μισό του, επιδιώξεις που στόχευαν στον συγκερασμό της ελληνικής μουσικής με τη μεταρομαντική δυτική μουσική, κυρίως της γερμανικής σχολής, κάνοντας φανερή την επιρροή της Γερμανίας στα πολιτιστικά (και όχι μόνο) δρώμενα της Ελλάδας.

7.2 Οι Έλληνες μουσικοσυνθέτες και οι μουσικές τάσεις στην Ελλάδα το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα

7.2.1 Οι προϋπάρχουσες μουσικές δομές και η συνεισφορά της επτανησιακής μουσικής σχολής του 19^{ου} αιώνα

Όπως αναφέραμε, το δημοτικό τραγούδι και το βυζαντινό μέλος ήταν αυτά που κυριαρχούσαν στη μουσική ζωή των Ελλήνων αμέσως μετά την απελευθέρωση. Με την ίδρυση όμως του νέου ελληνικού κράτους εισάγεται μαζί με τη δυτικού τύπου κρατική οργάνωση και η δυτική έντεχνη μουσική.

Η πρώτη προσπάθεια γίνεται με τη δημιουργία των στρατιωτικών μπαντών, ήδη από την εποχή κυβερνήσεων Καποδίστρια. Αργότερα και με την άφιξη του Όθωνα, η Ελλάδα αποκτά και δεύτερη στρατιωτική μπάντα, αυτή που συνόδευε τα στρατεύματα του Βαυαρού ηγεμόνα. Σιγά – σιγά όλο και περισσότερες μπάντες δημιουργήθηκαν φέρνοντας σε επαφή τον κόσμο που τις παρακολουθούσε με την έντεχνη δυτική μουσική. Παράλληλα, στα πλαίσια υιοθέτησης ενός αστικού τρόπου ζωής, άρχιζαν να παρουσιάζονται στην Ελλάδα έργα του ιταλικού μελοδράματος από θιάσους, τα οποία είχαν μεγάλη απήχηση στα αστικά κέ-

ντρα. Αρχικά παρουσιάζαν μόνο αποσπάσματα από έργα και με περιορισμένη ορχήστρα, αλλά δεν άργησαν να παρουσιαστούν και στην ολοκληρωμένη μορφή τους. (Η πρώτη ολόκληρη όπερα που παίχτηκε ήταν ο «Κουρέας της Σεβίλλης» του Ροσσίνι στις 9 Αυγούστου του 1837.) Από το 1871 το μουσικόφιλο κοινό γνωρίζει και τη γαλλική οπερέτα, η οποία θα αποτελέσει έναν ακόμα πόλο έλξης για την διάδοση της δυτικής μουσικής.

Ο κύριος τρόπος όμως διάδοσης και εκμάθησης της δυτικής μουσικής δημιουργίας δεν ήταν άλλος από την εκπαίδευση. Για το σκοπό αυτό δημιουργήθηκαν τα πρώτα μουσικά σωματεία όπως: η «Εταιρεία των Ωραίων Τεχνών» (1842), η φιλαρμονική εταιρεία «Ευτέρπη» (1871), η «Φιλαρμονική εταιρεία Αθηνών» (1888) και άλλες. Σταθμό όμως στη μουσική εκπαίδευση αποτέλεσε η ίδρυση του Ωδείου Αθηνών το 1871 με το οποίο αρχίζει ουσιαστικά η συστηματοποίηση της μουσικής παιδείας.

Ένας ακόμα τρόπος επαφής με την έντεχνη δυτική μουσική, ήταν μέσω των Ελλήνων συνθετών της λεγόμενης επτανησιακής σχολής, της οποίας πνευματικός πατέρας ήταν ο Νικόλαος Μάντζαρος (Κέρκυρα 1795 – 1872), συνθέτης του εθνικού ύμνου της Ελλάδας, δηλαδή αυτός που μελοποίησε τον *Ύμνο εις την Ελευθερία* του Διονύσιου Σολωμού, προσωπικού του φίλου.

Οι συνθέτες αυτής της σχολής είχαν γεννηθεί στα Επτάνησα και είχαν σπουδάσει κυρίως στην Ιταλία, όπου στη συνέχεια παρουσιάζαν τα έργα τους συχνά με μεγάλη επιτυχία. Ένας από τους σημαντικότερους επτανήσιους συνθέτες, ο Σπύρος Σαμαράς (1861 – 1917), υπήρξε μάλιστα από τους πρωτεργάτες του ιταλικού βερισμού και πολλά από τα έργα του γνώρισαν θριαμβευτική επιτυχία στα ιταλικά θέατρα (όπως για παράδειγμα οι όπερες “Flora mirabilis”, Μιλάνο, θέατρο Carcano 1886 και “Ρέα”, Φλωρεντία θέατρο Verdi 1908).

Η μουσική όμως του Σαμαρά, όπως άλλωστε και των υπολοίπων Επτανήσιων συνθετών, δεν αποτελούσε μια συνειδητή προσπάθεια συγχώνευσης της ελληνικής μουσικής παράδοσης με την έντεχνη δυτική μουσική δημιουργία, αλλά μια προέκταση της ιταλικής μουσικής που αποτελούσε το βασικό πεδίο της μουσικής τους δημιουργίας. Έτσι, η εμφάνιση πιθανόν ελληνικών δημοτικών στοιχείων, αντιμετωπιζόταν ως φαινόμενο ευκαιριακό και διακοσμητικό που πρόσδιδε έναν χαρακτήρα εξωτικό στις συνθέσεις τους. Δηλαδή, η μουσική τους ήταν κατά βάση η ιταλική μουσική του τέλους του 19^{ου} αιώνα.

Την ανάγκη για δημιουργία μιας ελληνικής εθνικής μουσικής σχολής, βασισμένης στην ελληνική δημοτική παράδοση, θα επισημάνει πρώτος ο Γεώργιος Λαμπελέτ (1875 – 1945), αν και Επτανήσιος, του οποίου η θεωρητική συμβολή είναι σημαντικότερη από την συνθετική.

7.2.2 Η προσπάθεια δημιουργίας μιας εθνικής μουσικής σχολής

Ο συνθέτης με τον οποίον η νεοελληνική μουσική προσανατολίζεται στα ιδανικά των ευρωπαϊκών εθνικών σχολών, είναι ο Μανώλης Καλομοίρης (1883 – 1962). Η προσπάθεια του Καλομοίρη στόχευε στο να προβληθεί η ελληνική μουσική ως μια συλλογική δραστηριότητα των Ελλήνων συνθετών, βασισμένη σε ορισμένα κοινά μουσικά χαρακτηριστικά όπως η χρησιμοποίηση λαϊκών μελωδιών, η τροπική αρμονία και η μεγάλη ρυθμική ποικιλία, ιδίως με αναφορά σε ρυθμούς της δημοτικής παράδοσης.

Για το σκοπό αυτό, παράλληλα με το συνθετικό του έργο δραστηριοποιήθηκε στον τομέα της εκπαίδευσης, διδάσκοντας ανώτερα θεωρητικά, ιστορία της μουσικής και μορφολογίας. Επιπλέον ίδρυσε και διηύθυνε το Ελληνικό και στη συνέχεια το Εθνικό Ωδείο ενώ με τη συγγραφή μαθητικών μουσικών εγχειριδίων προσπάθησε να διαδώσει το πνεύμα του. Αλλά και οι υπόλοιπες δραστηριότητές του, όπως η μουσική κριτική μέσω της αρθρογραφίας του, η διεύθυνση ορχηστρών, η συνεισφορά του στην ίδρυση μόνιμου ελληνικού μελοδράματος (το 1944 έγινε διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, που ιδρύθηκε το 1940) και η προσπάθεια προβολής της έντεχνης ελληνικής δημιουργίας, τόσο από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, όσο και από παρουσιάσεις ελληνικής μουσικής στην Ελλάδα και στο εξωτερικό με παράλληλες διαλέξεις, είχαν σαν στόχο την ευρύτερη διαπαιδαγώγηση του κοινού και την ευαισθητοποίησή του στο θέμα της έντεχνης ελληνικής μουσικής σχολής.

Ένας άλλος συνθέτης που τάχθηκε στο πλευρό του Καλομοίρη για τη δημιουργία ελληνικής εθνικής σχολής, ήταν ο Μάριος Βάρβογλης (1885 – 1967). Ο Βάρβογλης ήταν άνθρωπος με έντονα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα. Αγαπούσε τη ζωγραφική (φοίτησε στην Σχολή Καλών Τεχνών) και συνδεόταν φιλικά με το ζωγράφο Αμεντέο Μοντιλιάνι (1884 – 1920), ο οποίος είχε και αυτός πάθος με τη μουσική.

Σε αντίθεση με τον Καλομοίρη που είχε επηρεαστεί από τον όψιμο γερμανικό ρομαντισμό, ο Βάρβογλης είχε γαλλική επιρροή, ενώ ήταν πολύ ικανός τεχνίτης της αντίστιξης, έχοντας σαν πρότυπο το έργο του Μπαχ.

Πολύ σημαντική ήταν η συμβολή του στη μουσική εκπαίδευση ως καθηγητής θεωρητικών στα ωδεία. Πάρα πολλοί συνθέτες και μαέστροι γεννημένοι στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα ήταν μαθητές του, μεταξύ αυτών ο Χατζιδάκης και ο Ξενάκης. Παρόλ' αυτά ο Βάρβογλης έπεσε θύμα του αντικομμουνισμού λόγω των σχέσεών του με αριστερούς ανθρώπους της διάνοησης, όπως ο Βάρναλης και ο Αυγέρης, χωρίς να είναι ο ίδιος ενταγμένος ανοιχτά σε κάποια οργάνωση, με αποτέλεσμα να συλληφθεί, να απολυθεί από την εργασία του και, τέλος, να χάσει όλη του την περιουσία.

Στενός φίλος του Βάρβογλη από το 1910 ήταν και ο Αιμίλιος Ριάδης (1880-1935), του οποίου το πραγματικό όνομα ήταν Αιμίλιος Κου. Είχε καταγωγή από τον πατέρα του, αυстро-Ουγγρική). Το ενδιαφέρον του Ριάδη ήταν στραμμένο στους πολιτισμούς της Εγγύς και Άπω Ανατολής, γι' αυτό και στις συνθέσεις του κυριαρχούν μελωδίες γραμμικές και μελισματικές, βασισμένες σε τροπικές κλίμακες. Έγραψε πολλά έργα, από τα οποία αρκετά παραμένουν ακόμα άγνωστα.

Άλλοι συνθέτες της λεγόμενης Εθνικής Σχολής ήταν ο Πέτρος Πετρίδης (1892-1977), από τους πιο θερμούς υποστηρικτές των ιδεωδών του Καλομοίρη. Επίσης, ο Λώρης Μαργαρίτης (1895-1953) που μπήκε στο Ωδείο Αθηνών το 1902 ως παιδί-θαύμα και στη συνέχεια έφυγε για το Μόναχο, όπου σε ηλικία 13 ετών έγινε δεκτός στη Μουσική Ακαδημία σαν εξαιρετικό ταλέντο (ενώ το όριο ηλικίας ήταν τα 18 χρόνια). Τέλος, ο Αντίοχος Ευαγγελάτος (1903-1981), ο οποίος διηύθυνε το Ελληνικό Ωδείο έως το 1974, διατέλεσε μόνιμος μαέστρος της Ε.Λ.Σ. την περίοδο 1940 - 1972, ενώ ως διευθυντής των μουσικών εκπομπών του Ελληνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας ίδρυσε το Γ' πρόγραμμα το 1954. Στα έργα του Ευαγγελάτου είναι φανερή η επίδραση της πλαστικότητας που έχει η βυζαντινή μελωδία.

Άλλοι Έλληνες συνθέτες που περισσότερο ή λιγότερο επηρεάστηκαν από τα χαρακτηριστικά της εθνικής σχολής ήταν ο Μενέλαος Παλλάντιος (γεν. 1914), ο Κώστας Κυδωνιάτης (1908-1996), ο Γεώργιος Σκλάβος (1888-1976) και ο Γεώργιος Πονηρίδης (1887-1982).

7.2.3 Οι Έλληνες συνθέτες της λεγόμενης «ελαφράς» μουσικής.

Στο περιθώριο των συνθετών της Εθνικής Σχολής, υπήρξαν και άλλοι που απευθύνονταν σε ένα ευρύτερο κοινό ικανοποιώντας το αίτημά του για διασκέδαση και ψυχαγωγία.

Οι συνθέτες αυτοί, αν και δεν είχαν τον σεβασμό που ήθελαν από τους «σοβαρούς» συνθέτες, ήταν πολύ δημοφιλείς και αγαπητοί για τα έργα τους στα οποία περιλαμβάνονται αρκετά τραγούδια και οπερέτες. Άλλωστε, η επικράτηση της ελαφράς μουσικής, όχι μόνο στον ελλαδικό χώρο, αλλά και σε Ευρώπη και Αμερική, ήταν ένα φαινόμενο που χαρακτηρίζει την εξέλιξη της δυτικής μουσικής, ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα και έχει σχέση με την αντιμετώπισή της ως ένα εμπορεύσιμο αγαθό που πρέπει να προσαρμόζεται ανάλογα με τους νόμους της προσφοράς και της ζήτησης.

Ορισμένοι συνθέτες ελαφράς μουσικής, από τους οποίους μάλιστα αρκετοί είχαν κάνει εξαιρετικές μουσικές σπουδές, ήταν ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης (1883-1950) και ο Νικόλαος Χατζηποστόλου (1879-1941), γνωστοί κυρίως μέσα από τις οπερέτες τους, οι οποίες παίζονται ακόμα και σήμερα, ο Κλέων Τριανταφύλλου (1882-1944), γνωστός ως Αττίκ και συνθέτης πολλών τραγουδιών και ο Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984), μια ιδιαίτερη περίπτωση, αφού ασχολήθηκε τόσο με την ελαφρά μουσική για βιοποριστικούς λόγους με το ψευδώνυμο Κώστας Γιαννίδης, όσο και με τη σύνθεση σοβαρής μουσικής.

7.2.4 Η περίπτωση Σκαλκώτα και άλλοι πρωτοπόροι Έλληνες συνθέτες

Με τον Νίκο Σκαλκώτα (1904-1949) αρχίζει ουσιαστικά η σύγχρονη ελληνική μουσική. Το έργο του παρά την σχετικά μικρή διάρκεια που είχε η ζωή του, είναι πλούσιο τόσο ως προς τον αριθμό, όσο και ως προς το περιεχόμενο.

Ενώ οι προηγούμενοι Έλληνες συνθέτες ακολουθούσαν τις εξελίξεις της δυτικής μουσικής από κάποια απόσταση, ο Σκαλκώτας ήταν συμμετέχων σε αυτές. Μαθητής ο ίδιος του Σαίνμπεργκ και υποστηρικτής του κινήματος της ατονικής και σειραϊκής μουσικής των συνθετών της δεύτερης σχολής της Βιέννης (Σαίνμπεργκ, Μπεργκ, Βέμπερν), ασχολήθηκε συστηματικά με τη σύνθεση ατονικών και σειραϊκών έργων που δεν βρήκαν όμως την πέμπουσα ανταπόκριση στην Ελλάδα, λόγω των συνθηκών που επικρατούσαν τότε. Αντίθετα, οι προοδευτικοί μουσικοί του Βερολίνου, όπου διέμενε, τον εκτιμούσαν ιδιαίτερα, θεωρώντας ότι θα είχε μια λαμπρή σταδιοδρομία. Όμως οι πολιτικές εξελίξεις και τα οικονομικά προβλήματα που είχε, ανάγκασαν τον Σκαλκώτα να επιστρέψει στην Ελλάδα τον Μάρτιο του 1933, όπου σαν συνθέτης και μαέστρος συνάντησε πολλές δυσκολίες, οι οποίες τον ανάγκασαν να παίζει βιολί σε ορχήστρες για να καλύψει τις βιοποριστικές ανάγκες του.

Το έργο του ανακαλύφθηκε, αξιολογήθηκε και εκδόθηκε μετά τον θάνατό του, χάρη στις ενέργειες της «εταιρείας των φίλων Σκαλκώτα» (που ιδρύθηκε το 1961) και κυρίως του μουσικολόγου Γιάννη Παπαϊωάννου.

Κάποιοι άλλοι Έλληνες συνθέτες που τους τράβηξε το ρεύμα της πρωτοπορίας ήταν: ο Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960), ο οποίος εγκατάλειψε πολύ νωρίς τη σύνθεση για να αφοσιωθεί στη σταδιοδρομία του μαέστρου, όπου και αναδείχθηκε ως ένας από τους κορυφαίους του κόσμου, ο Δημήτριος Λεβίδης (1886-1951), γνωστός από τους πειραματισμούς του με νέα όργανα, όπως τα κύματα Μαρτενό (ένα όργανο ηλεκτρονικής μουσικής του Maurice Martenot) και το πολύχορδο (ένα όργανο σαν άρπα που επινόησε και κατασκεύασε ο τυφλός χορδιστής του Ωδείου Αθηνών Ευάγγελος Τσαμουρτζής), ο Δημήτρης Λιάλιος (1869 – 1940) και ο Χαρίλαος Περπέσσας (1907 – 1995), οι οποίοι έζησαν κυρίως εκτός Ελλάδος.

7.3 Οι μουσικές εξελίξεις και οι Έλληνες συνθέτες στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα

7.3.1 Η παρακμή της Εθνικής Σχολής και η υιοθέτηση των νέων μουσικών τάσεων.

Από τη δεκαετία του 1950 η εθνική σχολή παρακαμάζει, ακολουθώντας τις εξελίξεις που συμβαίνουν στην Δύση. Η μουσική πρωτοπορία και ο πειραματισμός ανατρέπουν τα ιδεώδη των εθνικών σχολών, οδηγώντας σε έναν διεθνισμό, ο οποίος μάλιστα υποστηρίχθηκε από επίσημα ιδρύματα της Ευρώπης και της Αμερικής, σε μια προσπάθεια δημιουργίας μιας νέας πολιτιστικής παράδοσης. Το παράδοξο είναι, ότι τα πρωτοποριακά κινήματα σταδιακά τα περιέβαλε ένας ακαδημαϊκισμός, καθιερώνοντάς τα σαν τον ενδεδειγμένο τρόπο έντεχνης μουσικής γραφής, γεγονός που δεν συμβιβαζόταν με το δυναμικό χαρακτήρα τους.

Ένας από τους κυριότερους Έλληνες συνθέτες που συμμετείχαν, αλλά και διαμόρφωσαν αυτά τα πρωτοποριακά μουσικά κινήματα ήταν ο Ιάννης Ξενάκης (1922-2001). Ο Ξενάκης, αν και αναγνωρίζεται διεθνώς ως ένας από τους κορυφαίους συνθέτες του 20^{ου} αιώνα, δεν μπορεί να αξιολογηθεί με βάση τα κριτήρια που έχει η έντεχνη δυτική μουσική, για τον απλούστατο λόγο ότι το έργο του είναι κάτι το εντελώς διαφορετικό χωρίς να αποτελεί εξέλιξη παλαιότερων μουσικών μορφών.

Μην έχοντας κλασικές μουσικές σπουδές δεν χρειάστηκε να ξεπεράσει τη μουσική έντεχνη παράδοση, οπότε του ήταν σχετικά εύκολο να συνθέτει έχοντας απόλυτη ελευθερία. Η μουσική του είναι στοχαστική και αντικατοπτρίζει τους γενικότερους πολιτιστικούς και φιλοσοφικούς του προβληματισμούς. Χαρακτηριστικό του είναι ότι δεν αντιμετωπίζει τη μουσική ως ρυθμό, μελωδία και αρμονία, αλλά ως κινούμενα μαζικά ηχητικά φαινόμενα.

Ένας άλλος συνθέτης ήταν ο Γιάννης Χρήστου (1926-1970), η μουσική του οποίου ήταν τελείως διαφορετική από αυτή του Ξενάκη. Ο Χρήστου έχοντας στέρεη μουσική κατάρτιση εμβάθυνε όχι στην γένεση της μουσικής αλλά στο πώς αυτή προσλαμβάνεται, ενώ κύρια επιδίωξή του ήταν να ανατρέψει την πορεία της έντεχνης μουσικής προς το περιθώριο και να την ξαναποθετήσει στη θέση που έπρεπε να κατέχει, δηλαδή σε μια σπουδαία και ουσιώδη κοινωνική εκδήλωση.

Η μουσική του έχει έναν λειτουργικό χαρακτήρα με έντονα θεατρικά στοιχεία, ενώ πολλά αφήνονται στην πρωτοβουλία των μουσικών.

Ορισμένοι άλλοι Έλληνες συνθέτες είναι ο Γιώργος Σισυλιάνος (1920-2005) με πλούσιο έργο και σπουδαίο ρόλο στη γενικότερη μουσική ζωή του τόπου, ο Μιχάλης Αδάμης (γεν. 1929), από τους πρώτους Έλληνες που εργάστηκαν σε εργαστήριο ηλεκτρονικής μουσικής (στο Πανεπιστήμιο Brandeis των ΗΠΑ) με κύριο χαρακτηριστικό στα έργα του την πρόσληψη στοιχείων βυζαντινής μουσικής, ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου (1910-1989) από τους σημαντικότερους δασκάλους σύνθεσης, ο Δημήτρης Δραγατάκης (1914-2001) στην ουσία αυτοδίδακτος με μεγάλη αίσθηση ελευθερίας και γνήσιας περιέργειας, ο Μίκης Θεοδωράκης (γεν. 1925) όπου αφοσιώθηκε από το 1960 περίπου σε μουσική για ένα ευρύτερο κοινό με πολύ μεγάλη επιτυχία, και ο Μάνος Χατζιδάκις (1925-1994), λάτρης της μελωδικής γραμμής που δεν επηρεάστηκε από την πρωτοποριακή μουσική με άφθονα σκηνικά έργα επηρεασμένα από την λαϊκή και δημοτική παράδοση. Όπως και ο Θεοδωράκης, έγινε ευρύτερα γνωστός και εκτός Ελλάδος.

7.3.2 Οι πρόσφατες εξελίξεις.

Οι σύγχρονοι Έλληνες συνθέτες δεν είναι θεατές ούτε ακολουθούν τις παγκόσμιες μουσικές εξελίξεις, αλλά συμμετέχουν σε αυτές, ασκώντας πολλές φορές μια αυστηρότερη και βαθύτερη κριτική από αυτή που ασκούν οι ξένοι συνάδελφοί τους, η οποία στοχεύει στην δημιουργία έργων προσιτών στο ευρύ κοινό.

Διαπιστώνοντας γρήγορα το αδιέξοδο στο οποίο οδηγούσε ένα μεγάλο τμήμα της μουσικής πρωτοπορίας, υιοθετούν ένα πιο προσωπικό μουσικό ύφος που χαρακτηρίζεται από ένα ευρύ φάσμα εκφραστικών δυνατοτήτων (σειραϊσμός, ατονικότητα, ηλεκτρονική μουσική, τροπικότητα, στοιχεία αυτοσχεδιαμού και άλλα). Η στροφή στις κλασικές φόρμες και σε μια διευρυμένη τονικότητα δείχνει ακριβώς την κούραση και το άγχος των συνθετών και το συνεχόμενο και βεβιασμένο κυνήγι της πρωτοτυπίας.

Από τους νεότερους Έλληνες συνθέτες είναι: ο Θεόδωρος Αντωνίου (γεν. 1935) με έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό (καθηγητής στο πανεπιστήμιο της Βοστώνης από το 1979) και πλούσιο συνθετικό έργο με πάρα πολλές παραγγελίες, ο Γιώργος Κουρουπός (γεν. 1942) καταξιωμένος στο χώρο της σκηνικής μουσικής (διεθνές βραβείο της UNESCO τον Μάιο του 1996), ο Κυριάκος Σφέτσας (γεν. 1945) που προσπαθεί να φέρει σε διάλογο την παραδοσιακή ελληνική μουσική με την δυτική και τη τζαζ, ο Νίκος Μαμαγκάκης (γεν. 1929) και ο Θάνος Μικρούτσικος (γεν. 1947) οι οποίοι διακρίθηκαν εξίσου και για τη μουσική τους που απευθύνεται σε ένα ευρύτερο κοινό και για πιο δύσκολες μουσικές συνθέσεις, τέλος, η Ελένη Καραϊνδρου (γεν. 1941), της οποίας το έργο δεν δείχνει καμία επιρροή από τα μουσικά πρωτοποριακά ρεύματα, είναι αναγνωρισμένη ως μια από τις κορυφαίες της διεθνούς μουσικής για τον κινηματογράφο (βραβείο Φελίνι για τον καλύτερο κινηματογραφικό συνθέτη της Ευρώπης το 1992), με κύριο χαρακτηριστικό τη μελωδικότητα των συνθέσεών της.

Μερικοί ακόμη Έλληνες συνθέτες της νεότερης περιόδου είναι ο Μιχάλης Γρηγορίου (γεν. 1947), ο Δημήτρης Μαραγκόπουλος (γεν. 1949), ο Μιχάλης Τραυλός (γεν. 1950), ο Γιώργος Κουμεντάκης (γεν. 1959), ο Πέτρος Κορέλλης (γεν. 1955), ο Περικλής Κούκος (γεν. 1960), ο Ιωσήφ Παπαδάτος (γεν. 1960), ο Χάρης Βρόντος (γεν. 1951) και πολλοί άλλοι, των οποίων το έργο χαρακτηρίζεται από ανομοιογένεια, λόγω της υιοθέτησης διαφορετικών μουσικών εκφραστικών μέσων που τους χρησιμεύουν στο να διαμορφώσουν το προσωπικό τους ύφος.

ΣΥΝΟΨΗ

Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα και μέσα στο πλαίσιο των γενικότερων διεθνών πολιτικών και πολιτιστικών εξελίξεων, παρουσιάστηκε η ανάγκη για τη δημιουργία έντεχνης μουσικής δραστηριότητας στην Ελλάδα με βάση τη δυτική έντεχνη μουσική παράδοση. Η υιοθέτηση μορφών κοινωνικής και πολιτικής οργάνωσης στα πρότυπα των ευρωπαϊκών εθνικών κρατών, οδήγησε τον πρωτεργάτη της Ελληνικής Εθνικής μουσικής σχολής, Μανώλη Καλομοίρη στο να προσπαθήσει να διαμορφώσει την έντεχνη ελληνική δημιουργία με βάση τα μουσικά ιδεώδη των ευρωπαϊκών μουσικών σχολών.

Έτσι, η χρησιμοποίηση παραδοσιακών δημοτικών ρυθμών, μελωδιών και τρόπων καθώς και ορισμένων χαρακτηριστικών του βυζαντινού μέλους στην έντεχνη μουσική δημιουργία ήταν ένα από τα βασικά στοιχεία των συνθετών που ανήκαν στην Εθνική Μουσική Σχολή.

Παράλληλα, υπήρχαν συνθέτες που ήρθαν σε επαφή με την ευρωπαϊκή μουσική πρωτοπορία, όπως ο Νίκος Σκαλκώτας, όπου και την υποστήριξαν θερμά με συνέπεια να παραγκωνιστούν στον ελλαδικό χώρο και μόνο μετά από καιρό να αναγνωρισθούν και να καθιερωθούν.

Ωστόσο, μετά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα η Εθνική Σχολή παρήκμασε, αποτέλεσμα ανάλογων διεθνών εξελίξεων, ενώ όλο και περισσότεροι Έλληνες συνθέτες προσέγγιζαν τα μουσικά πρωτοποριακά ρεύματα, αποκτώντας αναγνώριση τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό. Οι πιο γνωστοί ήταν ο Ξενάκης και ο Χρήστου.

Τέλος, οι σύγχρονοι Έλληνες δημιουργοί μέσα από τις αναζητήσεις τους, κατάφεραν να μην είναι πλέον ακόλουθοι των μουσικών κινημάτων αλλά διαμορφωτές τους.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ

Ακούστε προσεκτικά ορισμένα μουσικά αποσπάσματα που θα υποδείξει ο εκπαιδευτής σας και με βάση τα όσα μελετήσατε σε αυτήν την ενότητα σχολιάστε τα.

Ενότητα 8

Το λαϊκό τραγούδι

Σκοπός:

Σκοπός αυτής της ενότητας είναι η συνοπτική παρουσίαση της πορείας του λαϊκού μας τραγουδιού, καθώς και των παραγόντων οι οποίοι το διαμόρφωσαν μέσα στις πολιτιστικές και κοινωνικές διαδικασίες του τόπου μας.

Προσδοκώμενα αποτελέσματα:

Όταν θα έχετε ολοκληρώσει τη μελέτη αυτής της ενότητας θα μπορείτε να:

- ✓ Αντιλαμβάνεστε την πολλαπλότητα της σημασίας του όρου «λαϊκό τραγούδι»
- ✓ Κατανοήσετε ότι αποτελεί έκφραση των κοινωνικών και πολιτιστικών μεταβολών.
- ✓ Αναφέρετε τους παράγοντες οι οποίοι το διαμόρφωσαν
- ✓ Διακρίνετε τη λανθασμένη ταύτισή του με το περιθώριο.

Έννοιες κλειδιά:

- Δυναμικότητα του λαϊκού τραγουδιού
- Κοινωνικές μεταβολές και διαδικασίες
- Αστικοποίηση
- Μουσικά δάνεια
- Πολυεθνικά μουσικά και πολιτιστικά χαρακτηριστικά
- Εστουδιαντίνες
- Ρεμπέτικο
- Λογοκρισία
- Εμπορική σκοπιμότητα

Εισαγωγικές παρατηρήσεις:

Αφού αποσαφηνίσουμε την πολλαπλή σημασία του όρου «λαϊκό τραγούδι», θα αναφερθούμε στην πορεία του από τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα έως τις μέρες μας, εξετάζοντας τους παράγοντες που συνετέλεσαν στη διαμόρφωσή του. Επίσης, θα προσπαθήσουμε να λύσουμε την παρεξηγημένη άποψη που επικρατεί σχετικά με τη σχέση του περιθωρίου και του ρεμπέτικου.

Πρέπει να σημειωθεί ότι λόγω του συνοπτικού χαρακτήρα της ενότητας έχουν σκόπιμα παραλειφθεί ονόματα, χρονολογίες και τίτλοι τραγουδιών, καθώς και η μορφολογία του λαϊκού τραγουδιού. Θεωρήθηκε πιο χρήσιμη η αναφορά στο συσχετισμό του με τις κοινωνικές μεταβολές.

8.1 Η σημασία του όρου «λαϊκό τραγούδι»

Πριν αρχίσουμε να εξετάζουμε την πορεία του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού, πρέπει να ορίσουμε τι περιλαμβάνει ο όρος «λαϊκό τραγούδι». Κατά μια έννοια μπορούμε να πούμε ότι είναι το τραγούδι εκείνο, το οποίο μεταπλάθεται και μεταδίδεται από στόμα σε στόμα, δηλαδή, δια μέσω του λαού που το έχει κάνει κτήμα του, μη γνωρίζοντας την ακριβή προέλευσή του. Τέτοιο είναι το παραδοσιακό τραγούδι.

Όμως κατά μία άλλη έννοια, θα μπορούσε κάποιος να πει ότι λαϊκό τραγούδι είναι μια επώνυμη δημιουργία, η οποία απευθύνεται στο λαό, με σκοπό τη διασκέδασή του, την ψυχαγωγία του και γιατί όχι την αναγνώριση, με ό,τι συνεπάγεται αυτό, που θα αποκτήσει ο επώνυμος δημιουργός. Με αυτή την έννοια ορίζεται συνήθως η τρέχουσα μουσική δημιουργία.

Τέλος, κάποιος άλλος θα όριζε ως λαϊκό τραγούδι κάτι ανάμεσα στα δύο προηγούμενα, δηλαδή την πρόσληψη παραδοσιακών στοιχείων από έναν επώνυμο δημιουργό και ένα αποτέλεσμα το οποίο θα μπορεί να μετεξελιχθεί στην πορεία του χρόνου.

Η άποψη αυτή είναι περισσότερο διαλλακτική και εκφράζει τη δυναμικότητα που έχει το λαϊκό τραγούδι. Στην ουσία δεν μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει ένας μόνο ορισμός για το λαϊκό τραγούδι, για τον απλούστατο λόγο ότι σαν έκφραση, υπόκειται σε μια διαρκή μεταβολή χωρίς κάποια προκαθορισμένα όρια, ανάλογα με τις εξελίξεις του ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος.

Σε αυτόν τον δυναμικό χαρακτήρα του λαϊκού τραγουδιού θα αναφερθούμε εδώ, υιοθετώντας τον χρονικό διαχωρισμό του Φ. Ανωγειανάκη, ανάμεσα στο δημοτικό και το λαϊκό τραγούδι. Σύμφωνα με αυτόν, όταν λέμε δημοτικό τραγούδι, εννοούμε όλα τα παλιά τραγούδια που έχουν δημιουργηθεί μέχρι την επανάσταση του 1821 στον ελλαδικό χώρο (ακριτικά, κλέφτικα και άλλα), ενώ όταν αναφερόμαστε στο λαϊκό τραγούδι, εννοούμε όλα τα νεότερα, αστικά λαϊκά τραγούδια, τα οποία περιλαμβάνουν μια μεγάλη γκάμα τραγουδιών με φαινομενικά ετερόκλητα στοιχεία, όπως για παράδειγμα την καντάδα, τα ρεμπέτικα και τα δημοτικοφανή λαϊκά.

8.2 Οι καταβολές του λαϊκού αστικού τραγουδιού και οι επιδράσεις που δέχτηκε

Παρά το πέρασμα των αιώνων και τις διάφορες πολιτικο-κοινωνικές μεταβολές, ο ελληνικός πολιτισμός επιβίωσε λόγω της υψηλής του ποιότητας. Από τα κυριότερα χαρακτηριστικά του ήταν η επιτυχία με την οποία αφομοίωνε, μετάπλαθε και μεταλαμπάδευε στοιχεία από τις επαφές του με τους άλλους πολιτισμούς της ευρύτερης περιοχής.

Έτσι και στη μουσική, μέσα από τη δυναμική ιστορική πορεία, συστατικά της αρχαίας ελληνικής μουσικής πέρασαν στο βυζαντινό μέλος και είχαν καθοριστική επίδραση στην αραβική, περσική και οθωμανική μουσική, όπως εξάλλου σε ένα άλλο επίπεδο επηρέασαν και τη δυτική μουσική.

Οι μετακινήσεις πληθυσμών, κυρίως λόγω πολεμικών συγκρούσεων, ήδη από την βυζαντινή εποχή, αλλά και η πολυεθνικότητα της οθωμανικής αυτοκρατορίας επέτρεψαν την ανταλλαγή και την αλληλογονιμοποίηση μουσικών γνωρισμάτων και τα αλληλοδάνεια κουλτούρας.

Με την ίδρυση λοιπόν του νέου ελληνικού κράτους υπήρχε πρόσφορο έδαφος για τις νέες μουσικές διεργασίες, οι οποίες θα ερχόντουσαν μέσα από την μετάβαση προς τον καπιταλισμό και την εκβιομηχάνιση της ελληνικής κοινωνίας. Μιας κοινωνίας με καθαρά αγροτικό χαρακτήρα στα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας, ώσπου η ξαφνική στροφή προς τα πρότυπα της δύσης και η καθυστερημένη αστικοποίηση, χωρίς μάλιστα τις κατάλληλες υποδομές, θα οδηγήσει σε πολιτιστικές, άρα και σε μουσικές αντιπαραθέσεις, ανάμεσα στα προτεινόμενα από την άρχουσα τάξη δυτικόφερτα μουσικά είδη και την εξελισσόμενη λαϊκή μουσική παράδοση.

8.3 Η διαδρομή του λαϊκού αστικού τραγουδιού από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα έως το 1940

8.3.1 Η μετάβαση από το δημοτικό τραγούδι

Δεν μπορούμε να πούμε με ακρίβεια το πότε παραχωρεί τη θέση της η δημοτική παράδοση στην λαϊκή αστική μουσική. Άλλωστε το δημοτικό τραγούδι δεν έχει πάψει να λειτουργεί ούτε και στις μέρες μας και μάλιστα μέσα σε χώρους με έντονη αστικοποίηση. Ανάλογα με τις ανάγκες και τις καταστάσεις κάθε εποχής βρίσκει πάντα τη θέση του.

Πάντως, κατά τις δεκαετίες του 1880 και του 1890 δημιουργούνται οι κατάλληλες κοινωνικές προϋποθέσεις (πληθυσμιακή συσσώρευση στις πόλεις, υποτυπώδης έστω βιομηχανική ανάπτυξη, εξωτερική μετανάστευση), μέσα στις οποίες θα γίνουν οι μουσικές ζυμώσεις και διεργασίες για την εμφάνιση των λαϊκών αστικών τραγουδιών, χωρίς να μπορεί κάποιος να πει ότι υπάρχει ένα απόλυτο, όριο για το πού τελειώνει το δημοτικό τραγούδι και πού αρχίζει το λαϊκό αστικό.

Η επίδραση του δημοτικού τραγουδιού είναι καθοριστική. Τα πρώτα λαϊκά αστικά τραγούδια δημιουργούνται από τη στιχουργική και μελωδική παρέμβαση πάνω σε γνωστά τραγούδια της δημοτικής παράδοσης. Τα λαϊκά με τη σειρά τους οδηγούν σε καινούργιους αυτοσχεδιασμούς και σε άλλες πρωτότυπες συνθέσεις.

8.3.2 Τα μουσικά δάνεια και οι διαμορφωτές του λαϊκού τραγουδιού.

Σημαντικός παράγοντας που συνέβαλε αποφασιστικά στην άνθιση του λαϊκού αστικού τραγουδιού ήταν το διαφορετικό πολιτιστικό κλίμα που επικρατούσε στη Μικρά Ασία, στην Κωνσταντινούπολη και στην οθωμανική ακόμα Θεσσαλονίκη, σε σχέση με αυτό της απελευθερωμένης Ελλάδας. Οι διαφορετικές πολιτιστικές συνθήκες οι οποίες μεταφέρθηκαν στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος, είτε λόγω των αναγκαστικών πληθυσμιακών μετακινήσεων είτε λόγω των εμπορικών και άλλων επαφών επηρέασαν τη μουσική δραστηριότητα στον ελλαδικό χώρο.

Οι παραπάνω πόλεις είχαν μεγάλο βαθμό αστικοποίησης και μάλιστα με έναν πολυεθνικό χαρακτήρα που επέτρεψε την ανταλλαγή και ανάμιξη ποικίλων πολιτιστικών και μουσικών ρευμάτων, οδηγώντας γρηγορότερα στη δημιουργία λαϊκών αστικών τραγουδιών.

Χαρακτηριστικό είναι ότι στην Θεσσαλονίκη η δισκογραφία αρχίζει πολύ νωρίς (περίπου το 1905 - 1907), ενώ δισκογραφούνται όχι μόνο ελληνικά και τουρκικά τραγούδια, αλλά και σερβικά, βουλγαρικά, εβραϊκά και αλβανικά.

Αντίστοιχα στη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη κυριαρχούν κοινόχρηστες βαλκανικές μελωδίες, τις οποίες Έλληνες, Τούρκοι και άλλων εθνικοτήτων μουσικοί επεξεργάζονται πλάθοντας νέα τραγούδια.

Οπότε όταν τραγούδια από τις παραπάνω περιοχές μεταφέρονται, κυρίως στην Αθήνα και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας, ήδη μεταφέρεται μια υπό διαμόρφωση αστική λαϊκή παράδοση. Στην Αθήνα επίσης μεταφέρεται και η επτανησιακή καντάδα, μία από τις πρώτες προσπάθειες συγκερασμού της δυτικής μουσικής με τη δημοτική και λαϊκή παράδοση, η οποία αποτελεί τη βάση για τη δημιουργία και ανάπτυξη της λεγόμενης αθηναϊκής καντάδας. Παρά τις προθέσεις της για ανανέωση του τραγουδιού με τη χρήση μουσικών στοιχείων από την ελληνική και ανατολική παράδοση, απορρίπτοντας τις δυτικές φτηνομιμήσεις, η αθηναϊκή καντάδα δεν ξεφεύγει εύκολα από την επιφανειακή, μελοδραματική και αισθηματική αναπόληση.

Ένα ακόμα μουσικό είδος που έρχεται από τα επτάνησα είναι το κωμειδύλιο. Το κωμειδύλιο είναι μια μουσική θεατρική παράσταση με ηθογραφικό χαρακτήρα βασισμένη στα πρότυπα του ιταλικού μελοδράματος. Στην Αθήνα η περίοδος ακμής του είναι η τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα και παρά το γεγονός ότι γίνεται προσπάθεια να προσεγγίσει τις καταστάσεις και τα προβλήματα των νεόφερτων αστικών στρωμάτων, δεν καταφέρνει να ξεπεράσει την πρόωρη τυποποίηση χαρακτήρων, την στείρα κωδικοποίηση και τη δογματική προβολή προτύπων. Αντί η θεματολογία του να εκφράζει ουσιαστικά προβλήματα της εποχής, περιορίζεται σε γλυκανάλατα βουκολικά ερωτικά ρομάντζα. Χαρακτηριστικό είναι ότι, όταν μερικές φορές χρησιμοποιήθηκαν δημοτικοφανή λαϊκά τραγούδια και αμανέδες μαζί με λαϊκά μουσικά όργανα, θέλοντας να ικανοποιήσουν τις προτιμήσεις του κοινού, το γεγονός αυτό θεωρήθηκε ως πολιτιστική διαστροφή.

Η επιθεώρηση, θέαμα με μουσικοχορευτική πλοκή, είναι ένα ακόμα είδος που μεταφέρεται στην Αθήνα, αυτή την φορά από τις Ευρωπαϊκές σκηνές. Η περίοδος ακμής της είναι οι δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Η μουσική των επιθεωρήσεων αποτελούνταν από εύπεπτες δυτικότροπες συνθέσεις, αλλά και από αυτούσιες ξένες μελωδίες με ελληνικούς στίχους, από τις οποίες αρκετές έγιναν σουζέ της εποχής. Το λαϊκό τραγούδι ήταν απόν, εκτός από τις περιπτώσεις εκείνες στις οποίες φολκλορικά στοιχεία ενσωματώνονται στις παραστάσεις με σκοπό τη διακωμώδηση λαϊκών τύπων.

Η αθηναϊκή επιθεώρηση, όπως και το κωμειδύλιο, δεν αγγίζει ουσιαστικά κοινωνικά προβλήματα της εποχής, αλλά αρκείται στον εύκολο επιφανειακό χλευασμό. Για παράδειγμα, ένας λαϊκός τύπος που διακωμωδείται συχνά είναι ο τύπος του μάγκα, για τον οποίον προβάλλονται διογκωμένα ως την υπερβολή και τη συκοφαντία, ενδυματολογικά, γλωσσικά και άλλα εξωτερικά χαρακτηριστικά συμπεριφοράς.

Τα χαρακτηριστικά αυτά διακωμωδούνται την ίδια εποχή και στο θέατρο σκιών, όμως εκεί ο τύπος του μάγκα προσεγγίζεται με απλότητα και περισσότερη συμπάθεια, για την παλικαριά του, την περιφρονητική του στάση προς την εξουσία και την αντίδρασή του απέναντι στον καθωσπρεπισμό της κοινωνίας.

Το θέατρο σκιών, ο γνωστός Καραγκιόζης, ήταν σημαντικός φορέας διάδοσης και επεξεργασίας της λαϊκής μουσικής παράδοσης, αφού για να παρουσιάσουν τα έργα τους οι καραγκιοζοπαίχτες ταξίδευαν στα Βαλκάνια, ακόμα και στην ομογένεια της Αμερικής, αφομοιώνοντας και διαμορφώνοντας μουσικά στοιχεία και ρυθμούς. Ορισμένα κομμάτια αποκτούν μεγάλη δημοτικότητα σε όλο τον ελλαδικό χώρο, επειδή ακούγονται στο θέατρο σκιών και αρκετοί τραγουδιστές κάνουν μεγάλη καριέρα τραγουδώντας για αυτό. Επίσης, πολλοί καραγκιοζοπαίχτες ήταν από τους σπουδαιότερους εκτελεστές αμανέδων ενώ οι μικρές κομπανίες των 4-5 ατόμων που παίζουν τα μουσικά μέρη της παράστασης δημιουργούν ένα εύθυμο κλίμα και δεν είναι λίγες οι φορές που οι παραστάσεις μετατρέπονται σε λαϊκά γλέντια που κρατούν ως τις πρώτες πρωινές ώρες.

8.3.3 Τα όργανα και οι ορχήστρες

Πολλοί αναγνωρίζουν το μπουζούκι ως το κατεξοχήν όργανο του λαϊκού αστικού τραγουδιού. Παρά την δημοτικότητά του μεταξύ των λαϊκών ανθρώπων άρχισε να επικρατεί έναντι της λεγόμενης σμυρναϊκής ορχήστρας γύρω στα 1930.

Οι μικρές σμυρναϊκές ορχήστρες, οι περίφημες **εστουδιαντίνες**, κυριαρχούσαν τόσο στα μαγαζιά της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης, τουλάχιστον μέχρι την μικρασιατική καταστροφή, όσο και στη δισκογραφία της εποχής. Συνήθως διακρίνονταν σε:

- A) ευρωπαϊκή εστουντιαδίνα, με μαντολίνα, κιθάρες και άλλα δυτικά όργανα
- B) λαϊκή εστουδιαντίνα, όπου επικρατούσαν τα σαντούρια και τα βιολιά και
- Γ) α λα τούρκα με ανατολίτικα όργανα όπως κανονάκι, ούτι και πολιτική λύρα.

Με τη μικρασιατική καταστροφή όσοι μουσικοί και τραγουδιστές επιβιώνουν μεταφέρουν τις γνώσεις και τις μουσικές τους στην Ελλάδα, διαμορφώνοντας το λαϊκό αστικό τραγούδι. Τα πρώτα σμυρναϊκά πάλκα στήνονται σχεδόν αμέσως μετά την καταστροφή στον Πειραιά και την Αθήνα, μπολιάζοντας την ντόπια μουσική με ένα πιο περίτεχνο και σπουδαγμένο ύφος.

Το αποτέλεσμα ήταν να αναπτυχθούν, μέσα από τον ανταγωνισμό, οι κομπανίες με τα μπουζούκια και τους μπαγλαμάδες, οι οποίες και διεκδικούν τον ζωτικό χώρο της σμυρναϊκής ορχήστρας στο λαϊκό πάλκο. Έτσι στις αρχές της τρίτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα ιδρύονται οι πρώτες «ρεμπέτικες κομπανίες» οι οποίες σταδιακά εκτοπίζουν τις ορχήστρες σμυρναϊκού ύφους, αξιοποιώντας και προσαρμόζοντας τα μουσικά πρότυπα που φέρνουν οι πρόσφυγες, στις νέες κοινωνικές συνθήκες.

8.4 Το περιθώριο και η παρεξήγηση για το ρεμπέτικο

Θα πρέπει να σταθούμε λίγο εδώ για να εξετάσουμε την παρεξηγημένη ταύτιση του περιθωρίου με το ρεμπέτικο ή με τα ρεμπέτικα τραγούδια. Δεν είμαστε βέβαιοι για το πώς ο κόσμος ταύτισε τον όρο ρεμπέτικο με τη μουσική και τη συμπεριφορά των λαϊκών στρωμάτων των πόλεων, πάντως από πολύ νωρίς εμφανίστηκε ο όρος ρεμπέτικο στη δισκογραφία (ο πρώτος δίσκος που είναι μέχρι σήμερα γνωστός, με την ένδειξη ρεμπέτικο στην ετικέτα του, ηχογραφείται στην Κωνσταντινούπολη το 1907 ή σύμφωνα με άλλη εκδοχή το 1912).

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

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

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

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

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

8.5 Η πορεία του αστικού λαϊκού τραγουδιού από το 1940 ως τα τέλη του 20^{ου} αιώνα

8.5.1 Το λαϊκό τραγούδι στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

Με την κήρυξη του πολέμου το λαϊκό τραγούδι περνά σε μια πιο δημοτικοφανή περίοδο. Προτιμούνται δημοτικοί ρυθμοί και σκοποί που παραπέμπουν στην ηρωική κλέφτικη παράδοση. Επίσης υπάρχουν και διασκευασμένα δημοτικά τραγούδια με επίκαιρους στίχους σε διάφορα μέρη της Ελλάδας.

Παράλληλα, η λογοκρισία από την επίσημη κυβέρνηση είναι τώρα πια απόλυτη και προσηλωμένη στην υπηρεσία της στρατιωτικής μηχανής με σκοπό την ηθική εξύψωση του στρατού ώστε να αντιμετωπίζεται το πεδίο μάχης ως ένα μέρος γλεντιού (!).

Στα χρόνια της κατοχής ορισμένοι συνθέτες και εκτελεστές του λαϊκού αστικού τραγουδιού, ιδίως της λεγόμενης μικρασιάτικης σχολής, πιστεύοντας ότι δεν μπορούν να λειτουργή-

σουν υπό αυτές τις συνθήκες υιοθετούν μια ατομική αντίσταση και κατεβαίνουν από το πάλκο, προσπαθώντας να ζήσουν με διάφορες δουλειές του ποδαριού. Άλλοι πάλι παίζουν όταν το επιτρέπουν οι γερμανικές αρχές σε διάφορα στέκια της Αθήνας, του Πειραιά και της επαρχίας, για να βγάζουν ένα μεροκάματο, προσέχοντας να μην προκαλούν φασαρίες. Δεν λείπουν όμως και αρκετοί που έχουν στενότερες ή χαλαρότερες σχέσεις με το αντιστασιακό κίνημα.

Μετά την απελευθέρωση και μέχρι να ορθοποδήσει το κράτος παίζονται και ηχογραφούνται ορισμένα σκληρά τραγούδια (χασικλίδικα), επωφελούμενα από την επικράτηση της γενικής ασυναρτησίας. Στη διάρκεια του εμφυλίου, το λαϊκό τραγούδι τίθεται ξανά στην υπηρεσία της προπαγάνδας και στην εποπτεία της αυστηρής λογοκρισίας.

8.5.2 Οι εξελίξεις στις δεκαετίες του '50 και του '60

Αν και μεταπολεμικά οι κοινωνικές συνθήκες οι οποίες επέτρεψαν την άνθιση του λαϊκού αστικού τραγουδιού ή του επονομαζόμενου ρεμπέτικου έχουν αλλάξει, εκείνο βρίσκεται πάλι στο προσκήνιο της επικαιρότητας, εξαιτίας του ενδιαφέροντος που δείχνει γι' αυτό η άρχουσα τάξη, όταν ανακαλύπτει το εμπορικό όφελος που υπάρχει από την εκμετάλλευσή του.

Οι δισκογραφικές εταιρίες έχουν πια τον πρώτο λόγο στη μουσική δημιουργία, παρεμβαίνοντας όπου υπάρχει παρέκκλιση από τα πρότυπα που έχουν θέσει. Κάνουν έτσι την εμφάνισή τους τα αρχοντορεμπέτικα που υποτίθεται ότι απευθύνονταν σε πλούσιους, οι οποίοι ανακαλύπτοντας όψιμα το λαϊκό αστικό τραγούδι, θέλουν να ζήσουν κάποιες στιγμές ως ρεμπέτες.

Με αυτόν τον τρόπο το λαϊκό τραγούδι αρχίζει να λειτουργεί με βάση κάποια προκαθορισμένα αποδεκτά όρια τα οποία και συντελούν στον εκφυλισμό του, εκτός ορισμένων ελάχιστων εξαιρέσεων. Πολλοί συνθέτες και τραγουδιστές, επηρεασμένοι από αυτό το κλίμα αποφασίζουν να μεταναστεύσουν, κυρίως στην Αμερική, και να συνεχίσουν εκεί την καριέρα τους απευθυνόμενοι στην ομογένεια. Άλλοι πάλι δυσκολεύονται για την επιβίωση ενώ κάποιοι άλλοι επιβιώνουν καλλιτεχνικά, κάνοντας τους απαραίτητους συμβιβασμούς.

8.5.3 Το λαϊκό τραγούδι στις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα

Έχοντας ολοκληρώσει ήδη κατά πολλούς από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, τον κύκλο του, το αστικό λαϊκό τραγούδι έχει μεταλαμπαδεύσει τη δημιουργική του φλόγα στην κατοπινή μουσική, ενώ ακόμα και σήμερα δεν έχει σταματήσει να ψυχαγωγεί τον κόσμο, προσφέροντας τραγούδια τα οποία έχουν αιχμές σε διαχρονικά προβλήματα της κοινωνίας.

Παρά την όποια εκμετάλλευση του λαϊκού τραγουδιού με σκοπό το εμπορικό κέρδος, γίνεται μια αξιόλογη προσπάθεια για τη συλλογή, καταγραφή και επανέκδοση της δισκογραφίας, ενώ αρχίζουν να πληθαίνουν οι μελέτες που δείχνουν το δυναμισμό και την πολυσυλλεκτικότητα του λαϊκού αστικού τραγουδιού. Βέβαια, δεν λείπουν εκείνοι που δεν μπορούν να ξεφύγουν από τις αρνητικές στερεοτυπικές προκαταλήψεις γι' αυτό.

Επίσης πολλοί συνθέτες και δημιουργοί, από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια κιόλας (όπως ο Χατζιδάκις και ο Θεοδωράκης), δημιουργούν μουσικά έργα, εμπνεόμενοι από αυτό.

Σίγουρα το ζήτημα για το λαϊκό αστικό τραγούδι παραμένει ανοικτό, περιμένοντας τα αποτελέσματα μελλοντικών ερευνών για τον τρόπο μετεξέλιξής του.

ΣΥΝΟΨΗ

Το λαϊκό αστικό τραγούδι είναι μια από τις πιο σημαντικές μουσικές παραδόσεις του τόπου μας. Έκφραση των μεταβολών που υπέστη η ελληνική κοινωνία από τα πρώτα χρόνια ίδρυσης του νέου ελληνικού κράτους, μέχρι τουλάχιστον και το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα.

Το λαϊκό αστικό τραγούδι διαμορφώθηκε κυρίως μέσα από τη διαδικασία αστικοποίησης της κοινωνίας, με τα προβλήματα που αυτή συνεπάγεται όταν γίνεται χωρίς τις κατάλληλες υποδομές, αφομοιώνοντας ετερόκλητα μουσικά στοιχεία και μεταπλάθοντάς τα σε καινούργιες μουσικές εκφράσεις της νέας κοινωνικής πραγματικότητας.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ

Αφού μελετήσετε προσεκτικά την παρούσα ενότητα, ακούστε όλοι μαζί στην αίθουσα γνωστά τραγούδια ποικίλου ύφους και εποχής και σχολιάστε τα.

Ενότητα 9

Σύγχρονη ελληνική μουσική

Σκοπός:

Σκοπός αυτής της ενότητας είναι η περιγραφή των μουσικών τάσεων στην Ελλάδα τα τελευταία πενήντα χρόνια. Τάσεις που διαμορφώθηκαν υπό την επίδραση της διεθνής ροκ και ποπ σκηνής, καθώς και μέσα από τις κοινωνικο-πολιτικές εξελίξεις της περιόδου αυτής.

Προσδοκώμενα αποτελέσματα:

Όταν θα έχετε μελετήσει αυτή την ενότητα, θα είστε σε θέση να:

- ✓ Αναφέρετε τις διαφορές ανάμεσα στην ελληνική ροκ και ποπ μουσική
- ✓ Εντοπίζετε τα προβλήματα που δημιουργούνται από την παρέμβαση των δισκογραφικών εταιρειών και την υιοθέτηση οικονομικών κριτηρίων στη μουσική παραγωγή.
- ✓ Κατανοείτε τη σημασία και τον αντίκτυπο που έχουν πολιτικά γεγονότα και κοινωνικές διαδικασίες για τη δημιουργία μουσικής με έντονο κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο.
- ✓ Περιγράφετε την πορεία της ελληνικής ποπ και ροκ σκηνής από τις αρχές της δεκαετίας του '60 μέχρι και τις μέρες μας.

Έννοιες κλειδιά:

- Πολιτισμική και μουσική κρίση
- Μουσική ως εμπορικό προϊόν
- Μοντέρνο ή ελαφρό ελληνικό τραγούδι
- Μουσικές τάσεις και επιρροές
- Πολιτικό και επαναστατικό τραγούδι

Εισαγωγικές παρατηρήσεις:

Στην ενότητα αυτή θα ασχοληθούμε με την εμφάνιση και εξέλιξη της ελληνικής ροκ και ποπ σκηνής, αναφέροντας σημαντικά γεγονότα και ονόματα για την πορεία της. Επίσης, θα τονίσουμε ορισμένους σημαντικούς παράγοντες, οι οποίοι επέδρασαν και επιδρούν ακόμα στη διαμόρφωση των διαφόρων μουσικών τάσεων. Τέτοιοι είναι η παρέμβαση των δισκογραφικών εταιρειών στην επιλογή και προώθηση μουσικών κομματιών, με καθαρά οικονομικά κριτήρια, καθώς και ο αντίκτυπος των διαφόρων κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών μεταβολών στη μουσική δημιουργία και έκφραση.

9.1 Μια γενική επισκόπηση της σύγχρονης ελληνικής μουσικής

Στο κεφάλαιο αυτό θα προσπαθήσουμε να κάνουμε μια ανασκόπηση αλλά και μια μελέτη μιας όχι και τόσο καλά και ευδιάκριτα ξεκαθαρισμένης μουσικής σκηνής στην Ελλάδα: της ελληνικής Ροκ και κατ' επέκταση της Ποπ μουσικής.

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

Τη δεκαετία του '80 η ψαλίδα μεγαλώνει κι άλλο, ώσπου στα τέλη της δεκαετίας και στις αρχές της δεκαετίας του '90 συμβαίνει μια αλλεπάλληλη κρίση ταυτότητας και στα δύο ρεύματα που ξαναβρίσκονται, ξαναχάνονται, εμπλέκονται αρχικά με τη λεγόμενη έντεχνη μουσική σκηνή και αμέσως μετά χωρίς κανένα δισταγμό με την όποια ευτελή λαϊκή μουσική σκηνή. Ο σκοπός όλων αυτών των συνδυασμών ήταν πάντα ένας: Το κέρδος και οι πωλήσεις. Τη δεκαετία του '90 μπορούμε μετά βεβαιότητας να ισχυριστούμε ότι συνέβη η μεγαλύτερη κρίση της ελληνικής μουσικής. Μουσικολογικά θα λέγαμε πως ένα παρηκμασμένο και κακόγουστο ποπ μουσικό ρεύμα πλημμυρίζει κάθε άλλο είδος της Ελληνικής μουσικής, μαζί και της ροκ, αλλοτριώνοντας έτσι τις ξεκάθαρες μουσικές ταυτότητες του παρελθόντος. Φυσικά, η πολιτισμική αυτή κρίση δεν έγινε από μόνη της. Όλα αυτά τα χρόνια από τότε μέχρι και σήμερα, που ζούμε στην αυτοκρατορία του λαϊκοκόπ, το ρεπερτόριο που δισκογραφείται δεν επιλέγεται ούτε από τους δημιουργούς ούτε από τους ερμηνευτές ούτε και από λάτρεις της μουσικής ή ανθρώπους του πολιτισμού. Δυστυχώς για την ελληνική μουσική γενικότερα αλλά και για τη ροκ και την ποπ ειδικότερα, το ρεπερτόριο επιλέγεται από τα γραφεία marketing και προώθησης των δισκογραφικών εταιρειών, δηλαδή από τους ανθρώπους της αγοράς. Υπήρξαν και υπάρχουν βέβαια φωτεινές εξαιρέσεις εταιρειών, μικρών ως επί το πλείστον, που κατόρθωσαν να κρατήσουν τον πήχη ψηλά.

9.2 Η εμφάνιση του ελληνικού ροκ και η πορεία του στη δεκαετία του '60

Το ελληνικό ροκ εμφανίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Από τα πρώτα γνωστά συγκροτήματα είναι οι FORMINX, όπου στα πλήκτρα ήταν ο Β. Παπαθανασίου, οι PLAYBOYS που προς το τέλος του '60 ηχογράφησαν μερικά τραγούδια με τραγουδιστή τον Δάκη, οι IDOLS, οι CHARMS και οι JUNIORS με τους οποίους έχει συνδεθεί το όνομα του Eric Clapton. Έπειτα από ένα τραγικό τροχαίο ο μπασίστας του γκρουπ, Θάνος Σογιούλ, σκοτώνεται και ο κιθαρίστας τραυματίζεται σοβαρά στο χέρι. Μαζί με τους JUNIORS εμφανίζονταν σαν support ένα γκρουπ κάποιων άσημων Άγγλων μουσικών. Ο άγνωστος τότε κιθαρίστας Eric Clapton προσφέρθηκε να αντικαταστήσει τον άτυχο κιθαρί-

στα των Juniors. Η μουσική όλων αυτών των γκρουπ ήταν επηρεασμένη από τα ξένα συγκροτήματα της εποχής (BEATLES- ROLLING STONES- KINKS- TROGGS κ.ά.) και ο στίχος τους αγγλικός.

Το 1966 εμφανίστηκε ένα νέο συγκρότημα από τη Θεσσαλονίκη, οι OLYMPIANS, οι οποίοι διέφεραν λόγω του ελληνικού στίχου και έκαναν μεγάλη επιτυχία με αποτέλεσμα να επηρεάσουν και τα άλλα γκρουπ της εποχής, που άρχισαν να γράφουν ελληνικό στίχο. Στην αρχή διασκεύαζαν ξένες επιτυχίες στα ελληνικά και έπειτα έγραφαν δικούς τους ελληνικούς στίχους.

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

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

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

Οι M.G.C, που θεωρούνται το πρώτο ελληνικό αυθεντικό ροκ γκρουπ, δημιουργούνται την ίδια εποχή. Σε αυτούς άρχισε την καριέρα του ο Δ. Πουλικάκος.

Οι LOUBOGG ήταν επίσης ένα καθαρόαιμο ροκ σχήμα, όπου μέλη του σχημάτισαν το '70 τους ΠΕΛΟΜΑ ΜΠΟΚΙΟΥ με τραγουδιστή τον Βλάσση Μπονάτσο.

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

Οι TEENAGERS με μέλη τους τον Κ. Τουρνά και Ρ. Ουίλιαμς έφτιαξαν τους POLL το 1970.

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

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

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

9.3 Το μοντέρνο ελαφρό ελληνικό τραγούδι

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

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

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

9.4 Το πολιτικό και επαναστατικό τραγούδι

Από την άλλη μεριά στο πολιτικό τραγούδι, έχουμε τους πιο λόγιους συνθέτες, που δημιουργούν μεταξύ συλλήψεων, κυνηγητού και εξορίας.

Ο Μάνος Λοίζος είναι ένας από αυτούς. Ξεκίνησε να γράφει από το 1964 (Ο δρόμος – Ο στρατιώτης – Ακορντεόν). Το '67 γράφει τα «νέγρικα» επηρεασμένος από την κατάσταση της εποχής (Βιετνάμ- πολιτική και κοινωνική καταπίεση- χούντα) τα οποία θα κυκλοφορήσουν το 1975. Σ' αυτόν το δίσκο έχει μια αρκετά ροκ διάθεση. Το '71 γράφει τη μουσική για την ταινία του Αλέξη Δαμιανού «Ευδοκία», όπου υπάρχει ίσως το πιο γνωστό οργανικό ζεϊμπέκικο ως τις μέρες μας, το «Ζεϊμπέκικο της Ευδοκίας».

Στην εξέγερση του Πολυτεχνείου το Νοέμβριο του '73 το πολιτικό και επαναστατικό τραγούδι θα είναι στα χείλη των εξεγερμένων φοιτητών και θα δυναμώνει την πίστη τους. Τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη με τη φωνή της Μ. Φαραντούρη, τραγούδια του Λοίζου,

η χαρακτηριστική φωνή και ερμηνεία του Νίκου Ξυλούρη (*Πότε θα κάνει ζαστεριά – Μπήκαν στην πόλη οι εχθροί*) θα παίξουν σημαντικό ρόλο στην εποχή.

Τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης το πολιτικό τραγούδι θα συνεχίσει να υπάρχει και να ανθεί, με τους Μ. Θεοδωράκη, Μ. Λοίζο, Δ. Σαββόπουλο, Σ. Ξαρχάκο, Χ. Λεοντή, Γ. Μαρκόπουλο να κυριαρχούν. Τα τραγούδια τους, ενώ δεν ήταν τόσο ροκ ενορχηστρωτικά, είχαν αυτό το επαναστατικό και άμεσο που είχαν οι ροκ μπάντες του εξωτερικού. Ακόμα και ο Μάνος Χατζηδάκης έχει μια ροκ διάθεση στο δίσκο του REFLECTIONS.

9.5 Οι εξελίξεις της ελληνικής ροκ σκηνής στις δεκαετίες του 70' και του 80'

Φυσικά η ιστορία των ροκ συγκροτημάτων δεν έχει τελειώσει. Το '73 η δισκογραφική εταιρεία COLUMBIA με το περιοδικό ΦΑΝΤΑΖΙΟ διοργανώνει ένα μουσικό διαγωνισμό συγκροτημάτων. Τα δεκατρία γκρουπ που ήταν στον τελικό συμμετείχαν στο LP Pop Festival '73 και εμφανίστηκαν στην τηλεόραση. Αυτό ήταν και το βραβείο τους. Στα γκρουπ υπήρχαν μουσικοί που αργότερα έγιναν γνωστοί. Στους «ΣΚΟΡΠΙΟΣ» έπαιζε ο Γ. Γιοκαρίνης στους «LIVE» έπαιζε ο Κ. Μπίγαλης κ.ά.

Το '75 παρουσιάζεται η πρώτη ροκ όπερα ο «Τρωικός Πόλεμος» σε μουσική των Γιάννη Κοζάτσα και Γιάννη Πετρίτση, με γνωστούς ερμηνευτές (Τουρνάς, Ουίλιαμς, Μπονάτσος, Ελπίδα, Δάκης, Γ.Μούτσιος κ.ά.).

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

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

Στη δεκαετία του '80 εμφανίζονται πολλές νέες ροκ μπάντες από τις οποίες ξεπήδησαν πολλά ονόματα που ακούγονται μέχρι σήμερα. Τέτοια είναι οι «Τερμίτες» του Α. Μαχαίριτσα και Α. Μπιτζέλου, οι «Φατμέ» του Ν. Πορτοκάλογλου, οι «Scraptown» με τον Μ. Ρακιτζή, οι «Sharp Ties» με τους Λήτη και Τρυκ και φυσικά οι «Απροσάρμοστοι» με τον Π. Σιδηρόπουλο. Την ίδια δεκαετία πολλοί ροκ καλλιτέχνες ανεξαρτητοποιούνται και κάνουν προσωπικές καριέρες. Ο Β.Παπακωνσταντίνου, που έχει ξεκινήσει δυναμικά από την δεκαετία του '70 με τα τραγούδια των Θεοδωράκη - Λοΐζου και των υπόλοιπων συνθετών,

αναδεικνύεται σε εκφραστή της νεολαίας του '80 και '90. Με δίσκους σαν το «Φοβάμαι», «Χαιρετίσματα», «Όλα από χέρι καμμένα» και τόσους άλλους, αλλά και ασταμάτητες συναυλίες θα μπορούσε δίκαια να χαρακτηριστεί ένας πραγματικός εργάτης της ελληνικής ροκ σκηνής.

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

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

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

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

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

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

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

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

9.6 Οι μουσικές τάσεις του ελληνικού τραγουδιού στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα

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

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

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

ροκάδες, οι «Δυτικές συνοικίες» κ.ά. Αξίζει να σημειωθεί ότι από τους «Μπλε» ξεπήδησε μια δυνατή ροκ παρουσία η Θεοδοσία Τσάτσου.

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

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

ΣΥΝΟΨΗ

Αν και σαφώς διαφοροποιημένη από τα διεθνή μουσικά πρότυπα, η ελληνική ροκ και ποπ σκηνή κάνει την εμφάνισή της στις αρχές της δεκαετίας του '60 και χαράζει την πορεία της προσανατολισμένη στην ελληνική πραγματικότητα, άλλοτε ευαίσθητη στα κοινωνικά προβλήματα, εκφράζοντας μέσα από τα τραγούδια της την αγανάκτηση, την αδικία και την αμφισβήτηση, άλλοτε πάλι συγκαλυμμένα μέσα από ανάλαφρες φόρμες, με κύριο στόχο την ψυχαγωγία και την διασκέδαση και τέλος συχνά παραδομένη στις επιδιώξεις και τους σχεδιασμούς των δισκογραφικών εταιρειών.

Το σίγουρο είναι ότι η ελληνική ροκ και ποπ μουσική διακρίνεται για τον δυναμικό χαρακτήρα της και την πληθώρα διαφορετικών μουσικών χαρακτηριστικών, ενώ αποτελεί μία από τις πολιτισμικές εκφράσεις του κοινωνικού γίγνεσθαι.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ

Ακούστε επιλεγμένα κομμάτια της σύγχρονης ελληνικής ροκ και ποπ μουσικής σκηνης. Προσπαθήστε να τα διακρίνετε ως προς το είδος, το ύφος και το περιεχόμενο και σχολιάστε τα.

Ενότητα 10

Το πολιτιστικό νόημα της μουσικής: Κάποια παραδείγματα

Σκοπός:

Σκοπός αυτής της ενότητας είναι μια πρώτη προσέγγιση στο φαινόμενο της μουσικής και τους τρόπους με τους οποίους αυτό ταξινομήθηκε, κωδικοποιήθηκε και οργανώθηκε σε συγκεκριμένα μουσικά συστήματα.

Προσδοκώμενα αποτελέσματα:

Όταν θα έχετε μελετήσει αυτή την ενότητα θα μπορείτε να:

- ✓ Αντιλαμβάνεστε την έννοια του πολιτισμού, καθώς και τη διάκριση ανάμεσα στα επίθετα «πολιτιστικός» και «πολιτισμικός»
- ✓ Έχετε μια εικόνα του δυναμικού χαρακτήρα της μουσικής και της σημασίας που έχει για τον άνθρωπο
- ✓ Κατανοείτε την ιδιαίτερη σύνδεση της μουσικής με την κοινωνία και τον τρόπο με τον οποίο επιδρά το πολιτιστικό περιβάλλον, στην ανάπτυξη της ανθρώπινης μουσικότητας
- ✓ Τονίζετε τη σημασία του παράγοντα της ατομικότητας, μέσα όμως πάντα από κοινωνικά πλαίσια
- ✓ Περιγράφετε τη μουσική επικοινωνία με τρόπους παρόμοιους με τη γλωσσική επικοινωνία, δηλαδή τα χαρακτηριστικά που διαμορφώνουν την επιλογή και υιοθέτηση ενός μουσικού στυλ.
- ✓ Αναφέρετε ορισμένα παραδείγματα επίδρασης του ευρύτερου πολιτιστικού και κοινωνικού περιβάλλοντος στη διαμόρφωση ενός συγκεκριμένου τρόπου μουσικής οργάνωσης

Έννοιες κλειδιά:

- Πολιτισμός
- Πολιτιστικός και πολιτισμικός
- Μουσική οργάνωση
- Δυναμισμός της μουσικής
- Ανθρώπινη μουσικότητα
- Πολιτιστικό περιβάλλον
- Μουσική αντίληψη
- Κοινές εμπειρίες
- Μουσικό στυλ
- Παράγοντες διαμόρφωσης ενός τρόπου μουσικής οργάνωσης

Εισαγωγικές παρατηρήσεις:

Η ενότητα αυτή περιλαμβάνει τρία μέρη. Στο πρώτο θα αναφερθούμε στην έννοια του πολιτισμού καθώς και στη σύγχυση που επικρατεί με τη σημασία των επιθέτων πολιτιστικός και πολιτισμικός. Στο δεύτερο μέρος θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε την έννοια της μουσικής ως μια δυναμική δραστηριότητα και να τονίσουμε τη σημασία που έχει ως βασικό στοιχείο του πολιτισμού. Στο τρίτο μέρος θα εξετάσουμε την αλληλεπίδραση κοινωνίας και μουσικής, ενώ στο τέλος, βλέποντας ορισμένα παραδείγματα, θα εστιάσουμε το ενδιαφέρον μας στους παράγοντες εκείνους οι οποίοι είναι υπεύθυνοι για την υιοθέτηση ή μεταβολή ενός μουσικού στυλ, δηλαδή ενός συγκεκριμένου τρόπου μουσικής οργάνωσης.

10.1 Η έννοια του πολιτισμού και η διάκριση ανάμεσα στα επίθετα πολιτικός και πολιτισμικός

10.1.1 Τι είναι πολιτισμός;

Ακούμε πολλές φορές τη γενική παραδοχή, ότι η μουσική, όπως άλλωστε και οι υπόλοιπες τέχνες, ανήκουν και δρουν στον πολιτιστικό χώρο της κοινωνίας ή ότι εξυψώνουν το πολιτιστικό επίπεδο των ανθρώπων. Όμως, εδώ τίθεται το εξής ερώτημα: Τι περιλαμβάνει η έννοια του πολιτισμού;

Σίγουρα ένα έργο τέχνης, μια μουσική σύνθεση ή ένα γλυπτό ανεξάρτητα από το μέγεθος της καλλιτεχνικής τους αξίας αποτελούν στοιχεία πολιτισμού. Επίσης, τα ωραία κτίρια, οι υποδομές μιας κοινωνίας, ο ρουχισμός, ο τρόπος διασκέδασης, η παιδεία, η εφαρμογή κανόνων που αφορούν το περιβάλλον και την καθαριότητα, ο σεβασμός στη φύση καθώς και ο αλληλοσεβασμός μεταξύ των μελών μιας κοινωνίας αποτελούν πολιτιστικά χαρακτηριστικά.

Ο πολιτισμός δηλαδή, χωρίς να θέλουμε να δώσουμε έναν συγκεκριμένο ορισμό, είναι μια μεγάλη σε εύρος έννοια που περιλαμβάνει το σύνολο των ανθρώπινων δραστηριοτήτων πνευματικών και υλικών ή τεχνικών, οι οποίες αλληλοδιαπλέκονται μέσα στην εκάστοτε κοινωνία.

10.1.2 Τι εννοούμε όταν λέμε πολιτιστικός και πολιτισμικός;

Ακριβώς λόγω της ευρύτητας που περιλαμβάνει η έννοια του πολιτισμού είναι απαραίτητο να υπάρξει κάποια διαφοροποίηση, ανάλογα με το τι θέλουμε να προσδιορίσουμε. Η διαφοροποίηση αυτή εκφράζεται συνήθως με τη διάκριση ανάμεσα στα επίθετα **πολιτιστικός** και **πολιτισμικός**.

Όπως προτείνει και ο Γ. Μπαμπινιώτης όταν θέλουμε να δηλώσουμε τον πολιτισμό ως σύνολο δραστηριοτήτων, καθώς και τον τεχνικό ή υλικό πολιτισμό, χρησιμοποιούμε περισσότερο το επίθετο πολιτιστικός, ενώ όταν αναφερόμαστε στον πολιτισμό ως πνευματική καλλιέργεια και ως αφηρημένη έννοια, χρησιμοποιούμε συνήθως το επίθετο πολιτισμικός.

Πηγή: Μπαμπινιώτης Γ. 1998 *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1458.

Παρ' όλα αυτά το σημαντικότερο είναι να μη θεωρούμε τον πολιτισμό σαν μια μονοσήμαντη έννοια, αποκομμένη από την κοινωνική πραγματικότητα.

10.2 Η έννοια και η σημασία της μουσικής

Αναμφίβολα η μουσική αποτελεί ένα βασικό στοιχείο του πολιτισμού. Όχι όμως με μια γενική και αφηρημένη έννοια, αλλά ως μια δυναμική δραστηριότητα η οποία είναι συνδεδεμένη με το εκάστοτε ευρύτερο πολιτιστικό και πνευματικό περιβάλλον.

Πέρα από δύο στοιχεία που μπορούμε να τα θεωρήσουμε ως βασικές προϋποθέσεις για την ύπαρξη της μουσικής και που είναι η ικανότητά μας να αντιλαμβανόμαστε τους ήχους

και η ιδιότητα ενός σώματος να τους παράγει, όλα τα υπόλοιπα είναι αποτελέσματα της ανθρώπινης δραστηριότητας και του τρόπου με τον οποίο αυτή αντιλαμβάνεται και οργανώνει τους ήχους.

Αυτή η ανθρώπινη δραστηριότητα όμως, δεν υπάρχει ξεχωριστά από το κοινωνικό περιβάλλον, αλλά αντικατοπτρίζει αυτή τη σύνδεση και την αλληλεπίδραση. Σύμφωνα με αυτό, η μουσική αποτελεί την ιδιαίτερη οργάνωση των ήχων, με τέτοιο τρόπο που να συνδέει την ατομική εμπειρία με το ευρύτερο πολιτιστικό και κοινωνικό περιβάλλον, στο οποίο αυτή είναι ενταγμένη.

Η μουσική δεν πρέπει να θεωρείται ως μια λογική εξέλιξη του παρελθόντος, αλλά ως προϊόν και έκφραση μιας συγκεκριμένης κοινωνίας και εποχής. Μόνο έτσι θα μπορεί να γίνει πλήρως κατανοητή.

10.3 Μουσική και Κοινωνία

10.3.1 Ο ρόλος του πολιτιστικού περιβάλλοντος στην ανάπτυξη της ανθρώπινης μουσικότητας

Η αντιμετώπιση της μουσικής ως μιας δραστηριότητας εξελισσόμενης σε ανώτερες βαθμίδες, οδήγησε τη μουσική δημιουργία, εκτέλεση και ακρόαση, καθώς και τη μουσική εκπαίδευση σε αδιέξοδα, τουλάχιστον στο δυτικό κόσμο.

Η πρόσφατη στροφή του ενδιαφέροντος στην αναζήτηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών κάθε ιστορικής περιόδου και η παράλληλη ανάπτυξη της εθνομουσικολογίας, έχει σαν σκοπό την αναζήτηση, συγκέντρωση, καταγραφή και ανάλυση, των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους προσεγγίζει την μουσική η κάθε επιμέρους κοινωνία.

Αυτό οδήγησε τους σύγχρονους μελετητές να εστιάσουν την προσοχή τους στις ιδιαιτερότητες που έχει η μουσική, όχι μόνο διαφορετικών κοινωνιών, αλλά και διαφορετικών ομάδων μέσα στην ίδια ευρύτερη κοινωνία. Δηλαδή, τονίζεται πλέον η σημασία του τοπικού και χωρικού παράγοντα, καθώς και του χρονικού στην αναζήτηση και μελέτη της μουσικής.

Βλέπουμε λοιπόν ότι η μουσική δεν υπάρχει ως μια υπερβατική και υπερκόσμια δραστηριότητα, ούτε υπάρχει ανώτερη και κατώτερη μουσική. Αυτό που υπάρχει είναι ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίον επιδρά ένα συγκεκριμένο πολιτιστικό περιβάλλον στην έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας. Για να αναφέρουμε ένα παράδειγμα ας σκεφτούμε το ζήτημα σχετικά με τη μουσική αντίληψη και ικανότητα. Για πολλούς επικρατεί η άποψη ότι η εκμάθηση της δυτικής κλασικής μουσικής παράδοσης οδηγεί την ανθρώπινη μουσικότητα σε ανώτερα επίπεδα. Επίσης, ότι ο δυτικός τρόπος μουσικής προσέγγισης είναι και ο σωστότερος.

Όμως, η δυτική μουσική καταλαμβάνει ένα μικρό μόνο μέρος της παγκόσμιας μουσικής κληρονομιάς, ενώ οι λόγοι εξάπλωσης και επικράτησής της οφείλονται περισσότερο σε παράγοντες εξω-μουσικούς.

Δεν είναι λοιπόν απαραίτητο να σημαίνει κάτι η δυτική μουσική για έναν Αφρικανό, έναν Ινδό ή έναν Κινέζο, αφού είναι αποτέλεσμα και έκφραση ενός διαφορετικού πολιτιστικού περιβάλλοντος. Δεν είναι ούτε ανώτερη, ούτε κατώτερη, είναι απλά διαφορετική.

Όμως, και μέσα στο ίδιο το πλαίσιο της δυτικής μουσικής για τη διαμόρφωση και καθιέρωση ενός μουσικού στυλ, σημαντικό παράγοντα παίζει η δυναμική και η μεταβολή του επιμέρους πολιτιστικού περιβάλλοντος. Για παράδειγμα, η καθιέρωση της μουσικής για πιάνο αντανακλούσε την άνοδο και καθιέρωση της νέας αστικής τάξης η οποία είχε τη δική της μουσική έκφραση.

Και σε περιπτώσεις όπου υπάρχει η άμεση επαφή και επικοινωνία ανάμεσα σε διαφορετικά πολιτιστικά και πολιτισμικά πρότυπα, το ιδιαίτερο πολιτιστικό περιβάλλον που υπάρχει δημιουργεί το γόνιμο έδαφος ώστε να ξεπηδήσουν ιδιαίτεροι τρόποι μουσικής έκφρασης, όπως οι περιπτώσεις της Σμύρνης στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και της Αμερικής στις αρχές του 20^{ου}.

10.3.2 Ο παράγοντας της ατομικότητας

Σε αυτό το σημείο θα μπορούσε να εκφράσει κάποιος την εξής απορία: εάν το πολιτιστικό περιβάλλον επιδρά σε όλους το ίδιο, τότε δεν θα έπρεπε όλοι οι άνθρωποι να έχουν την ίδια ακριβώς μουσική αντίληψη; Κάτι τέτοιο όμως δεν ισχύει.

Πράγματι σε ορισμένους η μουσική αντίληψη είναι πιο ανεπτυγμένη. Ας αναλογιστούμε όμως περιπτώσεις σπουδαίων μουσικών, όπως του Μότσαρτ ή του Μπαχ, ή στην ελληνική μουσική τα ονόματα γνωστών μουσικών οικογενειών όπως οι Κονιτόπουλοι και αρκετοί άλλοι. Η μουσική τους δεξιότητα δεν οφείλεται σε κάποια κληρονομική ιδιότητα, αλλά στη μεγάλη ενασχόλησή τους με την μουσική από πολύ μικρή ηλικία συνήθως.

Το γεγονός δηλαδή ότι ανήκουν σε μια οικογένεια μουσικών δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την ανάπτυξη της μουσικής τους αντίληψης. Βέβαια δεν εκδηλώνουν όλα τα άτομα το ίδιο ενδιαφέρον για τη μουσική. Ορισμένα εστιάζουν την προσοχή τους σε άλλα ζητήματα που θα τους κεντρίσουν το ενδιαφέρον. Παρόλ' αυτά οι προϋποθέσεις υπάρχουν ώστε να αναπτυχθεί η μουσικότητά τους.

Σε ορισμένες άλλες περιπτώσεις τη θέση του οικογενειακού μουσικού περιβάλλοντος παίρνει μια μουσική σχολή ή ένα ευρύτερο μουσικό περιβάλλον. Σε κάθε περίπτωση όμως η επιθυμία και η ενασχόληση με τη μουσική είναι οι παράγοντες που ευθύνονται για την ανάπτυξη της μουσικής αντίληψης.

Το πώς θα εκδηλωθεί αυτή η μουσική αντίληψη σίγουρα διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο. Μπορεί το πολιτιστικό περιβάλλον να αποτελεί το υπόστρωμα κοινωνικών εμπειριών, ιδιες για όλους, δεν παύει όμως να διαφοροποιείται ο τρόπος με τον οποίον κάποιος τις λαμβάνει και τις επεξεργάζεται επιδρώντας με τη σειρά του στη διαμόρφωση μιας νέας πολιτιστικής κατάστασης.

Στόχος μας είναι να τονίσουμε τη σημασία επίδρασης που έχει στον άνθρωπο το πολιτιστικό και κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο ζει και όχι να υποβαθμίσουμε τον υποκειμενικό παράγοντα. Είναι όμως εύκολα κατανοητό ότι δεν μπορεί να υπάρξει ο υποκειμενικός παράγοντας ανεξάρτητος και ανεπηρέαστος από την κοινωνία και τις εκφάνσεις του πολιτισμού της, καθώς και από τις πιθανές μεταβολές που μπορεί να υπάρξουν και που είναι αποτέλεσμα αυτής ακριβώς της αλληλεπίδρασης.

10.3.3 Η μουσική ως γλωσσική επικοινωνία. Μερικά παραδείγματα

Αναφέραμε ήδη ότι η μουσική είναι ο ιδιαίτερος τρόπος οργάνωσης των ήχων και μάλιστα όχι ένας και μοναδικός, αλλά πολλοί και διαφορετικοί, ενταγμένοι στο εκάστοτε πολιτιστικό περιβάλλον.

Για να υπάρξει επικοινωνία με τη μουσική, πρέπει, όπως και στην περίπτωση της γλωσσικής επικοινωνίας, να υπάρχει ένα κοινό πλαίσιο αναφοράς. Δηλαδή πρέπει οι δημιουργοί της μουσικής και οι ακροατές ή οι μουσικοί που μοιράζονται μια μουσική σύνθεση, να έχουν κοινές πολιτιστικές και κοινωνικές εμπειρίες.

Η επιλογή του τρόπου οργάνωσης των ήχων, η δημιουργία δηλαδή ενός μουσικού στυλ οφείλεται στην επίδραση του πολιτιστικού και κοινωνικού περιβάλλοντος, ενώ αρκετές φορές αντανακλά τις μεταβολές ακόμα και της πολιτικής ζωής μιας κοινωνίας. Για παράδειγμα η ανάπτυξη της κοσμικής μουσικής από το 1200 στη δυτική Ευρώπη μπορεί να εξηγηθεί με κοινωνικά και πολιτικά κριτήρια. Η προσπάθεια απομάκρυνσης των φορέων της κοσμικής εξουσίας από την κοινωνική κηδεμονία και την επιρροή της εκκλησιαστικής εξουσίας, οδήγησε στην απόρριψη της εκκλησιαστικής μουσικής και στην υιοθέτηση ενός λαϊκότροπου στυλ τραγουδιού.

Παρομοίως η ανάπτυξη του ομοφωνικού χορωδιακού τραγουδιού οφείλεται στην εκκλησιαστική κρίση της μεταρρύθμισης, όπου η λειτουργία ψαλλόταν από ολόκληρο το εκκλησίασμα και όχι από ειδικευμένους ψάλτες.

Η ανάπτυξη των εθνικών μουσικών σχολών στον 19^ο αιώνα αντικατοπτρίζει την ιδεολογία των εθνικών κινημάτων και την εδραίωση των εθνικών κρατών.

Η ιδιαιτερότητα της μουσικής τζαζ πρέπει να μελετηθεί βάσει της αλληλεπίδρασης του ευρωπαϊκού μουσικού ιδιώματος με την αφρικανική μουσική που έφεραν οι σκλάβοι στην Αμερική.

Τέλος, στον ελλαδικό χώρο, δεν μπορούμε να εξετάσουμε το ρεμπέτικο, ανεξάρτητα από τις κοινωνικές επιπτώσεις που έφερε η καταστροφή της Σμύρνης, με τα επακόλουθα προσφυγικά κύματα προς τα αστικά κέντρα της Ελλάδας, καθώς και ότι τα διάφορα κοινά μουσικά χαρακτηριστικά, ανάμεσα στην ελληνική παραδοσιακή μουσική και σε μουσικές άλλων βαλκανικών χωρών, οφείλονται στις εμπορικές και πολιτιστικές επαφές και αλληλοεπιρροές που διατήρησαν μεταξύ τους οι βαλκανικοί λαοί για αρκετές δεκαετίες (επομένως και γενιές), όταν βρίσκονταν κάτω από την ίδια κρατική οντότητα της οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Τέτοια παραδείγματα υπάρχουν πολλά και δείχνουν την επίδραση που έχει το πολιτιστικό και κοινωνικό περιβάλλον, στη διαμόρφωση και αλλαγή ενός μουσικού στυλ, δηλαδή ενός ιδιαίτερου και συγκεκριμένου τρόπου μουσικής οργάνωσης.

ΣΥΝΟΨΗ

Η μουσική είναι μια από τις πολλές ανθρώπινες δραστηριότητες και αφορά τον ιδιαίτερο και συγκεκριμένο τρόπο οργάνωσης των ήχων, με σκοπό την επικοινωνία ανάμεσα στους ανθρώπους που μοιράζονται την ίδια μουσική γλώσσα και κοινές κοινωνικές εμπειρίες.

Η μουσική όμως δεν είναι μια αφηρημένη έννοια, ούτε έχει στατικό χαρακτήρα. Αντίθετα, είναι μια δυναμική έκφραση της επίδρασης που έχει το κοινωνικό περιβάλλον στον άνθρωπο. Αλλάζει και μεταβάλλεται παράλληλα με τις αλλαγές που συντελούνται στο ευρύτερο πολιτιστικό πλαίσιο και είναι άμεσα συνδεδεμένη με αυτό.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ

Ακούστε χαρακτηριστικά αποσπάσματα διαφορετικών μουσικών στυλ και διαφορετικών μουσικών εποχών. Με βάση τις γενικές σας γνώσεις προσπαθήστε να αντιληφθείτε την επίδραση του ευρύτερου πολιτιστικού και κοινωνικού περιβάλλοντος. (ενδεικτικά αναφέρουμε: μουσική μπαρόκ, μουσική του ρομαντισμού, μουσικά εμβλήματα, επαναστατικά τραγούδια, παραδοσιακή ελληνική μουσική, ρεμπέτικα, βυζαντινή και εκκλησιαστική μουσική).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανωγειαννάκης Φοίβος, «*Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*», Αθήνα:Μέλισσα.
- Βολιότης – Καπετανάκης Ηλίας, *Η τριλογία της μουσικής -1 Ελλήνων μούσα λαϊκή*, εκδόσεις Λιβάνη, Αθήνα 1997
- Baud-Bovy, Samuel. 1984. *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Ζερβός Γιώργος «Προβλήματα μορφής και περιεχομένου στη σύγχρονη έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία στα Προβλήματα και Προοπτικές της Ελληνικής Μουσικής» από το συμπόσιο ελληνικής μουσικής του συλλόγου απανταχού Αποικιανών Άνδρου που έγινε στην Άνδρο στις 28-29 Αυγούστου 1999, επιμέλεια Αυγουστής Μπάλακας, εκδόσεις Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1999.
- Ζουρνατζίδης Νίκος, «*Χορευτικές Διαδικασίες και Χοροί του Πόντου*».Λιάβας, Λάμπρος. 1992. «Η μουσική του Αιγαίου». Στον τόμο *Το Αιγαίο: Επίκεντρο Ελληνικού Πολιτισμού*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Ζουρνατζίδης Νίκος, *Χορευτικές Διαδικασίες και Χοροί του Πόντου*.
- Κάβουρας, Παύλος. 1993. «Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι και γλεντικός συμβολισμός στην Όλυμπο Καρπάθου». *Εθνομολογία* 2: 155-200.
- Κάβουρας, Παύλος. 1992. «Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου: Πολιτισμική αλλαγή και πολιτικές αντιπαραθέσεις». *Εθνογραφικά* 8: 47-70.
- Λεοντίδου Α.και Π. Σκλιάς, *Γενική Γεωγραφία, Ανθρωπογεωγραφία και Υλικός Πολιτισμός της Ευρώπης*, Ε.Α.Π Πάτρα 2001.
- «Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα», (επιστημονική επιμέλεια και κείμενα: Λάμπρος Λιάβας), Υπουργείο Πολιτισμού- διεύθυνση λαϊκού πολιτισμού.2000
- Λιάβα Λάμπρου, *Τραγούδια και σκοποί από τα Δωδεκάνησα*.
- Μπλάκινγκ Τζων, *Η Έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1981.
- NEF KARL *Ιστορία της Μουσικής*, μτφ. επιμέλεια-προσθήκες Φοίβου Ανωγειανάκη, εκδόσεις Ν. ΒΟΤΣΗΣ δεύτερη έκδοση, Αθήνα 1985.
- Nef Karl, *Ιστορία της Μουσικής*, μτφ – προσθήκες – επιμέλεια Φοίβος Ανωγειανάκης, εκδόσεις «Ν. Βότσης» δεύτερη έκδοση, Αθήνα 1985.
- Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπετολογία*, εκδόσεις Κέδρος, δεύτερη έκδοση Αθήνα 1990
- Πραντζίδα Γιάννη, «*Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*», 2002
- Προγράμματα εκδηλώσεων ΠΟΦΠΑ (έτη 1991-1997)
- Ράφτης Άλκης, *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού χορού*, Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου», 1995
- Ρωμανού Καίτη *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*, εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα 2006
- Ρώτας Νικηφόρος, *Πώς ακούμε μουσική*, εκδόσεις Κέδρος, 2η έκδοση, Αθήνα 1986.
- Κρίστοφερ Σμωλ, *Μουσική – Κοινωνία – Εκπαίδευση*, μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1983.

ULRICH MICHELS, *Άτλας της Μουσικής*, τόμος Ι μτφρ και μουσικολογική επιμέλεια
Ι.Ε.Μ.Α, ΦΙΛΙΠΠΙΟΣ ΝΑΚΑΣ, Αθήνα 1994
Λαογραφικό αρχείο Χορευτικού Ομίλου Φοιτητών (Χ.Ο.Φ) (www.xof.gr) (2002-06) (και
οι φωτογραφίες αποκλειστικά από αυτό)