

ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ

Τα μουσικά όργανα είναι ένα τεράστιο κεφάλαιο στην μουσική ιστορία όχι μόνο επειδή συνεχώς προστίθενται καινούργια και εξελίσσονται τα παλαιότερα, αλλά κυρίως επειδή η κάθε χώρα, ο κάθε πολιτισμός, ο κάθε λαός χρησιμοποιεί αλλιώςτικά μουσικά όργανα. Παρακάτω ασχολούμαστε κυρίως με τα όργανα που χρησιμοποιούνται κυρίαρχα στην κλασική μουσική και σε διάφορα είδη ορχηστρών.

‘Κλασικά’ μουσικά όργανα

Στην επιστήμη της **μουσικολογίας** διαχωρίζονται τα μουσικά όργανα σε πέντε βασικές κατηγορίες, σύμφωνα με τον τρόπο και το υλικό κατασκευής τους, και κυρίως με τον τρόπο παρασκευής του ήχου σε:

- **ιδιόφωνα**- μπορούν να ταλαντωθούν με χτύπημα, με κούνημα, με κρούση, με πίτσικο ή με τριβή-
- **αερόφωνα**- με φυσικό ή απλό ή διπλό επιστόμιο, με γλωττίδα, με δεξαμενή αέρα-
- **μεμβρανώδη**- με κρούση, τριβή ή ρεύμα αέρα-
- **χορδόφωνα**- με πιτσικάτες χορδές, με τριβόμενες χορδές, με κρουόμενες χορδές, με παλλόμενες χορδές από ρεύμα αέρα- και
- **ηλεκτρόφωνα**- με ταλαντωτές, με φωτοηλεκτρικά κύτταρα, με ηλεκτρομηχανικές γεννήτριες, παραδοσιακά όργανα με ενσωματωμένα μικρόφωνα.

Η διάκριση σε αυτές τις κατηγορίες έχει υπάρξει πολλές φορές αντικείμενο αντιπαράθεσης, διότι υπάρχουν πολλά μουσικά όργανα που υπόκεινται σε παραπάνω από μία κατηγορίες, και άλλα, κυρίως παραδοσιακά και εξωτικά όργανα, που δεν υπόκεινται σε καμία από αυτές. Η ταξινόμηση βοηθά στην κατανόηση του τρόπου παρασκευής και στην ποικιλία τρόπων παιξίματος.

‘Κλασική’ Ορχήστρα (Συμφωνική Ορχήστρα)

Στη **μουσική πρακτική** έχει επικρατήσει για τα όργανα της ορχήστρας μία διαφορετική κατάταξη. Ουσιαστικά, ένα μουσικό όργανο χαρακτηρίζεται κυρίως από το ηχόχρωμά του και από την ‘οικογένεια’ στην οποία ανήκει. Ξεκινώντας από την ορχήστρα κλασικής μουσικής, οι κατηγορίες μουσικών οργάνων είναι αυτές των εγχόρδων, των πνευστών, των κρουστών και ‘άλλων’ οργάνων, κυρίως πληκτροφόρων.

Πιο αναλυτικά:

♫ Τα **έγχορδα** απαρτίζονται από τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά, τις βιόλες, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα.

♫ Τα **πνευστά** χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: στα **ξύλινα πνευστά**- πίκολο, φλάουτο, κλαρινέτα(σε Σι $\flat$, σε ΛΑ κα), όμποε και φαγκότο και στα **χάλκινα πνευστά**- (γαλλικά) κόρνα, τρομπέτες, τρομπόνια και τούμπες.

♫ Τα **κρουστά** ποικίλουν από σύνθεση σε σύνθεση, υπάρχουν διάφορα είδη τύμπανων, πατίνια, κύμβαλα, καστανιέτες, glockenspiel, ξυλόφωνα και πολλά άλλα. Άλλα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται συχνά είναι η άρπα, το πιάνο, η σελέστα, το αρπύχορδο, η κιθάρα, το όργανο και άλλα.

Παρατήρηση: Τα έγχορδα διακρίνονται σε 3 κατηγορίες: α) έγχορδα με δοξάρι- π.χ. βιολί, β) έγχορδα με κτύπημα χορδής -πιάνο, γ) έγχορδα με τράβηγμα χορδής- κιθάρα. Τα παραπάνω είναι τα βασικά όργανα της ορχήστρας. Κάθε 'οικογένεια' οργάνων διαθέτει μουσικά όργανα διαφορετικών συχνοτήτων, ώστε να πιάνουν μεγάλο μέρος του συχνοτικού φάσματος. Έτσι, η οικογένεια των ξύλινων πνευστών απαρτίζεται και από το κλαρινέτο σε Λα, το μπάσο κλαρινέτο, το κοντραφαγκότο, το Αγγλικό κόρνο και όλα τα σαξόφωνα -σοπράνο, άλτο, tenόρου και μπάσο-(ανήκει στα ξύλινα πνευστά διότι ο ήχος παράγεται από καλάμι). Το ίδιο συμβαίνει με τα χάλκινα πνευστά, όπου για παράδειγμα δεν υπάρχει μόνο το τρομπόνι tenόρο αλλά και το μπάσο τρομπόνι, η τρομπέτα δεν είναι μόνο σε Σι $\flat$, αλλά και σε άλλα κλειδιά. Η συμφωνική ορχήστρα θεωρείται ακόμη και σήμερα η πιο άρτια ορχήστρα ακουστικά και μουσικά. Η ανάπτυξη εν γένει της ορχήστρας συνδέεται με την εξέλιξη της οργανικής μουσικής και της όπερας κατά τον 17ο αιώνα και την εποχή του μπαρόκ. Πριν από την περίοδο αυτή, υπήρχαν μικρά μουσικά σύνολα (consort, ensemble). Με την ραγδαία ανάπτυξη της όπερας, οι ορχήστρες της εποχής σταδιακά ξεκίνησαν να παίρνουν μια τυποποιημένη μορφή και αυστηρότερη δομή.

Αργότερα, και κυρίως τον 20^ο αιώνα, η δομή της ορχήστρας από τους σύγχρονους συνθέτες άρχισε να διαμορφώνεται σύμφωνα με τις ανάγκες του κάθε έργου. Καινούργια μουσικά όργανα χρησιμοποιούνται ώστε να επιτυγχάνεται διαφορετική ακουστική και χροιά, εισχωρούν ηλεκτρικοί και ηλεκτρονικοί ήχοι, τα κλασικά μουσικά όργανα διαφοροποιούνται και τα κρουστά καταλαμβάνουν όλο και μεγαλύτερο μέρος μέσα στην ορχήστρα. Όλα αυτά δείχνουν ότι η ανάγκη για καινούργια ακούσματα και νέους ήχους επηρεάζουν και αλλάζουν ακόμα και τον πλέον άριστο τύπο ορχήστρας, αυτόν της συμφωνικής.

ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ένα μουσικό σύνολο, μια ορχήστρα μεγάλης κλίμακας από προκαθορισμένα όργανα- χρησιμοποιείται συνήθως για την εκτέλεση έργων συμφωνικής μουσικής ή όπερας



ΆΛΛΑ ΕΙΔΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

· Φιλαρμονική ή μπάντα

Ειδικά στην Ελλάδα, και κυρίως στα Επτάνησα το πιο διαδεδομένο είδος ορχήστρας τον 19^ο αιώνα και στις αρχές του 20^ο αιώνα ήταν οι φιλαρμονικές. Αποτελείται αποκλειστικά από πνευστά και κρουστά μουσικά όργανα- που εκτελεί κυρίως ρυθμικά κομμάτια, συχνότερα δε εμβατήρια -και υπάρχουν δύο ειδών μπάντες, οι πολιτικές και οι στρατιωτικές. Οι πρώτες ανήκουν σε δήμους ή γενικότερα σε δημόσιες αρχές, ενώ οι δεύτερες αποτελούν μέρος του στρατού με στόχο την στήριξη και την εμψύχωση των στρατευμάτων σε παρελάσεις, ασκήσεις ή και σε καιρό πολέμου.

· Ορχήστρα δωματίου

Μικρότερης έκτασης ορχήστρα, η οποία μπορεί να πάρει θέση σε μία μικρή αίθουσα (camerata). Ονομάζεται έτσι επειδή οι μουσικοί εκτελούσαν τα έργα στα 'δωμάτια μουσικής' των αυλικών και ευγενών για προσωπική τους διασκέδαση.

· Εκκλησιαστική ορχήστρα, όπου παίζονται θρησκευτικά έργα, συνήθως με τη χρήση οργάνου, εντός της εκκλησίας ή σε ορχηστρικό χώρο.

· Ορχήστρα Μπαρόκ: Όπως προαναφέρθηκε η ανάπτυξη εν γένει της ορχήστρας, συνδέεται με την εξέλιξη της οργανικής μουσικής και της όπερας κατά τον 17ο αιώνα και την εποχή του μπαρόκ. Αρχικά, η μπαρόκ ορχήστρα αποτελούνταν μόνο από έγχορδα και επιπρόσθετα όργανα του λεγόμενου *συνεχούς βάσιμου (basso continuo)*, όπως το λαούτο ή το τσέμπαλο. Στο τέλος της περιόδου αποτελείται περίπου από 12 έγχορδα, έως 6 πνευστά ενώ τα χάλκινα πνευστά χρησιμοποιούνται κατά περίπτωση.

· Ορχήστρα Όπερας: Η όπερα ως μουσικό είδος αποτελείται από τους τραγουδιστές πάνω στη σκηνή και τους μουσικούς της ορχήστρας που βρίσκονται μπροστά και κάτω από τη σκηνή. Συνήθως οι ορχήστρες όπερας είναι εξίσου μεγάλες με τις συμφωνικές ορχήστρες.

· Ορχήστρα σε μπαλέτο ή χορό

Υπάρχουν και άλλα είδη ορχήστρας που ασχολούνται με την κλασική μουσική. Οι παραπάνω είναι οι βασικότερες και πιο συνηθισμένες.

Εκτός από την χρήση των μουσικών οργάνων σε ορχήστρα, οι συνθέτες τα χρησιμοποιούν μεμονωμένα ή σε μικρότερα σύνολα. Το πιο γνωστό μουσικό σύνολο είναι αυτό του κλασικού **κουαρτέτου εγχόρδων**, που απαρτίζεται από δύο βιολιά, μία βιόλα και ένα βιολοντσέλο. Οι συνδυασμοί και ο αριθμός μουσικών οργάνων στα σύνολα διαφοροποιείται, έτσι υπάρχουν τα: ντουέτο, τρίο, κουιντέτο, σεξτέτο, σεπτέτο, οκτέτο και άλλα.

ΚΑΙ ΑΛΛΑ... ΕΙΔΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

· Ορχήστρα τζαζ: τα όργανα που χρησιμοποιεί κυρίως η τζαζ είναι το τρομπόνι, η τρομπέτα, η κιθάρα, το κλαρινέτο, το πιάνο, το κοντραμπάσο, κρουστά και ένα υβριδικό όργανο, που έχει συνδεθεί με την τζαζ, το σαξόφωνο.

· Εστουδιαντίνα: είναι ‘μία μεσογειακή έθνικ ορχήστρα’, όπως αναφέρεται στο website της ορχήστρας. Επίσης αναφέρεται ότι η εστουδιαντίνα ξεκίνησε κατά:

«το πρότυπο της γαλλικής *estudiantine* – ένα κουαρτέτο με δυο μαντολίνα, μια μαντόλα και μια κιθάρα – το οποίο αποκτά μιμητές στην Κωνσταντινούπολη. Με τον καιρό, οι μουσικοί προσαρμόσαν το ύφος αυτού του πρότυπου ορχήστρας σε πιο ελληνικά πρότυπα μελωδιών και ρυθμών και έβαλαν στίχους, ενώ οι μελωδίες διαδόθηκαν ταχύτατα, τραγουδισμένες από τενόρους και χορωδίες. Αναπτύσσεται έτσι ένα καινοτόμο και πρότυπο μουσικό κίνημα – ορχήστρα που δημιουργεί νέες μορφές στην Ελληνική μουσική μέσω της αφομοίωσης στοιχείων της Ανατολής και της Δύσης.

Το σημαντικότερο ωστόσο στοιχείο, ενδεικτικό της προσφοράς της, υπήρξε το γεγονός ότι στους κόλπους της γεννήθηκε η οπερέτα, διαμορφώθηκε το ρεμπέτικο τραγούδι, η Αθηναϊκή καντάδα και αργότερα το λαϊκό τραγούδι, διαχωρίζοντας σαφώς το ύφος των τραγουδιών σε ελαφρό και λαϊκό τραγούδι, με τους διάφορους χαρακτήρες του.»(Κατσιγιάννης, Καλλιτεχνικός Διευθυντής http://www.estoudiantina.com.gr/_NewWEBSITE/el/histoy3el.html, 2008)

- Μαντολινάτα: Είναι η ορχήστρα που αποτελείται από όργανα της οικογένειας του μαντολίνου (μαντολίνα, μαντόλες, μαντολοντσέλα, κιθάρες κ.λ.π.). Η μαντολινάτα κατάγεται από την Ιταλία, στην Ελλάδα διαδόθηκε από τα Επτάνησα όπου πρωτοξεκίνησε παίζοντας παραδοσιακά επτανησιακά τραγούδια και μουσικές.
- Ορχήστρα γκάμελαν: είναι παραδοσιακή ορχήστρα από την περιοχή της Java, στην Ινδονησία.

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ

Σε αντίθεση με την κλασική μουσική, τα μουσικά όργανα στην παραδοσιακή μουσική χρησιμοποιούνται περισσότερο για συνοδεία της μελωδίας των τραγουδιών, δηλαδή της φωνής και για αυτό το λόγο, η μουσική που παίζουν τα παραδοσιακά όργανα θεωρείται ευκολότερη και πιο προσιτή. Η χρήση τους, ακόμα και όταν είναι δεξιοτεχνική, δεν έχει σκοπό την απόδοση ενός συγκεκριμένου μουσικού έργου, με δύσκολα περάσματα, διαφορετικούς τρόπους παιξίματος, άρρυθμα μέρη, πολυποίκιλους χρωματισμούς και πληθώρα άλλων ‘δυσκολιών’, προσφέρεται κυρίως για την άμεση ικανοποίηση των ακροατών, ώστε να υπάρχει ‘κέφι’ ή νοσταλγία των παλιών καιρών με σκοπούς μελαγχολικούς. Τα παραπάνω θα συζητηθούν περαιτέρω σε επόμενο μάθημα.

Γίνεται λόγος επί τούτου γιατί μπορεί σκοπός της μουσικής στην παράδοση να μην είναι η ‘σοβαρή δημιουργία’ και να ‘υστερεί’ σε δυσκολία, υπάρχει εντούτοις μεγάλη ποικιλία σε μουσικά όργανα. Ο κάθε τόπος έχει και άλλα μουσικά όργανα: άλλα στη νησιωτική, άλλα στην στεριανή Ελλάδα, άλλα στη Δυτική Κρήτη, άλλα στην Ανατολική Κρήτη, άλλα στη Θράκη, άλλα στη Μακεδονία και ούτω καθ’ εξής.

Σε γενικές γραμμές, η ταξινόμηση ακολουθεί το σύστημα του Hornbostel-Sachs, που είναι αποδεκτό από τους περισσότερους εθνομουσικολόγους σε: χορδόφωνα, ιδιόφωνα, μεμβρανόφωνα, αερόφωνα.

ΧΟΡΔΟΦΩΝΑ

Βιολί, κανονάκι, κεμανές, κεμεντζές, κιθάρα, λαγούτο, λαγουτοκιθάρα, λύρα, μαντολινάτα, ούτι, ταμπουράς

ΙΔΙΟΦΩΝΑ

Ζύλια(μετάλλινα κύμβαλα, ξύλινα κουτάλια, ποτήρια κρασιού ή ούζου, το κομπολόι που τρίβεται με ποτήρι του κρασιού), ηχητικά αντικείμενα (ξύλινη ροκάνα, κόχυλας ή μπουρού, πήλινες λαλίτσες κ.α.), κουδούνια(σφαιρικά κουδούνια, χυτά κουδούνια κα), κουτάλια, μασιά, μασούρ-πλεξίδες, νομίσματα, σήμαντρα, σουργούτ, τρίγωνα

ΑΕΡΟΦΩΝΑ

Γκάιντα, ζουρνάς, κλαρίνο, μαντούρα, σουραύλι, τσαμπούνα, φλογέρα

MEMBRANOΦΩΝΑ

Νταούλι, ντέφι, ταμπουτσά, τουμπελέκι(πήλινα, ξύλινα, μεταλλικά), τουμπί

Αναλυτικότερη εξήγηση για το ποιες περιοχές χρησιμοποιούν ποια μουσικά όργανα σε επόμενο κεφάλαιο.

ΑΛΛΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ

(Κυρίως Ανατολής-Αφρικής)

Ακορντεόν, μπαλαλάικα(ρώσικο, ανήκει στην ίδια οικογένεια του λαούτου, του ιταλικού μαντολίνου και του ελληνικού μπουζουκιού), **μπάντζο**(τύπος κιθάρας, χρησιμοποιείται στη τζαζ), **bendir** (κρουστό, Αφρική), **μπουζούκι** (ελληνικό λαουτοειδές όργανο), **darabouka** (νταραμπουκα, τύμπανο που προέρχεται από τις Αραβικές χώρες), **didjeridu** (πνευστό όργανο των Αβοριγίνων της Αυστραλίας), **djembe** (κρουστό όργανο Δυτικής Αφρικής) **gong** (κρουστό όργανο κινέζικης προέλευσης), **ney** (πνευστό όργανο του Ιράν), **rain-stick** (κρουστό), **saz** (είδος λαγούτου, Τουρκία και Ανατολή γενικά) **sistrum** (ή σείστρο, σε μπάντες χρησιμοποιείται) **sitar** (σιτάρ, Ινδικό λαούτο) **shehnai** (πνευστό από την βόρεια Ινδία), **zills** (καστανιέτες, συναντώνται σε διάφορες χώρες με διάφορα ονόματα)

Το **zither** (τσιτερ) είναι ομάδα μουσικών οργάνων σε χώρες της Αφρικής, στην Ιαπωνία και Κίνα. Τα πιο γνωστά τσιτερ είναι τα koto, chin, yang chin.

ΦΥΣΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ

ΞΥΛΙΝΑ ΠΝΕΥΣΤΑ (π. χ. φλάουτο)

Τα κύρια τμήματα ενός ξύλινου πνευστού είναι η καλαμίδα (reed), ο σωλήνας (bore) και οι πλευρικές οπές (side holes). Ο αέρας φυσιέται δια μέσου του σωλήνα, έτσι δημιουργούνται δονήσεις της αέριας στήλης μέσα στο σωλήνα. Η **ταλαντούμενη καλαμίδα προκαλεί** τις δονήσεις της αέριας στήλης. Αυτό δημιουργεί στάσιμα κύματα, και έτσι παράγεται ο ήχος.

ΧΑΛΚΙΝΑ ΠΝΕΥΣΤΑ (π. χ. τρομπέτα)

Αντίθετα με τα ξύλινα πνευστά, όπου δημιουργείται ήχος εξ αιτίας των δονήσεων της ταλαντούμενης στήλης, στα χάλκινα πνευστά **τα χείλη λειτουργούν σαν βαλβίδα**, επιτρέποντας την είσοδο τμημάτων του αέρα στην κατάλληλη στιγμή για να διατηρηθούν οι ταλαντώσεις της αέριας στήλης. Επίσης, τα χάλκινα ακτινοβολούν ήχο και από την διευρυνόμενη άκρη του σωλήνα- την **καμπάνα**.

ΕΓΧΟΡΔΑ ΜΕ ΔΟΞΑΡΙ (π. χ. βιολί)

Στα έγχορδα με δοξάρι ο ήχος παράγεται τρίβοντας πάνω στις χορδές το δοξάρι. Το σώμα του βιολιού αποτελείται από δύο ηχητικές πλάκες, το καπάκι- η πάνω ηχητική πλάκα- και η πλάτη- η κάτω ηχητική πλάκα, τα οποία συνδέονται με αυτό που ονομάζεται ψυχή-ή sound post (ένα μικρό εσωτερικό στύλο). Η κοιλότητα του βιολιού, που είναι συνδεδεμένη με τις οπές f-holes, σχηματίζει ένα συντονιστή. Το όλο σύστημα του καπακιού- της πλάτης- της κοιλότητας- των οπών σχηματίζει ισχυρούς συντονιστές. Οι συντονιστές λειτουργούν σαν συνδετικό μέσο μεταξύ των χορδών και του ατμοσφαιρικού αέρα, ώστε να δημιουργηθεί ο ήχος. Αλλάζοντας το μήκος της χορδής με τα δάκτυλα πάνω στην ταστιέρα, αλλάζει και ο ήχος. Το δοξάρι, που είναι απαραίτητο, αποτελείται από τρίχες αλόγου.

ΕΓΧΟΡΔΑ ΜΕ ΤΡΑΒΗΓΜΑ ΧΟΡΔΗΣ (π. χ. κιθάρα)

Τα κύρια μέρη της κιθάρας είναι: οι χορδές, το σώμα και ο βραχίονας. Οι χορδές προσαρμόζονται στον καβαλάρη (γέφυρα). Η κάσα έχει σχήμα σαν τον αριθμό οχτώ. Το καπάκι διαθέτει μία κεντρική στρογγυλή οπή, που λειτουργεί ως 'ηχείο' για τη δημιουργία ήχου.

ΕΓΧΟΡΔΑ ΜΕ ΠΛΗΚΤΡΑ (π.χ. πιάνο)

Παίζονται χτυπώντας τις χορδές με ένα σφυράκι. Η δόνηση παράγεται από τις χορδές με τον εξής τρόπο: το σφυράκι χτυπάει την χορδή και μετά από ελάχιστο χρονικό διάστημα η δόνηση μεταφέρεται στην ηχητική πλάκα μέσω μίας ξύλινης γέφυρας. Από εκεί ακτινοβολείται σαν ήχος στον αέρα. Τα κινούμενα μέρη του πιάνου ενεργοποιούν τις χορδές με αυτόν τον τρόπο: πλήκτρο→ γέφυρα→ ηχητική πλάκα→ σφυράκι→ χορδή. Το πιάνο έχει τρία πεντάλια (pedals) για να 'ελέγχει' την κίνηση των αποσβεστήρων. Το δεξί 'απελευθερώνει' όλες τις χορδές ώστε αυτές να ταλαντώνονται ελεύθερα. Το μεσαίο 'απελευθερώνει' μόνο τις χορδές για τις νότες που χρησιμοποιούνται, ενώ το αριστερό μετακινεί το σφυράκι, ώστε να χτυπάει λιγότερο τις χορδές και άρα να μειώνεται η ένταση του οργάνου.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

- Πληθώρα ακουστικών αποσπασμάτων, όχι μόνο μεμονωμένων μουσικών οργάνων αλλά και μουσικών συνθέσεων, ώστε να επιτευχθεί όσο το δυνατόν ακουστική 'αναγνώριση' των μουσικών οργάνων.
- Αναλυτικά αποσπάσματα από τα είδη των ορχηστρών που αναφέρθηκαν και των παραδοσιακών (ελληνικών και μη) οργάνων που παρουσιάστηκαν.
- 'Ζωντανή 'παρουσίαση' της ανατομής κάποιων μουσικών οργάνων για καλύτερη κατανόηση της φυσιολογίας τους.
- Έμφαση στη σωστή κατηγοριοποίηση των μουσικών οργάνων μέσα από δραστηριότητες και ηχητικά παιχνίδια.

ΠΗΓΕΣ

- Αμαραντίδης, Α. *Το τονικό Μουσικό Σύστημα: θεωρία της μουσικής*, Παπαρηγορίου-Νάκας, 1990, Αθήνα
- Βασιλειάδης, Σ., Γλυνιά-Ζεάκη, Α., Κανάρης, Δ., Φραγκούλη Α., *Εισαγωγή στη μουσική*, ΟΕΔΒ, 1992, Αθήνα
- Καραδήμα- Λάτσιου, Π. *Από την ακοή στην ακρόαση*, εκδ. Orpheus, 2001, Αθήνα
- Λιάβας, Λ επιμέλεια, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Υπουργείο πολιτισμού, 2000
- Σκαρμούτσος Κ., *Στοιχεία θεωρίας της Μουσικής*, εκδ. Σκαρμούτσου, Θεσσαλονίκη, 1990
- Σπυρίδης, Χ, *Μουσική Ακουστική*, ΑΠΘ, Αθήνα 2000
- Τσαγκάρης Γ., σύμβουλος έκδοσης, *Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής*, εκδ. Αλκυών, Αθήνα, 1993
- Piston, W, *Orchestration*, W.W. Norton & Company, New York, 1955
- Κατσιγιάννης, Α (Καλλιτεχνικός Διευθυντής)
- <http://www.estoudiantina.com.gr/ NewWEBSITE/el/histoy3el.html>, Σεπτέμβριος 2008

ΚΛΑΣΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Βασικές περίοδοι της μουσικής:

Η περίοδος της μονοφωνίας

Αρχίζει από το 3000 (5000) π. Χ και διαρκεί μέχρι τον 9^ο αιώνα μ. Χ. Όπως φανερώνει το όνομα, την περίοδο αυτή δεν υπάρχει συνήχηση δύο ή περισσότερων φωνών διαφορετικού ύψους ή οξύτητας.

Η περίοδος της πολυφωνίας- Μεσαίωνας και Αναγέννηση

9^{ος} αιώνας- 1600 μ. Χ. Είναι η εποχή που δειλά δειλά φανερώνονται συνδυασμοί για δύο φωνές, αργότερα για τρεις φωνές κ. ο. κ. Προοδευτικά αναπτύσσεται η τέχνη της πολυφωνίας - ή αντίστιξης (στίξη αντί στίξης)- όπου όλο και περισσότερες φωνές εμπλέκονται σε πολυφωνικές συνθέσεις με βάση τη ρυθμική και μελωδική ανεξαρτησία τους. Κυρίως στους τελευταίους δύο αιώνες αυτής της περιόδου γεννώνται σπουδαίες μουσικές φόρμες και μορφές, όπως η φούγκα, η Λειτουργία, το μοτέτο, το γερμανικό χορικό και το γαλλικό τραγούδι. Η περίοδος αυτή κορυφώνεται με τον Τζιοβάνι Παλεστρίνα.

Στυλ μπαρόκ: 1600- μέσα του 18^{ου} αιώνα (~ 1750)

Είναι η εποχή που η εκκλησιαστική μουσική φαίνεται να έχει έντονη επίδραση σε κάποιους συνθέτες, και έτσι γεννιέται το ορατόριο και η όπερα (το μελόδραμα). Παράλληλα αναπτύσσεται η οργανική μουσική, ενώ προετοιμάζεται η γέννηση της συμφωνίας. Στο πρώιμο μπαρόκ συναντάμε τα εξαιρετικά μαδριγάλια του Μοντεβέρντι, ενώ οι μορφές που δεσπόζουν αυτή την περίοδο είναι αυτές του Μπαχ και του Χέντελ.

Η περίοδος της Κλασικής εποχής εκτείνεται από το 1750 έως το θάνατο του Μπετόβεν, το 1827. Μεγάλη έμφαση δίδεται στην ανάπτυξη της δομής και της φόρμας. Είναι η περίοδος που η μουσική από πολυφωνική γίνεται ομοφωνική. Η ανεξαρτησία των φωνών δεν είναι το ζητούμενο, αλλά η αρμονική χρήση συγχορδιών και μίας μελωδικής κίνησης, η οποία χαρακτηρίζει τη σύνθεση. Παρατηρείται επίσης η μεταρρύθμιση της όπερας (Γκλουκ), η τελειοποίηση της οργανικής μουσικής και της συμφωνίας, η δημιουργία και εφαρμογή της 'φόρμας σονάτα'. Οι τρεις μεγάλοι της κλασικής εποχής είναι ο Χάυντν, ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν.

Η περίοδος του Ρομαντισμού

Ο θάνατος του Μπετόβεν σήμανε και το τέλος της Κλασικής εποχής. Ο ρομαντισμός εκτείνεται σε ολόκληρο τον 19^ο αιώνα. Από τη λέξη είναι εμφανείς οι τάσεις των συνθετών, οι οποίοι γυρεύουν τρόπους ώστε να εκφράσουν τον ψυχισμό, την εσωτερικότητα, το συναίσθημα. Η έννοια της 'περιγραφικότητας' στη μουσική βρίσκει πρόσφορο έδαφος, καθώς και η χρήση λαϊκών ή φολκλόρ μοτίβων. Την εποχή εκείνη σχηματίζονται οι διάφορες εθνικές σχολές. Τέλος, είναι η εποχή που φτάνει στο απόγειο της η όπερα, με το Βέρντι στην Ιταλία και το μελόδραμα, με το Βάγκνερ στη Γερμανία.

Ο 20^{ος} αιώνας- σύγχρονη μουσική είναι η νεότερη εποχή, που- μάλλον- φτάνει μέχρι τις μέρες μας. Διάφορα ρεύματα ξεκίνησαν, καινούργιες ανακαλύψεις και εντελώς πρωτότυπες ιδέες πραγματοποιήθηκαν και πραγματοποιούνται. Η μεγάλη ανατροπή είναι αυτή της **ατονικότητας**. Οι συνθέσεις δε βασίζονται πια σε αρμονικούς κανόνες και στενά μουσικά πλαίσια, ο συνθέτης 'σπάει' το κατεστημένο αιώνων της Δυτικής μουσικής και δημιουργεί μία καινούργια οντότητα. Στα μέσα του 20^{ου} αιώνα εμφανίζεται και η επιρροή της μηχανής και της εξέλιξης της επιστήμης στη μουσική – π.χ. ηλεκτρονική μουσική. Διάσημοι συνθέτες της εποχής είναι ο Ντεμπυσσύ, ο Σαίνμπεργκ, ο Ξενάκης.

Η ‘πρωτόγονη’ μουσική

Η ιστορία της μουσικής αρχίζει με την ιστορία του ανθρώπου. Γνωρίζουμε για την ανάγκη δημιουργίας μουσικής του ανθρώπου, ακόμα και πριν φτιαχτούν κανονικά μουσικά όργανα, από διάφορες τοιχογραφίες που βρέθηκαν σε σπηλιές (οι πρώτοι πολιτισμοί δεν γνώριζαν κάποιο είδος γραφής).

Αρχαιότητα και Ύστερη Αρχαιότητα

Όλοι οι Αρχαίοι πολιτισμοί παράγουν και χρησιμοποιούν μουσική. Η μουσική είναι μέρος της καθημερινότητας τους. Παράλληλα, είναι ιδιαίτερα σημαντική σε θρησκευτικές τελετουργίες και μυστήρια.. Λαοί όπως οι Αιγύπτιοι (5000 π. Χ), Κινέζοι (5000 π. Χ), οι Βαβυλώνιοι και Ασσύριοι (5000 π.χ.), οι Ινδοί (3000 π. Χ), οι Εβραίοι (1000 π. Χ) και οι Έλληνες ανέπτυξαν ιδιαίτερα τη μουσική επιστήμη και τέχνη. Σε πολλούς πολιτισμούς συνθέτες μπορούσαν να είναι μόνο εξέχουσες προσωπικότητες με κύρος. Στην Κίνα, για παράδειγμα, **μόνο** ο Αυτοκράτορας μπορούσε να συνθέσει μουσική

Γύρω στα 1000 π. Χ, στο εβραϊκό κράτος, ο βασιλιάς Δαβίδ δίνει μεγάλη έμφαση στη μουσική. Άλλωστε είναι τόσο η αγάπη του για τη μουσική που ακόμα και σήμερα θεωρείται αναμφισβήτητο ο μεγαλύτερος συνθέτης και ποιητής της εποχής του και σίγουρα ο διασημότερος της αρχαιότητας.

Οι περισσότεροι λαοί είχαν σύστημα μουσικής γραφής καθώς και διάφορα μουσικά όργανα. Τα συστήματα μουσικής γραφής των περισσότερων αρχαίων πολιτισμών είναι ιδιαίτερα περίπλοκα, έως αδύνατα, να αποκωδικοποιηθούν και αυτός είναι ο λόγος που μόνο μπορούμε να εικάζουμε τα ακούσματα της αρχαίας εποχής.

Οι περισσότεροι ιστορικοί, μουσικοί και επιστήμονες δέχονται ότι η μουσική της Αρχαιότητας, η ρωμαϊκή μουσική και γενικότερα η μουσική δημιουργία μέχρι τον 9^ο αιώνα μ. Χ ήταν **μονοφωνική**, βασιζόταν, δηλαδή, μόνον σε **μία φωνή**. Λέγοντας ‘φωνή’ δεν εννοούμε την ανθρώπινη φωνή, αλλά τη μελωδική γραμμή, τη μελωδία.

Μέχρι και τον Μεσαίωνα, η μουσική στηρίζεται στη μονοφωνία.

Μεσαίωνας (~5^{ος}- 15^{ος} αιώνας)

Ουσιαστικά η Ιστορία της Δυτικής μουσικής ξεκινάει από τη στιγμή που αυτή διαχωρίζεται με σαφή τρόπο από τη μέχρι τότε μουσική παράδοση των παλαιότερων εποχών. Αυτό συμβαίνει τον 9^ο αιώνα, με τα πρώτα δείγματα πολυφωνικής μουσικής. Ως εκ τούτου, η **πολυφωνία**, και η επινόηση της, είναι η ειδοποιός διαφορά και ιδιαιτερότητα της δυτικής μουσικής σε σχέση με ό, τι είχε προηγηθεί.

Η πρώτη περίοδος του Μεσαίωνα, έως τον 9^ο αιώνα, χαρακτηρίζεται από τη δημιουργία και επιβολή του **γρηγοριανού μέλους**. Κατά την παράδοση, ο Πάπας Γρηγόριος, συνεχίζοντας τις προσπάθειες άλλων παπών- πχ του Αμβρόσιου (4^{ος} αιώνας- Αμβροσιανό μέλος) συγκέντρωσε και κωδικοποίησε τις εκκλησιαστικές μελωδίες, σχηματίζοντας ένα σύνολο εύχρηστων μελωδιών για τη λειτουργική χρήση. Οι μελωδίες αυτές, γνωστές ως **γρηγοριανό μέλος**, αποτελούν το παλαιότερο οργανωμένο ρεπερτόριο της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής ιστορία. Ο ουσιαστικός λόγος για τη διάδοση των γρηγοριανών μελωδιών ήταν η ανάγκη της παπικής εξουσίας να επιβληθεί πάνω στις άλλες τοπικές εκκλησίες (που λόγω της ποσότητας τους ήταν ανεξέλεγκτες). Στον 8^ο με 9^ο αιώνα η ενοποίηση και διάδοση των γρηγοριανών μελωδιών είχε άμεση σχέση με την πολιτική ενοποίηση που θέλησαν να επιτύχουν οι Φράγκοι Καρολίδες βασιλείς την εποχή εκείνη. Στην εποχή του Καρλομάγνου το γρηγοριανό μέλος διαδίδεται πλατιά.

9^{ος} αιώνας – 12^{ος} αιώνας Η αρχή της πολυφωνίας

Οι μελωδίες της γρηγοριανής κωδικοποίησης αποτέλεσαν για πολλούς αιώνες τη μοναδική μουσική που χρησιμοποιείτο στη Δυτική εκκλησία. Η βάση, στην οποία στηρίχθηκε η πολυφωνική μουσική, ήταν το Γρηγοριανό μέλος. Η τέχνη της πολυφωνίας, όπως προκύπτει και από τη λέξη, συνδυάζει διαφορετικές μελωδίες με αποτέλεσμα να υπάρχει μια αίσθηση πληρότητας, δύσκολη να επιτευχθεί με τη μονοφωνία. Η βασική μελωδία, παρά όλα αυτά, σε κάθε πολυφωνική σύνθεση έως και τουλάχιστον το 12^ο αιώνα (αλλά και αργότερα) είναι πάντα κάποια μελωδία από το Γρηγοριανό μέλος.

Η πολυφωνική θρησκευτική μουσική, ιδιαίτερα αυστηρή σε κανόνες και απαγορεύσεις, ‘δυσκολεύει’ το λαό και έτσι αρχίζει και αναπτύσσεται, εκτός της εκκλησίας, ένα νέο είδος μουσικής: η **λαϊκή μουσική**. Χάρη στις σταυροφορίες του Μεσαίωνα, οι μουσικοί βρίσκουν ακροατήριο έξω από τους κύκλους της εκκλησίας. Τα μακρινά ταξίδια εμπλουτίζουν με διαφορετικούς ήχους το ρεπερτόριο των τραγουδιστών. Με αυτό τον τρόπο εμφανίζεται δειλά- δειλά το επάγγελμα του συνθέτη. Οι συνθέτες εμφανίζονται την εποχή που χτίζεται η Παναγία των Παρισίων. Στη σχολή της Παναγίας των Παρισίων συρρέουν σπουδαίοι συνθέτες, όπως ο Λεονίνος και ο μαθητής του, Περοτίνος.

12^{ος}- τέλος 14^{ου} αιώνα (15^{ος} αιώνας)

Την εποχή αυτή εμφανίζονται οι τροβαδούροι, οι τρουβέροι (11^{ος} -12^{ος} αιώνας) και οι ερωτοτραγουδιστές (13^{ος} αιώνας- Γερμανία). Οι τροβαδούροι είναι ιππότες, συνθέτες της εποχής, ευγενικής καταγωγής, οι οποίοι ακολουθούνται πάντα από τους ταπεινούς καταγωγής μενεστρέλους ή ζογκλέρ, που συνήθως τραγουδούν τις συνθέσεις των ανωτέρω. Διασημότερος τροβαδούρος όλων, ο Άγγλος βασιλιάς Ριχάρδος ο Λεοντόκαρδος.

Ο πόλεμος μεταξύ Αγγλίας-Γαλλίας αρχικά σταματά την ουσιαστική μουσική ανάπτυξη. Αργότερα, θέλοντας οι Άγγλοι να απομακρυνθούν από το γαλλικό στυλ της μουσικής της Παναγίας των Παρισίων δημιουργούν δικό τους ύφος, ένα ελαφρύ και δροσερό ύφος που θα επηρεάσει άμεσα τους Φλαμανδούς και Βουργουνδούς.

Αναγέννηση τέλος 14^{ου} αιώνα- 16^{ος} αιώνας

Τον 14^ο αιώνα στην Ιταλία άρχισαν να σχηματίζονται νέες ιδέες, εμπνευσμένες από την αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη για την τέχνη και τη μάθηση. Τα επόμενα 200 χρόνια οι ιδέες αυτές επηρέασαν ολόκληρη την Ευρώπη. Η περίοδος αυτή ονομάζεται Αναγέννηση. Πολλοί ιστορικοί χαρακτηρίζουν την περίοδο αναγέννησης ως πολιτιστικό και καλλιτεχνικό 'κίνημα'. Σε μουσικό επίπεδο η Αναγέννηση δεν ανταποκρινόταν σε συγκεκριμένο στυλιστικό προσανατολισμό. Υπάρχει διαφορά ανάμεσα στην Αναγέννηση ως εποχή και στην Αναγεννησιακή μουσική.

Ουσιαστικά, ολόκληρη η μουσική του Μεσαίωνα και κατά ένα μεγάλο μέρος της Αναγέννησης βασίζεται πάνω στην **προσθετική μέθοδο δημιουργίας**, όπου υπάρχει μία δεδομένη παλαιότερη μελωδία (cantus firmus) πάνω στην οποία χτίζεται η σύνθεση.

Αγγλία- πρώτα σημάδια Αναγέννησης- ύστερη μεσαιωνική εποχή

Το 1415 με τη νίκη των Άγγλων στη μάχη του Αζινκούρ (100ετής πόλεμος) οι Άγγλοι καταλαμβάνουν το Παρίσι. Έτσι, ο Αγγλικός πολιτισμός επιβάλλει τεχνοτροπίες και ιδέες στο γαλλικό πολιτισμό, που θα επηρεάσουν ιδιαίτερα την εξέλιξη του, και θα είναι σαφώς μονιμότερες από όσο διήρκεσε η πολιτική υπεροχή των Άγγλων. Οι Άγγλοι ουσιαστικά έθεσαν τα θεμέλια για την ανάπτυξη της γαλλοφλαμανδικής σχολής και άρα της συνέχισης της ανανέωσης της μουσικής δημιουργίας.

Από το 1300- 1500 η περίοδος μουσικά ονομάζεται *Ars nova*- σε αντίθεση με το *ars antiqua*.

Η αισθητική περίοδος της ars nova θεωρείται το επόμενο βήμα στην καθιέρωση των νέων μουσικών κατακτήσεων που είχαν ξεκινήσει με τη παλαιά τέχνη.

Υπάρχει μεγαλύτερη απελευθέρωση στη μουσική δημιουργία, η οποία επηρεάζεται έντονα από τη λαϊκή μουσική και το λειτουργικό μέλος. Οι μουσικές φόρμες εμφανίζονται σαφώς ανανεωμένες. Η μεγάλη αλλαγή, ωστόσο, συνέβη όταν ο Φιλίπ ντε Βιτρώ (συνθέτης και διπλωμάτης, 1291-1361, Γαλλία) γράφει ένα εγχειρίδιο τεχνικής για τη μουσική, με το οποίο ουσιαστικά 'καταλύει' την κυριαρχία των εκκλησιαστικών *τρόπων* και ανοίγει το δρόμο για τη δημιουργία και τη χρήση των κλιμάκων- μειζόνων και ελασσόνων.

Γενικά, η αναγεννησιακή μουσική χαρακτηρίζεται από έντονο ανθρωπισμό, φιλοσοφικές τάσεις και την ανάγκη για επιστροφή στον αρχαίο ελληνικό. Η μουσική προσπαθεί να ξεφεύγει από τα δεσμά της πολυπλοκότητας, γίνεται πιο προσιτή, ζωνρή και λιγότερο φορτωμένη. Ιστορικά, η εποχή της Αναγέννησης επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τις αναταραχές- και τη μετέπειτα διάσπαση- μεταξύ Προτεσταντών και Καθολικών, και κατά συνέπεια στη δημιουργία πολλών διαφορετικών δογμάτων. Ο Προτεστάντης Μαρτίνος Λούθηρος (1483-1546) χρησιμοποίησε τη λατινική λειτουργία στο δικό του δόγμα και σταδιακά διαμόρφωσε ένα δικό του τρόπο ψαλμωδίας, το **χορικό**, ιδιαίτερα εύχρηστο για το εκκλησίασμα του, γνωστό ακόμα και σήμερα στη Γερμανική θρησκευτική μουσική.

Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι η μουσική κατά την περίοδο αυτή υπήρξε συχνά θέμα διαμάχης μεταξύ εκκλησίας και συνθετών- κόσμου, καθώς οι λαϊκές μελωδίες και η πολύπλοκη πολυφωνία που χρησιμοποιείτο στα θρησκευτικά μουσικά κομμάτια έκανε πολύ δύσκολη την κατανόηση τους από τους πιστούς, κυρίως στην Καθολική εκκλησία. Η εκκλησία εξέφραζε την άποψη ότι η πολυφωνία έπρεπε να αποκλειστεί από την εκκλησία, καθώς οι αντιστικτικές επεξεργασίες γίνονταν σε βάρος των θρησκευτικών κειμένων. Εντούτοις, ο Τζιοβάνι Πιερλουίτζι ντα Παλεστρίνα (1525-1594), συνθέτει την εποχή αυτή την εξαιρετική **Λειτουργία του Πάπα Μαρκέλλου** αποδεικνύοντας στην εκκλησία ότι μπορεί να υπάρξει κατανοητή πολυφωνική μουσική, και αποτρέπει το παραπάνω.

Ουσιαστικά, η μουσική αναγέννηση κορυφώνεται με τον Τζιοβάνι Πιερλουίτζι ντα Παλεστρίνα, ο οποίος αποδείχτηκε ως ο σωτήρας της πολυφωνικής μουσικής. Η μουσική του Παλεστρίνα ήταν αρκετά συντηρητική, χωρίς επαναστατικές εξάρσεις, σύνοψη και κατάληξη μιας ολόκληρης τέχνης αιώνων, της τέχνης της πολυφωνίας.

Μία άλλη εξαίρεση, ο Ορλάντο ντι Λάσσο (1532- 1594) πλούτισε ευχάριστα και εύχρηστα την καθολική θρησκευτική μουσική, γράφοντας μοτέτα και Λειτουργίες.

Αυτό που παρατηρείται στην Αναγέννηση είναι ότι τα καινούργια μουσικά στυλ και χαρακτηριστικά εξαπλώνονται και χρησιμοποιούνται στην αρχή σε όλα τα κράτη της Κεντρικής Ευρώπης- σε αυτό συμβάλλει πολύ και η ανακάλυψη και η χρήση της τυπογραφίας- παρά όλα αυτά, η εθνική ταυτότητα των λαών, τόσο αναγκαία σε μια τόσο αμφίρροπη εποχή, εντάσσεται στη μουσική δημιουργία και έτσι οι μουσικοί της κάθε χώρας επεξεργάζονται τις καινούργιες μουσικές μορφές με τον τρόπο που ορίζει η εθνική μουσική συνείδηση τους. Αυτός είναι ο λόγος που από τώρα και έπειτα αναφερόμαστε στην Ιταλική, Γαλλική, Γερμανική- κοκ - μουσική.

Η Αναγέννηση είναι η εποχή που οι συνθέτες αρχίζουν να επεξεργάζονται λαϊκότερες, κυρίως φωνητικές μορφές. Έτσι, στη Βουργουνδία αναπτύσσεται το *chanson*- όρος που υποδηλώνει τη κοσμική φωνητική μουσική- και στη Γερμανία το *lied*. Το ιταλικό κοσμικό τραγούδι (1500-1600) έχει μεγάλη άνθηση και απαρτίζεται από τα απλής δομής *φρότολλα*, *βιλανέλα*, *λάουντα* και το πολυπλοκότερο, πιο ‘καλλιεργημένο’ *μαδριγάλι*.

Η Αναγέννηση είναι επίσης η εποχή που τα περισσότερα μουσικά όργανα τελειοποιούνται και κατά συνέπεια πολλοί συνθέτες αρχίζουν να τα εξερευνούν. Καθώς η θρησκευτική μουσική (που ήταν πάντα φωνητική ως τότε) φτάνει στο αποκορύφωμα της, οι συνθέτες αρχίζουν να δημιουργούν κομμάτια για μουσικά σύνολα οργανικής μουσικής. Εκτός από συνθέσεις για έγχορδα ή πνευστά, για παράδειγμα ομάδα από φλογέρες, ξεπηδούν συνθέσεις για πληκτροφόρα όργανα, όπως το κλειδοκύμβαλο και το εκκλησιαστικό όργανο. Η χορευτική μουσική, η οποία δεν εξαρτάται από φωνητικά έργα, τέλος, βοηθά ιδιαίτερα στην καλλιέργεια αυτόνομης οργανικής μουσικής.

Δύο σχολές δεσπόζουν την περίοδο της Αναγέννησης, η Γαλλοφλαμανδική (χωρίζεται σε πέντε χρονικές περιόδους, από το 1400-1594, δηλαδή ως το θάνατο του Παλεστρίνα) και η διάσημη Βενετσιάνικη σχολή (16^{ος} αιώνας), σημαντικότεροι εκπρόσωποι της οποίας είναι ο Αντρέα και ο Τζιοβάνι Γκαμπριέλι, οι οποίοι μεταφέρουν την έννοια της ‘πολυχορικότητας’ - εναλλαγές μουσικών συνόλων, ‘χορών’ και άρα διαφορετικών δομών- στο επίκεντρο της οργανικής δημιουργίας. Σε αντίθεση με τη Πέμπτη γαλλοφλαμανδική σχολή και τον Παλεστρίνα, η Βενετσιάνικη σχολή θεωρείται από πολλούς η έναρξη της εποχής του Μπαρόκ, λόγω των καινοτομιών που χρησιμοποιεί.

Μπαρόκ

Το βασικό χαρακτηριστικό της εποχής αυτής στην αρχή της περιόδου είναι η επικράτηση της μονωδίας σε αντίθεση με την πολυφωνία, της αρμονίας σε αντίθεση με την αντίστιξη. Η μουσική σύνθεση, δηλαδή, έχει αρχίσει να κινείται **κάθετα**.

Άλλο ένα φαινόμενο της εποχής είναι η επικράτηση της ‘πολιτιστικής σφραγίδας’. Στην Αναγέννηση, οι μουσικές τεχνοτροπίες αγκάλιαζαν την εθνική διαφορετικότητα του συνθέτη σε ένα κοινό πλαίσιο και έναν ενιαίο μουσικό χαρακτήρα, στη θρησκευτική ή μη μουσική. Τώρα στην αρχή του μπαρόκ, κάθε πολιτιστικό κέντρο προσπαθεί να έχει το δικό του ‘αποτύπωμα’ (όπως η Βενετσιάνικη σχολή, η Ναπολιτάνικη, η ρωμαϊκή). Η χρήση των οργάνων, μέχρι τώρα υποταγμένη σε δευτερεύοντα ρόλο, και στους νόμους της φωνητικότητας, ολοένα κερδίζει έδαφος στις συνθέσεις. Κατά συνέπεια, υπάρχει ραγδαία εξέλιξη στην τελειοποίηση της τεχνικής των οργάνων, κατασκευαστική και εκτελεστική. Κάθε μουσικό κομμάτι αναφέρεται σε συγκεκριμένο μουσικό όργανο ή μουσικό σύνολο, σε αντίθεση με την Αναγέννηση που το μουσικό κομμάτι παιζόταν με ό, τι όργανο υπήρχε διαθέσιμο, χωρίς περαιτέρω διευκρινήσεις.

Τέλος, η τάση προς το φορμαλισμό οδήγησε στη δημιουργία νέων μορφών, που χρησιμοποιούνται από πολλούς συνθέτες ακόμα και μέχρι σήμερα.

Κατά τη γνώμη μου, το μεγαλύτερο επίτευγμα του 17^{ου} αιώνα ήταν κάτι πιο ουσιαστικό από όλα τα παραπάνω. Η αναγέννηση ήταν η εποχή που ο κόσμος μετά από αιώνες σκότους είχε ανάγκη από διαφάνεια, αντικειμενικότητα, λογική, διαύγεια. Το μπαρόκ είναι η εποχή που οι συνθέτες ανακαλύπτουν ότι η μουσική δεν χρειάζεται να εκφράζει μόνο τις ανάγκες της καθημερινότητας- θρησκευτικές και ψυχαγωγικές- αλλά μπορεί να αποδώσει κάτι ανώτερο: συναίσθημα, συγκίνηση και κυρίως καλλιέργεια της αισθητικής. Η τέχνη του μπαρόκ είναι πολύπλοκη, εντυπωσιακή και διεγείρει τη φαντασία με τον πλούτο των στολισμάτων της.

Οι μουσικές κατακτήσεις της εποχής αυτής επικεντρώνονται κυρίως στη δημιουργία της **όπερας** από Φλωρεντινούς συνθέτες. Ο Κλαούντιο Μοντεβέρντι, ανάμεσα στους πρώτους, μεταμορφώνει το μύθο του ‘*Ορφέα και της Ευρυδίκης*’- αγαπημένο θέμα πολλών συνθετών- σε όπερα. Ο ‘**Ορφέας και η Ευρυδίκη**’ είναι το πρώτο επάξιο λυρικό δράμα, ένα ορόσημο στην ιστορία της μουσικής.

Ο Μοντεβέρντι, εκτός από τις όπερες του, έγινε διάσημος για τις θρησκευτικές του συνθέσεις αλλά κυρίως για τα μαδριγάλια του. Εξ αιτίας του Μοντεβέρντι, μία μορφή ξεχασμένη αναπλάθεται κάτω από διαφορετικές μουσικές συνθήκες.

Η μεταρρύθμιση αυτή δίνει πνοή και στην Γερμανική μουσική. Παρόλο που η Ιταλική μουσική επιδρά ακόμη άμεσα όλη την Ευρώπη, η **Γερμανία** καθ' όλη τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα προσπαθεί να βρει το δικό της χαρακτήρα. Μορφή της Γερμανικής μουσικής της αρχής του 17^{ου} αιώνα είναι ο Χάινριχ Συτς.

Η **Γαλλία** 'εξουσιάζεται' από τον συνθέτη Ζαν- Μπατίστ Λούλυ, ο οποίος ως ευνοούμενος του βασιλιά, 'παραγκωνίζει' όλους τους άλλους σύγχρονους του συνθέτες και 'μεσουρανεύει' ως προσωπικός συνθέτης του βασιλιά και μουσικός διευθυντής των θεάτρων του. Είναι γνωστή η συνεργασία του Λούλυ με το Μολιέρο σε διάφορα μουσικά θέατρα- comedies-ballets- όπως, ο Αρχοντοχωριάτης. Ο μόνος συνθέτης που 'ξέφυγε' από τη καταπίεση του Λούλυ ήταν ο *Σαρπεντιέ*, γνωστός συνθέτης του **Te Deum**, σήμα της Eurovision σήμερα. Γεγονός είναι ότι όλοι αυτοί οι συνθέτες όλης της Ευρώπης βρίσκονται ακόμη κάτω από την επιρροή της Ιταλικής μουσικής. Την εποχή αυτή κάνει θραύση ένα ακόμα είδος όπερας, η γνωστή opera buffa, κωμική όπερα. Η όπερα μπούφα του Ιταλού *Περγκολέζι* (1653-1713) '**Υπηρέτρια κυρά**' ήταν η αφορμή για ένα μουσικό πόλεμο που 'σιγόβραζε' αρκετό καιρό ανάμεσα στην Ιταλική και τη Γαλλική μουσική. Η διαμάχη υφίστατο ανάμεσα στους υποστηρικτές της 'ελαφριάς' Ιταλικής *όπερας μπούφα* και στους οπαδούς της 'σοβαρής' *Γαλλικής όπερας*. Η διαμάχη ήταν τόσο έντονο που ακόμα και το βασιλικό ζεύγος ενεπλάκη. Ο Βασιλιάς υποστήριζε τη σοβαρή όπερα, ενώ η βασίλισσα την κωμική (opera buffa)!

Στην **Αγγλία** η όπερα συνδέθηκε με έναν πολύ ταλαντούχο συνθέτη, τον Χένρυ Πέρσελ (1658-1695), του οποίου το έργο έμεινε ημιτελές (εξ αιτίας του πρόωρου θανάτου του). Η αρχή του 18^{ου} αιώνα είναι η ακμή της εποχής μπαρόκ, και αυτό γιατί την εποχή αυτή, εκτός από την όπερα, αναπτύσσονται δομικές μορφές στη μουσική, που θα επηρεάσουν σημαντικά την πορεία της μουσικής, όπως η φούγκα, η σουίτα, το κοντσέρτο. Τα τελευταία 50 χρόνια τα ονόματα του Γ.Σ. Μπαχ- Γερμανία, του Γ.Φ. Χέντελ- Αγγλία, του Ντ. Σκαρλάτι- Ιταλία και του Φ. Κουπερίν- Γαλλία- δεσπόζουν. Είναι η εποχή που η Γερμανία (συμπεριλαμβανομένης της Αυστρίας) αρχίζει να κατέχει τα ηνία της μουσικής σκηνής, παραγκωνίζοντας σταδιακά τις άλλες χώρες.

Στην Ιταλία αυτή την εποχή γίνεται ιδιαίτερα γνωστός και ο Αντόνιο Βιβάλντι (1678-1741), ο οποίος έγινε γνωστός κυρίως από τα κοντσέρτα του. Συνέθεσε περισσότερα από 500 (συμπεριλαμβανομένων και των *Τεσσάρων Εποχών*).

Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ (1685-1750)

Η μεγαλοφυΐα του Μπαχ έγκειται στην αξιοποίηση πολυφωνικών μορφών: του πρελούντιου, της φούγκας, της σουίτας, της τοκάτας, και πολλών άλλων. Η δεξιοτεχνία στην αρμονία και στην τεχνική της αντίστιξης είναι ιδιαίτερα εμφανής στη *Τέχνη της Φούγκας*. Είναι πολύ γνωστά τα έργα του για εκκλησιαστικό όργανο, τα Βραδεμβούργια κοντσέρτα, οι σουίτες, οι καντάτες και άλλα. Προσωπική άποψη μου είναι ότι ο Μπαχ τελειοποίησε ένα είδος μουσικής- το αντιστικτικό. Με το θάνατο του έληξε ουσιαστικά η εποχή του Μπαρόκ.

Γκέοργκ Φρίντριχ Χέντελ

Ο Χέντελ, αν και γεννήθηκε στη Γερμανία, έζησε και δούλεψε κυρίως στην Αγγλία. Η μουσική του είναι βαθιά επηρεασμένη από την Αγγλική κουλτούρα και γι' αυτό ο Χέντελ 'μουσικά' ανήκει περισσότερο στην Αγγλία παρά οπουδήποτε αλλού. Ο Χέντελ έγραψε πολλές όπερες έως και τα μέσα της δεκαετίας του 1730, διέπρεψε όμως στα **ορατόρια**. Το **ορατόριο** είναι μία μεγάλη σε διάρκεια λυρική σύνθεση φωνητικής μουσικής με οργανική συνοδεία με συγκεκριμένο κείμενο θρησκευτικού περιεχομένου κυρίως, βασίζεται στην ίδια ιδέα με την όπερα, χωρίς όμως σκηνικά και κουστούμια. Εκτός από όπερες και ορατόρια, ο Χέντελ έγραψε και καντάτες, κοντσέρτα γκρόσσο, σονάτες, λήντερ, και τις διάσημες *σουίτες για ορχήστρα : Η μουσική των νερών και η μουσική των πυροτεχνημάτων*, και άλλα.

Η μουσική του μπαρόκ χαρακτηρίζεται από έντονη πολυπλοκότητα και μεγαλοπρέπεια. Η ανάπτυξη της πολυφωνικής- κυρίως- θρησκευτικής μουσικής, της όπερας και του ορατορίου, η δημιουργία και χρήση πολυπλοκότερων δομών, όπως του κοντσέρτου και της σουίτας, καθώς και η εξέλιξη-και τελειοποίηση- πολλών μουσικών οργάνων οδήγησαν στη δημιουργία 'μεγαλύτερων' μουσικών έργων και στη διαμόρφωση της διάρθρωσης της ορχήστρας όπως τη γνωρίζουμε σήμερα. Η τελευταία περίοδος του μπαρόκ θεωρείται η περίοδος συνύπαρξης μεταξύ πολυφωνίας και ομοφωνίας.

Η Κλασική Εποχή (1750-1827)

Η απλούστευση της μουσικής γλώσσας είχε ήδη αρχίσει να διαμορφώνεται από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, με βασικότερο μέλημα των μουσικών την εγκατάλειψη της πολυφωνίας, την επικράτηση της ομοφωνίας, τη χρησιμοποίηση απλών και χαριτωμένων μουσικών φράσεων και την επιδίωξη της *συμμετρίας* αρμονικά, ρυθμικά, μελωδικά και κυρίως ως προς τη δομή.

Ο όρος «Κλασικός» προέρχεται από τη λατινική λέξη *classicus*= εξέχων, δηλαδή ‘τέλειος’- σαν πρότυπο για διδασκαλία. Η Κλασική εποχή χωρίζεται σε τρεις περιόδους: την προ-Κλασική (1750-1770), την Α' περίοδο της Κλασικής (1770-1800) και τη Β' περίοδο (1800-1827).

Προ-Κλασική περίοδος

Η μεταρρύθμιση της όπερας από τον Κρίστοφ Γκλούκ (1714-1787) δεσπόζει σε αυτή την περίοδο. Η ιταλική όπερα έχει χάσει όλη της την αίγλη και μοιάζει να είναι απλά ‘πασαρέλα’ για τους τραγουδιστές, ενώ η σοβαρή όπερα πάσχει από το ασύνδετο της δράσης, τη κατάχρηση της φωνητικής δεξιοτεχνίας, τη μονοτονία των κειμένων. Ο Γκλούκ αποκαθιστά τη χαμένη αίγλη της όπερας: απλουστεύει την πλοκή, χρησιμοποιεί καλύτερα κείμενα και μειώνει τα περιττά ‘στολίδια’. Και πάλι, η όπερα είναι ο λόγος για να ξεσπάσει διαμάχη ανάμεσα στο Γκλουκ και στον Πιτσίνι-υπέρμαχο της Ιταλικής παράδοσης. Στο τέλος, η απλότητα και η καθαρότητα της μουσικής του Γκλούκ επικρατούν. Άλλωστε, το γεγονός ότι ο Πιτσίνι δεν είναι γνωστός για τις συνθέσεις του, αλλά για τη διαμάχη του με το Γκλουκ, αποδεικνύει την ανάγκη της εποχής για επιστροφή στην απλότητα.

Κλασική περίοδος

Ο Αυστριακός συνθέτης Ιωσήφ Χάυντν (1732-1809) είναι ένας από τους γνωστότερους κλασικούς συνθέτες. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ανέπτυξε την κλασική συμφωνία και το κουαρτέτο εγχόρδων. Επονομάζεται ο ‘πατέρας της συμφωνίας’. Ήταν από τους συνθέτες που όσο ζούσε έγινε διάσημος. Εκτός από τις 104 συμφωνίες που έγραψε και τα 84 κουαρτέτα, έγραψε και όπερες, τραγούδια, σονάτες για πιάνο και άλλα.

Στη Γαλλία την εποχή αυτή η λαϊκή εξέγερση του 1789 δημιουργεί νέα κοινωνικά δεδομένα, ακόμα και στη μουσική. Τεράστιες χορωδίες και ορχήστρες παίζουν σπουδαίο ρόλο στις δημόσιες τελετές. Η γαλλική επανάσταση συγκινεί και επηρεάζει βαθιά τους συνθέτες της εποχής (τέλη 18^{ου}- αρχές 19^{ου} αιώνα). Η έννοια της ελευθερίας γίνεται έντονα αισθητή στις συνθέσεις τους .

Περίπου την ίδια εποχή, ένα παιδί-θαύμα, ο **Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ** (Ζάλτσμπουργκ, 1756-1791) συνθέτει από την ηλικία των πέντε. Ο Μότσαρτ, ως νεαρός, καταπλήσσει τα πλήθη με τις ικανότητες τους. Ο ίδιος ο Χάυντν θεωρεί το Μότσαρτ ως «το μεγαλύτερο συνθέτη κατ' όψη ή κατ' όνομα». Συνέθεσε πολλά διαφορετικά είδη μουσικής: όπερες-εξαιρετικά επιτυχημένες και δημοφιλείς π.χ. Ο μαγικός αυλός, οι γάμοι του Φιγκαρο, Don Giovanni- ορατόρια, συμφωνίες, κοντσέρτα, μουσική δωματίου, σονάτες και άλλα. Το 1791 ένας ξένος του παραγγέλλει ένα ρέκβιεμ. Το έργο αυτό μένει ημιτελές. Είναι το κύκνειο άσμα του Μότσαρτ. Αν και αναγνωρίστηκε όσο λίγοι συνθέτες, πέθανε άμπωτος. Η απλότητα της μουσικής του Μότσαρτ μαζί με το 'σκαμπρόζικο' χαρακτήρα της εκφράζουν καλύτερα από οτιδήποτε την τρυφερή και έντονη προσωπικότητα του.

Ο τελευταίος συνθέτης της κλασικής περιόδου- και παράλληλα ο πρώτος του ρομαντισμού- είναι ο **Λουδοβίκος Μπετόβεν** (Βόννη, 1770-1827). Ο Μπετόβεν θεωρείται από πολλούς ο συνθέτης που άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση στην ιστορία της μουσικής. Μαθητής του Χάυντν, εμπνέεται από το δάσκαλο του, και επηρεάζεται από το Μότσαρτ και τον Μπαχ αρχικά. Οι ιδέες της Γαλλικής επανάστασης για ελευθερία επιδρούν στη μουσική το Μπετόβεν, ο οποίος αρχίζει να απομακρύνεται από την έως τότε μουσική γραφή. Αναπτύσσει ένα νέο τρόπο σύνθεσης, πολύπλοκο και πολυδιάστατο, όχι μόνο μουσικά αλλά αισθητικά και μορφολογικά. Αν και κουφός στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, οι περισσότερες συνθέσεις του ήταν εξαιρετικά δημοφιλείς.

Οι συμφωνίες του θεωρούνται υποδειγματικές, καθώς η συμφωνία είναι για τον Μπετόβεν ένας τρόπος να μεταφράζει το αίσθημα σε μουσική, τη συγκίνηση σε ήχο, το θυμό σε άκουσμα. Τρανό παράδειγμα, η έκτη συμφωνία, η 'ποιμενική', όπου δεν περιγράφει απλά τη φύση, μας μεταδίδει τα αισθήματα που του προκαλεί η περιγραφή της. Η μουσική του γίνεται σχεδόν οπτική. Η ενάτη είναι η πιο διάσημη συμφωνία, γιατί εκτός από το δυναμισμό και την ένταση που εκπέμπει, ο Μπετόβεν στο τελευταίο μέρος χρησιμοποιεί και χορωδία για την 'Ωδή στη Χαρά'. Με αυτή τη συμφωνία ο Μπετόβεν γεννά ένα νέο είδος, ένα συνδυασμό καντάτας και συμφωνίας, που όμως δεν κατάφερε να αναπτύξει περαιτέρω, λόγω του θανάτου του.

Εκτός από συμφωνίες, έγραψε μία όπερα, το *Φιντέλιο*, με θέμα τη δικαιοσύνη- αγαπημένο του θέμα άλλωστε- πολλές σονάτες, κουαρτέτα εγχόρδων, κοντσέρτα, πολλά λήντερ, πολλά διασκευασμένα σκωτσέζικα, ιρλανδικά και γαλατικά τραγούδια, σειρές παραλλαγών για πιάνο και άλλα.

Τα τελευταία έργα του Μπετόβεν στιλιστικά είναι ρομαντικά και όχι Κλασικά, γι' αυτό και θεωρείται ο πρώτος ρομαντικός συνθέτης και αυτός που εισήγαγε το ρομαντισμό στη μουσική.

Γενικά, η Κλασική εποχή στη μουσική επηρεάστηκε άμεσα από τις ιδέες του Διαφωτισμού, της επανάστασης και την έννοια της ελευθερίας. Αυτό φαίνεται άμεσα στις συνθέσεις του Μπετόβεν. Άλλα χαρακτηριστικά της μουσικής την εποχή αυτή είναι η διαύγεια, η συνοχή, η αμεσότητα. Η τελειοποίηση της οργανικής μουσικής και η ανάδειξη μουσικών οργάνων, όπως το πιάνο και τα πνευστά, είναι σημαντικά επιτεύγματα. Άλλη μια βασική διαφορά της εποχής είναι ότι σε αντίθεση με το μπαρόκ, ένα μουσικό κομμάτι δεν χρειάζεται να εκφράζει μόνο μία μόνο συγκεκριμένη συναισθηματική κατάσταση. Δημιουργείται, δηλαδή η αίσθηση της **αντίθεσης**, πολύ ουσιώδη στη μουσική. Η φόρμα σονάτα, η αρτιότερη μουσική φόρμα βασίζεται ακριβώς στην θεωρία της αντίθεσης, της αλλαγής, της διαφοράς.

Ρομαντισμός -19^{ος} αιώνας

« Ως περίοδος της μουσικής ιστορίας ο ρομαντισμός εκτείνεται από τα τελευταία έργα του Μπετόβεν, τις όπερες του Ροσσίνι, τα lieder του Σούμπερτ, έως την 'απελευθέρωση της διαφωνίας' του Σαίνμπεργκ και την επιπλέον άρνηση του μοντερνισμού που προκλήθηκε από το Ρίχαρντ Στράους στο «Der Rosenkavalier» (Dahlhaus, σελ.1, 1989), δηλαδή από το 1814 περίπου έως το 1914- έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου.

Το κίνημα του ρομαντισμού επιζητά την επικράτηση του συναισθήματος ως το σημαντικότερο κριτήριο, κατ' αντιπαράθεση προς τον ορθολογισμό της Κλασικής εποχής, στη μουσική. Ενώ η Κλασική εποχή χαρακτηρίζεται από την επικράτηση του λογικού στοιχείου και της διαύγειας στη διαδοχή των μουσικών ιδεών έχοντας πάντα έντονη την αίσθηση του μέτρου, στο ρομαντισμό πολλά από αυτά τα χαρακτηριστικά εκλαμβάνονται ως μειονεκτήματα και το 'ιδανικό' μετατοπίζεται. Η μουσική θεωρείται από τους συνθέτες ως φορέας συναισθημάτων και μέσο έκφρασης ψυχικών διαθέσεων και ασυνήθιστων ψυχικών ή/και πραγματικών καταστάσεων, για παράδειγμα, ονειρικές εμπειρίες, νυκτερινές εικόνες, μαγικές διαδρομές.

Επίσης, ο ρομαντισμός χαρακτηρίζεται από τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση, την επιστροφή στη λαϊκή παράδοση, στην αγάπη για θέματα εξωτικά, και στη χρήση έξω-δυτικών ακουσμάτων, στην προσέγγιση δηλαδή άλλων μουσικών πολιτισμών.

Η **προγραμματική** ή περιγραφική μουσική ανθεί κατά τη διάρκεια του Ρομαντισμού, στην οποία ο συνθέτης απεικονίζει παραστάσεις ή συναισθήματα χρησιμοποιώντας εκφραστικά μέσα που προσφέρουν τα μουσικά όργανα (όπως οι ζωγράφοι τα χρώματα). Οι συνθέσεις προγραμματικής μουσικής έχουν σκοπό να ανακαλέσουν στη μνήμη των ακροατών καταστάσεις, αντικείμενα, 'έξω- μουσικά' γεγονότα. Παράδειγμα προγραμματικής μουσικής είναι τα συμφωνικά ποιήματα του Λιστ, του οποίου η μουσική καθιέρωσε και τον όρο προγραμματική μουσική.

Ο 19^{ος} αιώνας είναι η εποχή που δίδεται έμφαση στο περιεχόμενο έναντι της μορφής, η εποχή που ενώ ξανά- χρησιμοποιούνται ξεχασμένες μικρές μουσικές φόρμες, παράλληλα γράφονται συνθέσεις ακόμα μεγαλύτερου όγκου και ευρύτερης κλίμακας από ότι παλαιότερα.

Άλλη μία πολύ χαρακτηριστική τάση του Ρομαντισμού είναι η δημιουργία 'εθνικής' μουσικής. Ουσιαστικά, αυτό σημαίνει ότι αναδείχθηκαν και τονίστηκαν τα χαρακτηριστικά των διάφορων λαϊκών πολιτισμών της Ευρώπης, κυρίως με τη δημιουργία **Εθνικών Σχολών**. Η κυριαρχία των κεντροευρωπαϊκών γερμανόφωνων κρατών ωθεί τους συνθέτες από άλλες χώρες όπως η Νορβηγία και Φινλανδία- με τους Γκριγκ και Σιμπέλιους- η Ρωσία- με τους Τσαϊκόφσκι, Μουσόργκσκυ, Ρίμσκυ-Κορσάκοφ, Κούι, Μπαλακίρεφ, Μπόροντιν- η Βοημία- με τους Σμέτανα και Ντβόρζακ- η Αγγλία- με κύριο εκπρόσωπο τον Έλγκαρ- η Ουγγαρία- με τους Μπάρτοκ, Κόνταλντ- και η Πολωνία- με το Σοπέν- να δημιουργήσουν μουσική που να ανταποκρίνεται στην ιδιοσυγκρασία, στο τοπικό χρώμα των μελωδιών και στις παραδόσεις των χωρών τους. Ειδικά η Ρωσία κατά τον 19^ο αιώνα κατέχει εξέχουσα θέση στη μουσική σκηνή, μια και είναι η εποχή που ο Τσαϊκόφσκι γράφει τα διάσημα μπαλέτα, ο Ρίμσκυ-Κορσάκοφ διαπρέπει στα συμφωνικά έργα και ο Μουσόργκσκυ διακρίνεται στην όπερα.

Στη Γερμανία εξαπλώνεται ιδιαίτερα μία παλαιότερη μουσική μορφή, το λήντ. Τα Lieder είναι ποιήματα τραγουδισμένα- με συνοδεία πιάνου συχνά. Ο Σούμπερτ, μαθητής του Μπετόβεν και ο Σούμαν ανέδειξαν αυτή τη μορφή. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα οι χορευτικές φόρμες έγιναν ιδιαίτερα αγαπητές στον κόσμο, με γνωστότερο συνθέτη του είδους το Γιόχαν Στράους, υιός, (1825-1899), τα βαλς του οποίου θεωρούνται ακόμα και σήμερα τα πλέον ιδανικά.

Ωστόσο, στους κύκλους της μουσικής ο Γιόχαν Στράους καθιερώθηκε εξ αιτίας της οπερέτας του *Η Νυχτερίδα*, η οποία θεωρείται από πολλούς το πρωτότυπο της βιεννέζικης οπερέτας.

Ο 19^{ος} αιώνας είναι ο σημαντικότερος σε άλλον ένα τομέα της μουσικής, αυτό της όπερας. Παύουν όλοι οι συνθέτες να γράφουν όλα τα είδη της μουσικής. Σταδιακά οι συνθέτες προσανατολίζονται ή στη όπερα ή στη συμφωνική μουσική. Αυτό συμβαίνει γιατί η όπερα του ρομαντισμού είναι πολυπλοκότερη από αυτή των προηγούμενων εποχών, όπως και η συμφωνική, οργανική και φωνητική μουσική. Το βάθος είναι το ζητούμενο αυτή την εποχή και εξ αιτίας αυτού, σταδιακά έρχεται η κατεύθυνση των συνθετών σε συγκεκριμένα είδη. Τα δύο μεγάλα ονόματα που κυριαρχούν στο χώρο της όπερας είναι αυτό του **Τζιουζέπε Βέρντι** για την Ιταλία και αυτό του **Ρίχαρντ Βάγκνερ** για τη Γερμανία. Υπάρχουν εξίσου αξιόλογοι συνθέτες όπερας, όπως ο Ρίχαρντ Στράους (1864-1949), που γράφει ψυχολογικές όπερες, ο Μουσόργκσκυ, ο Ροσσίνι, ο Γκουνό, ο Μπιζέ και άλλοι.

Ενδεικτικά, μερικοί συνθέτες του ρομαντισμού- εκτός όσων αναφέρθηκαν παραπάνω- είναι οι εξής: Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn, Hector Berlioz, Franz Liszt, Hugo Wolf, Johannes Brahms, Gustav Mahler, Alexander Scriabin και πολλοί άλλοι.

Σύγχρονη κλασική μουσική- 20^{ος} αιώνας

Το τέλος του Ρομαντισμού- γύρω στα 1900- 1915- βρίσκει τους συνθέτες σε μία μεταβατική περίοδο. Υπάρχουν συνθέτες που συνεχίζουν να γράφουν με τρόπο **νέο-Ρομαντικό**, όπως οι Έλγκαρ, Σιμπέλιους και Ραχμάνινοφ, ενώ άλλοι προσπαθούν να ξεφύγουν από το 'βάρος' του Ρομαντισμού και να εξελίσσουν τη μουσική. Είναι η εποχή που γεννιέται ο όρος **Ιμπρεσιονισμός**, με κύριους εκπροσώπους του το Ντεμπυσσύ, το Ραβέλ και – κατά ένα μέρος- το Ντίλιους. Μουσικά ο Ιμπρεσιονισμός αναφέρεται στη τάση των συνθετών για διεύρυνση ήχων και κυρίως αρμονικών λειτουργιών. Αρχίζει ουσιαστικά η αρμονία, τόσο αγαπητή και απαραίτητη κατά τη διάρκεια της Κλασικής εποχής και του Ρομαντισμού, να αμφισβητείται. Μαζί με την αμφισβήτηση για την τονικότητα- αρμονία- οι απαρχές του 20^{ου} αιώνα συνοδεύονται από έντονες αναζητήσεις μη συμβατικών ακουσμάτων, άκρως διαφορετικών όχι μόνο μουσικά, αλλά αισθητικά, κοινωνιολογικά και ανθρωπολογικά. Οι συνθέτες αμφισβητούν έντονα το ρόλο που έπαιζε η μουσική ως τότε. Θεωρούν ότι το βαθύτερο νόημα της δεν είναι απλά η απόλαυση, αλλά κάτι πιο ουσιαστικό, ο αντικατοπτρισμός της πραγματικότητας- είτε καλή είτε κακή ή σκληρή- πάνω στη μουσική.

Πολλές τάσεις δημιουργήθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, εξ αιτίας της ανάγκης του κάθε συνθέτη να εκφράσει διαφορετικότητα παρά τον κλοιό της Παγκοσμιοποίησης, καθώς και την αλματώδη ανάπτυξη της τεχνολογίας. Όσο προχωράει ο 20^{ος} αιώνας δεν μιλάμε πια για χώρες αλλά για συνθέτες ξεχωριστά και τους μαθητές τους. Μία νέα μουσική δύναμη αναπτύσσεται, παράλληλα με τις παλιές, αυτή της Αμερικής. Βέβαια, δεν αναφερόμαστε σε ιδιαίτερο εθνικό χρώμα, φαίνεται όμως ότι η Παγκοσμιοποίηση βοήθησε να 'ακουστούν' συνθέτες αξιόλογοι από χώρες που μέχρι τότε απείχαν από το μουσικό γίγνεσθαι- και η Ελλάδα είναι μία από αυτές. Συγκεκριμένα, η κατάργηση κάθε έννοιας της τονικότητας είναι το χαρακτηριστικότερο 'επίτευγμα' της σύγχρονης εποχής. Η **Ατονικότητα** απέχει άρδην από το καθιερωμένο. Σημάδια ατονικότητας διαφαίνονται 50 χρόνια πριν σε μία όπερα του Βάγκνερ *Τριστάνος και Ιζόλδη*, αλλά καθιερώθηκε από τον Σαίνμπεργκ, με την όπερα του *Erwartung* (1909), στην οποία καθαρά εγκαταλείπει την τονικότητα και χρησιμοποιεί το **δωδεκαφθογγισμό-σειραϊκή μουσική**.

Η τεχνική του δωδεκαφθογγισμού βασίζεται στη διαίρεση της κλίμακας σε 12 ημιτόνια όπου όλα τα ημιτόνια έχουν την ίδια σπουδαιότητα. Με αυτό τον τρόπο δεν υπάρχει η αίσθηση του τονικού κέντρου, καταλύεται η κυριαρχία του πρώτου (και του τέταρτου και πέμπτου) φθόγγου και η μουσική οδηγείται σε μία μουσική αριθμητική που στηρίζεται αρκετά στη ρυθμική διαφοροποίηση. Εκτός του Σαίνμπεργκ ατονική μουσική έγραψαν οι Webern, Berg, Σκαλκώτας- που ήταν και μαθητές του, και πολλοί άλλοι. Ο Στραβίνσκι έγραψε κάποια έργα χρησιμοποιώντας το δωδεκαφθογγισμό.

Άλλη τάση είναι ο **νέο-κλασικισμός**. Το όνομα δεν αναφέρεται σε τάση επιστροφής στο παρελθόν αλλά ως ρεύμα αντίθετο του Ρομαντισμού. Πολλοί αναφέρονται στη συγκεκριμένη τάση και ως **αντί-Ρομαντισμός**. Οι γνωστότεροι συνθέτες της τάσης αυτής είναι οι: Στραβίνσκι, Προκόφιεφ, Βώγκαν Γουίλλιαμς, Σαίνμπεργκ, Ρίχαρντ Στράους, Χίντεμπεργκ.

Σταδιακά, η μηχανική και η τεχνολογία άρχισαν να αναμειγνύονται και στη μουσική. Η μουσική με τη χρήση μηχανών, ήτοι **machine music**, ελκύει πολλούς συνθέτες. Παραδείγματα τέτοιου είδους είναι του Κάρπεντερ το *Skyscrapers* (1926) και του Προκόφιεφ το *Pas d'acier- dance of steel* (1927). Από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και έπειτα εμφανίζεται η **πειραματική μουσική**.

Χωρίζεται στη **συγκεκριμένη- musique concrète**- και στην **ηλεκτρονική μουσική- musique électronique**. Στα συγκεκριμένα είδη για τη δημιουργία ηχητικού φαινομένου δεν χρησιμοποιούνται τα γνωστά μουσικά όργανα.. Η **συγκεκριμένη**

μουσική επεξεργάζεται φυσικούς ή τεχνητούς ήχους και θορύβους. Συνθέτες συγκεκριμένης μουσικής είναι οι Schaeffer, Olivier Messian, Pierre Boulez, Ιάννης Ξενάκης, György Ligeti και άλλοι. Η **ηλεκτρονική μουσική** χρησιμοποιεί διάφορες ηλεκτρικές και –αργότερα- ηλεκτρονικές συσκευές. Συνθέτες ηλεκτρονικής μουσικής είναι οι: John Cage, Edgar Varese, Heinz Schuetz, Karlheinz Stockhausen και άλλοι. Η μουσική με τη χρήση υπολογιστών- **computer music**- είναι άλλο ένα είδος μουσικής που αρχίζει να δημιουργείται λίγο αργότερα. Συνθέτες όπως οι Babbitt, Cage, Varese, Reich, Berio, Stockhausen, Hiller και Daphne Oram ασχολούνται- και- με αυτό.

Τις τελευταίες δεκαετίες (από το 1960 κι έπειτα) νέες τάσεις ξεπηδούν, μερικές από τις οποίες είναι ο **μινιμαλισμός**- συνθέτες: Riley, Reich, Glass- η μικροτονική μουσική – **microtonal music**-, δηλαδή η χρήση διαστημάτων μικρότερων του ημιτονίου- Harry Partch-, η **spectral music** που βασίζεται στη σειρά Fourier (Fast Fourier Transform graphs), η **μουσική του τυχαίου**, καθώς και μουσική με επιρροές από τη **τζαζ**- Gershwin, Ives, Satie, Copland και συνθέσεις του Stravinsky.

Γενικά η σύγχρονη κλασική μουσική μετά το 1945 αναφέρεται ως **avant - garde**, δηλαδή ‘μπροστά από την εποχή’ μεταφορικά- ή εμπροσθοφυλακή κυριολεκτικά..

Γενικά, οι έντονες μεταβολές της δυναμικής και του ρυθμού, η συχνή χρήση διαφωνιών, η εισαγωγή εξωτικών κλιμάκων, η μη συμβατική χρήση των μουσικών οργάνων, η δημιουργία νέων μουσικών οργάνων, η στροφή σε άλλες επιστήμες, όπως τα Μαθηματικά και η Φυσική, και κυρίως η **κατάλυση της τονικότητας** είναι μερικοί από τους βασικούς παράγοντες της σύγχρονης μουσικής πραγματικότητας.

ΠΗΓΕΣ

Αμαραντίδης, Α. *Μορφολογία της μουσικής*, Παπαρηγορίου-Νάκας, 1990, Αθήνα
Βασιλειάδης, Σ., Γλυνιά-Ζεάκη, Α., Κανάρης, Δ., Φραγκούλη Α., *Εισαγωγή στη μουσική*, ΟΕΔΒ, 1992, Αθήνα

Ο’ Μπράιαν, Ε. μετ. Χούνος, Ν. *Ο κόσμος της Μουσικής*, Άγκυρα, 2002, Αθήνα
Τσαγκάρης Γ., σύμβουλος έκδοσης, *Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής*, εκδ. Αλκυών, Αθήνα, 1993

Μαλλιάρης, Ν. *Ιστορία της μουσικής I, II, III, IV*: σημειώσεις για το πανεπιστήμιο Αθηνών

Dahlhaus, C. *Nineteenth century music*, University California press, 1989, California
Jeppensen, K, μετ. Νάσος Κ. *Αντίστιξη, ασματική πολυφωνία* Νάσος 1991 Αθήνα

ΕΠΙΛΟΓΕΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ (ΓΙΑ ΝΑ ΑΚΟΥΣΕΤΕ)

ΜΠΑΡΟΚ

Rameau	Σουίτες για αρπικόχορδο
Corelli	concerto grosso, op.6, no2
Vivaldi	4 εποχές
Bach	Τοκάτα και Φούγκα, σε ρε ελάσσονα και Βρανδεμβούργιο κοντσέρτο αρ.5 σε ρε μείζονα BWV1050

ΚΛΑΣΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

Haydn	Κουαρτέτο σε ντο μείζονα, op.76, no.3
Mozart	Ο Μαγικός αυλός
Beethoven	Συμφωνία no. 5, no.6, no.9 και σονάτες για πιάνο

ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ

Chopin	Μουσική για πιάνο: Νυχτερινά, μαζούρκες, φαντασίες
Schubert	Erlkönig (λιντ)
Verdi	(όπερα) Τραβιάτα
Wagner	(όπερα) Το δαχτυλίδι του Νύμπελουγκεν
Mussorgsky	(όπερα) Boris Godunov
Rimsky-Korsakov	Σεχραζάντ
Tchaikovsky	μουσική για μπαλέτο- λίμνη των κύκνων
Mahler	Συμφωνία των Χιλίων (8 ^η συμφωνία σε μι ύφεση)
Richard Strauss	(όπερα) Ηλέκτρα
Και πολλοί άλλοι	

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Debussy	Reverie
Schoenberg	String quartet no.3
Stravinsky	The rite of Spring, Pulcinella
Glass Philip	Satyagraha
Reich Steve	Clapping music
Xenakis Iannis	Μεταστάσεις
Ligeti Gyorgy	Symphonic poem for 100 metronomes, Canon
Cage John	4' 33'', Imaginary Landscape no.4
Satie Eric	Gymnopedie

ΕΛΛΑΔΑ-

Αρχαία Ελλάδα- Βυζάντιο- Παραδοσιακή Μουσική

Αρχαία Ελληνική Μουσική

Αναμφισβήτητα, η Αρχαία Ελληνική μουσική είναι η σπουδαιότερη σε σχέση με τη μουσική των υπόλοιπων αρχαίων πολιτισμών. Αυτό επιβεβαιώνεται από την ποσότητα των εκθεμάτων με μουσικές απεικονίσεις από την Αρχαία Ελλάδα σε σχέση με άλλων χωρών- Αίγυπτο, Βαβυλωνία- Ασσυρία, Κίνα, Ισραήλ καθώς και από το γεγονός ότι οι έρευνες πάνω στην αρχαία ελληνική μουσική είναι σαφώς περισσότερες. Επομένως, παρ' όλο που η αρχαία ελληνική μουσική δεν είναι η αρχαιότερη, φαίνεται ότι ήταν αυτή που επηρέασε καταλυτικά τη μετέπειτα πορεία της μουσικής.

Πληροφορίες αντλούμε από τα διασωσμένα αποσπάσματα συνθέσεων και από- τα λίγα- αρχαία κείμενα που αναφέρονται στη μουσική. Τα διασωθέντα μουσικά κείμενα είναι τα εξής: μέρος από ένα χορικό του Ευριπίδη από τον *Ορέστη* (περίπου 400 π. Χ), δύο ύμνοι για τον Απόλλωνα (περίπου 200 π. Χ.), έναν επιτάφιο του Σείκιλου (περίπου 200 π. Χ.), τρεις ύμνοι του Μησομήδη (Κρήτη, περίπου 200 π. Χ.) και αποσπάσματα φωνητικής μουσικής της ίδιας περιόδου.

Από μελέτες και έρευνες πάνω στη θεωρία της μουσικής των Αρχαίων, είναι εμφανές ότι το μουσικό τους σύστημα είχε τρία γένη: *το διατονικό, το χρωματικό και το εναρμόνιο*. Το διατονικό βασίζεται στην επαλληλία τόνων και ημιτονίων και αντιστοιχεί περίπου στο δικό μας (δυτικό) σύστημα. Το χρωματικό σύστημα θυμίζει ανατολίτικες κλίμακες, όπου γίνεται συχνά χρήση τριημιτονίων. Το εναρμόνιο σύστημα βασίζεται στα *μισά ημιτόνια*, ένα άκουσμα παντελώς 'ξένο'.

Οι σκάλες που χρησιμοποιούσαν οι Αρχαίοι λέγονται *τρόποι*. Οι κυριότεροι τρόποι είναι οι εξής: Φρύγιος, Λύδιος, Μιξολύδιος και Δώριος. Οι *τρόποι* σχηματίζονται από δύο συνεχή κατιόντα τετράχορδα. Οι Αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν τα γράμματα της αλφαβήτου, σε διάφορες θέσεις- όρθια, πλάγια ή ανάποδα- για να καταγράψουν τη μουσική.

Είναι γνωστή η άρρηκτα συνδεδεμένη σχέση της ποίησης με τη μουσική. Δεν υπήρχε μουσική χωρίς ποίηση και ποίηση χωρίς μουσική. Αυτή η αμφίδρομη σχέση γίνεται εμφανής στην πρώτη μορφή έντεχνης μουσικής και ποίησης, στα *Έπη*. Τα **έπη** εξιστορούσαν πολεμικά κατορθώματα πάντα με τη συνοδεία μουσικής, κυρίως λύρας ή κιθάρας. Ο Όμηρος αναφέρεται και χρησιμοποιεί συχνά τη μουσική στα έργα του *Ιλιάδα* και *Οδύσσεια*. Τα ομηρικά έπη αποτελούν πηγές για το μουσικό πολιτισμό του 9^{ου}-8^{ου} αιώνα π. Χ.

Την εποχή αυτή υπάρχουν οργανωμένες μορφές μουσικοποιητικής έκφρασης. Άλλα μουσικά είδη της περιόδου είναι οι *Νόμοι*-είδος τραγουδιού προς τιμή του Θεού Απόλλωνα- τα *χορικά τραγούδια*- γράφονται για θρησκευτικές τελετές προς τιμή διάφορων Θεών, ο *λινός* – για τον τρύγο-, ο *υμέναιος* – για το γάμο-, ο *ιάλεμος*-μοιρολόγια- και άλλα. Τέλος, το *Σκόλιον* ήταν ένα αυτοσχεδιαστικό ποίημα που τραγουδιόταν στα συμπόσια. Το *σκόλιον* σιγά- σιγά οδήγησε γύρω στον 6^ο αιώνα στην ανάπτυξη της λυρικής ποίησης και μουσικής. Η **λυρική ποίηση** και μουσική, σε αντίθεση με τα έπη, τους νόμους και τα χορικά, ασχολείται με τον ψυχισμό, τα συναισθήματα και την εσωτερικότητα του δημιουργού. Διασημότεροι λυρικοί ποιητές είναι ο Πίνδαρος, η Σαπφώ, ο Αλκαίος και πολλοί άλλοι. Οι *ωδές* ήταν τα συνηθέστερα μελοποιημένα ποιήματα των λυρικών ποιητών. Υπήρχαν και άλλα- συνήθως μεγαλύτερης έκτασης- μουσικά κομμάτια, όπως οι *παιάνες*, οι *ελεγείες*, οι *θρήνοι*, τα *επινίκια* και πολλά άλλα.

Ο 5^{ος} αιώνας π. Χ. είναι η εποχή όπου το ‘ιερό’ τρίπτυχο μουσική-ποίηση- χορός συνυπάρχουν και μετουσιώνονται στην *Αττική τραγωδία και κωμωδία*. Οι αρχές της κωμωδίας και της τραγωδίας βρίσκονται στις Διονυσιακές γιορτές, και συγκεκριμένα στο *Διθύραμβο*- χορευτικό άσμα προς τιμή του Θεού Διόνυσου (όταν κάποιοι σκέφτηκαν ότι είναι δυνατό να υποδύονται ρόλους περισσότεροι ήρωες αντί για έναν, όπως στη λατρεία του Διονύσου). Η κλασική περίοδος είναι επίσης η εποχή που ανακαλύπτονται οι –μαθηματικές- σχέσεις της μουσικής με τα Μαθηματικά, που παράγονται καινούργια μουσικά όργανα και τελειοποιούνται προηγούμενα. Είναι η εποχή που η μουσική θεωρείται απαραίτητη από τους Αρχαίους φιλόσοφους, όχι μόνο για ψυχαγωγία, αλλά και για τη διαμόρφωση χαρακτήρα και κυρίως για την αισθητική και διανοητική καλλιέργεια. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο καλλιεργημένος άνθρωπος λεγόταν ‘μουσικός ανήρ’.

Στις τραγωδίες του Αισχύλου (525-456 π. Χ.) και του Σοφοκλή (496-406 π. Χ.) είχε σπουδαίο ρόλο αρχικά ο Χορός και έπειτα οι ηθοποιοί σε μονωδίες. Στον Ευριπίδη(485-406 π. Χ.), ο ρόλος των μουσικών οργάνων διευρύνεται. Ο Αριστοφάνης, ‘διακωμωδώντας’ την τραγωδία, δημιουργεί αρκετές μουσικές καινοτομίες, παράλληλα όμως μειώνει και περιορίζει τη χρήση της. Την εποχή αυτή η θέση της μουσικής στην κοινωνία ήταν ιδιαίτερα υψηλή. Η μελέτη της μουσικής ήταν υποχρεωτική και θεωρείτο ιδιαίτερα σημαντική.

Στο τέλος του 5^{ου} αιώνα και κυρίως στον τέταρτο αιώνα είναι η αρχή της παρακμής της μουσικής λόγω της κοινωνικής και ηθικής οπισθοδρόμησης, η οποία θα συνεχιστεί έως και το τέλος της ελληνιστικής εποχής. Πολλοί μελετητές πιστεύουν ότι η παρακμή της μουσικής ξεκίνησε μέσα από την τραγωδία. Άλλοι θεωρούν ότι ο διαχωρισμός του τρίπτυχου –μουσική, χορός, ποίηση- ευθύνεται για την παρακμή της. Έπειτα από τη μακεδονική κατάκτηση η μουσική δραστηριότητα μεταφέρεται από την Αθήνα σε άλλες πόλεις του ελληνικού πολιτισμού, όπως η Αλεξάνδρεια.

Πυθαγόρας (580-500 π. Χ) Ο μαθηματικός και φιλόσοφος Πυθαγόρας ασχολήθηκε με την έρευνα της μουσικής μέσα από το πρίσμα των Μαθηματικών. Το *μονόχορδο* είναι ένα πειραματικό όργανο κυρίως και όχι μουσικό, που το χρησιμοποίησε ο Πυθαγόρας για να δείξει και να αποδείξει ότι τα μουσικά διαστήματα είναι αποτέλεσμα μαθηματικών σχέσεων. Η διαπίστωση αυτή ήταν η βάση για τη θεμελίωση της θεωρίας της μουσικής των μεταγενέστερων θεωρητικών. Στις θεωρίες του βασίζεται η μουσική μέχρι σήμερα.

Αριστόξενος ο Ταραντίνος (~400 π. Χ.) Είναι ο γνωστότερος θεωρητικός της Μουσικής. Θεμελιώδης ιδέα του είναι ότι το πρώτο κριτήριο της μουσικής είναι η ακοή. Έγραψε πολλά συγγράμματα για τη θεωρία της μουσικής, όπως τα ‘Αρμονικά στοιχεία 1’, ‘Αρμονικά στοιχεία 2’, ‘Ρυθμικά στοιχεία’ και άλλα (αποσπάσματα). Το σύγγραμμά του ‘ρυθμικά στοιχεία’ είναι η απόδειξη ότι οι Αρχαίοι Έλληνες είχαν καθορίσει όλα τα στοιχεία και είχαν ανακαλύψει όλο το θεωρητικό υπόβαθρο, πάνω στο οποίο βασίζεται η θεωρία, η αρμονία και η σύνθεση έως και σήμερα.

Ο Πυθαγόρας με τη θεωρία των Αριθμών και ο Αριστόξενος με τη θεωρία της ακουστικής έβαλαν τις βάσεις της μουσικής που χρησιμοποιήθηκαν στο Βυζάντιο, πέρασαν από τη Μεσαιωνική και Αναγεννησιακή Ευρώπη ως σήμερα.

Μουσικά όργανα

Πνευστά : Αυλός, διάυλος, σύριγγα του Πάνα (μουσικό όργανο των βοσκών), άσκαυλος (γκάιντα), σάλπιγγα, ύδραυλις κ.α.

Έγχορδα: λύρα, κιθάρα, βάρβιτος (παραλλαγή της λύρας), τρίγωνο (πρόγονος άρπας), μάγαδισ (μεγαλύτερη της βαρβιτου) κ.α.

Κρουστά: Κρόταλα, Τύμπανα, Κύμβαλα, σείστρα κ.α

Το πρόβλημα που υπάρχει με την Αρχαία Ελληνική μουσική έγκειται στις υπάρχουσες πηγές και στην προσέγγιση που έχουν οι ερευνητές πάνω στην αρχαία μουσική. Οι προσπάθειες για ‘ανακατασκευή’ της αρχαίας μουσικής γίνονται χρησιμοποιώντας τα υπάρχοντα συγγράμματα και αποσπάσματα. Παρ’ όλα αυτά, η ‘απεικόνιση’ της αρχαίας μουσικής από διάφορους συνθέτες έχει ως αποτέλεσμα μια μουσική ‘άχρωμη’ και ‘άνευρη’ σε σχέση με την εικόνα που έχουμε για τον ελληνικό πολιτισμό και για τον- τόσο σημαντικό- ρόλο που έπαιζε η μουσική σε αυτόν.

Βυζαντινή μουσική

Με τον όρο Βυζαντινή μουσική αναφερόμαστε στη μουσική της Ανατολικής Εκκλησίας, με κέντρο την Κωνσταντινούπολη. Ήταν κατά βάση εκκλησιαστική μουσική, ‘γεννημένη από τη θρησκεία για τη θρησκεία’. Τα πρώτα κέντρα ανάπτυξης, εξέλιξης και εξάπλωσης της βυζαντινής μουσικής είναι η Αλεξάνδρεια και η Αντιόχεια. Όπως όλες οι τέχνες, έτσι και η μουσική χρησιμοποιήθηκε κυρίως για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της Εκκλησίας. Τον 4^ο και 5^ο αιώνα μ. Χ. συναντώνται οι πρώτοι σπουδαίοι υμνογράφοι, οι οποίοι επηρεάζουν τη μετέπειτα εξέλιξη της βυζαντινής υμνογραφίας. Αυτοί είναι οι: Βασίλειος ο Μέγας, Γρηγόριος ο Ναζιανζινός και Ιωάννης ο Χρυσόστομος.

Η Βυζαντινή μουσική άκμασε ιδιαίτερα από τον 6^ο έως το 10^ο αιώνα μ. Χ., με τον αυτοκράτορα Ιουστινιανό (527-565) να ενδιαφέρεται όχι μόνο για τη μουσική σύνθεση αλλά και για την οργάνωση της. Ο Ρωμανός ο Μελωδός, ένας από τους μεγαλύτερους υμνογράφους, έζησε την περίοδο βασιλείας του Ιουστινιανού και προσέφερε στη βυζαντινή μουσική τα ωραιότερα τροπάρια και ύμνους. Ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός (676-756) είναι η μεγάλη μορφή της βυζαντινής μουσικής, σπουδαίος φιλόσοφος, θεολόγος και υμνογράφος. Η *Οκτώηχος* είναι το σημαντικότερο έργο του. Την ίδια περίοδο σπουδαία έργα δημιουργεί η Κασσιανή.

Από το 10^ο – 11^ο αιώνα αρχίζει η παρακμή της βυζαντινής μουσικής, έως το 1453, την Άλωση της Κωνσταντινούπολης. Την περίοδο αυτή ξεχωρίζει ο θεωρητικός και υμνογράφος Ιωάννης Κουκουζέλης, ο οποίος έκανε πολλές καινοτομίες στη μέχρι τότε μουσική σημειογραφία, αν και το σύστημα του θεωρείται ότι ήταν ιδιαίτερα πολύπλοκο και άρα όχι εύχρηστο. Το 18^ο αιώνα ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος απλοποιεί εν μέρει τη σημειογραφία, τη σημερινή μορφή της όμως τη χρωσάει στο Χουρμούζιο το Χαρτοφύλακα και το Γρηγόριο τον Πρωτοψάλτη το 1814.

Γενικά, η βυζαντινή υμνογραφία βαίνει παράλληλα με την εξέλιξη της σημειογραφίας. Η ‘εξασθένιση’ της βυζαντινής μελοποιίας, εξ αιτίας του μονοφωνικού χαρακτήρα της και άρα της περιορισμένης ανάπτυξης της, δίνει χώρο στην εξέλιξη της σημειογραφίας:

Α’ περίοδος: Πρώιμη βυζαντινή σημειογραφία 950-1175 μ. Χ.

Β’ περίοδος: Μέση πλήρης Βυζαντινή 1175-1670 μ. Χ.

Γ’ περίοδος: Μεταβατική εξηγητική σημειογραφία 1670- 1814 μ. Χ.

Δ’ περίοδος: Νέα αναλυτική βυζαντινή σημειογραφία ή Νέα μέθοδος 1814- σήμερα

Οι ονομασίες των φθόγγων της βυζαντινής μουσικής είναι οι : Πα, Βου, Γα, Δι, Κε Ζω, Νη και προέρχονται από το ελληνικό αλφάβητο. Οι φθόγγοι καθορίστηκαν από το

Χρύσανθο. Οι αρχαίοι τρόποι χρησιμοποιούνται από τη βυζαντινή μουσική και ονομάζονται *ήχοι*, που διακρίνονται στους *κύριους* και στους *πλάγιους*. Ο Χρύσανθος στο έργο *‘Θεωρητικόν μέγα της μουσικής’* απαριθμεί τα είδη της ψαλμωδίας, μερικά εκ των οποίων είναι: *ανοιξαντάρια, κεκραγάρια, δοξαστικά, στιχηρά, δοχαί, τροπάρια, απολυτίκια, αναστάσιμα, καθίσματα, υπακοαί, αντίφωνα, πολυέλεοι, πασαπνοάρια, κανόνες, ωδαί, ειρμοί, καταβασίαι, κοντάκια, οίκοι, μεγαλυνάρια, εξαποστειλάρια, αίνοι, προσόμοια, ιδιόμελα, εωθινά, δοξολογίαι, ασματικά, μαθήματα, τυπικά, μακαρισμοί, εσοδικά, τρισάγια, αλληλουιάρια, χερουβικά, κοινωνικά, κρατήματα, καλοφωνικοί ειρμοί* και άλλα. Τα ονόματα των ειδών προέρχονται από το περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου. Η σπουδαιότητα τους συνίσταται στο γεγονός ότι παρουσιάζουν και αναδεικνύουν την ποικιλία των μορφών της βυζαντινής μουσικής.

Τέλος, ένα πολύ γνωστό και ιδιαίτερα εύχρηστο γνώρισμα της βυζαντινής μουσικής είναι το *ίσον* (ή *ισοκράτη*). Το *ίσον* είναι το τραγούδι ενός σταθερού μπάσου φθόγγου ταυτόχρονα με το τραγούδι της κυρίαρχης μελωδίας. Το *ίσον* σχηματίζει με την κύρια φωνή *ετεροφωνία*, κάτι όμως που δεν αλλάζει το μονόφωνο χαρακτήρα της βυζαντινής μουσικής, που είναι και το βασικό χαρακτηριστικό της.

Παραδοσιακή Μουσική

Η παραδοσιακή μουσική είναι ένας ζωντανός οργανισμός που πλάθεται και αναπλάθεται ανάλογα με τις συνθήκες. Κάτω από αυτό το πρίσμα, η αδιάσπαστη συνέχεια της μουσικής συγκρίνεται μόνο με την αδιάσπαστη συνέχεια της ελληνικής γλώσσας. Στοιχεία του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού μέσα από τη συνέχιση της μουσικής εμπεριέχονται σήμερα στην παραδοσιακή μουσική της χώρας μας. Οι πιο ευκρινείς και σημαντικές ομοιότητες είναι οι εξής: Αρχικά, η χρήση του ‘ιερού’ τρίπτυχου μουσική- λόγος- κίνηση, αποδεικνύει τη βαθιά μουσικότητα της ελληνικής γλώσσας, καθώς και την προέλευση της μουσικής και χορευτικής δομής από τα μετρικά σχήματα του λόγου. Η χρήση παρόμοιων ρυθμών είναι εξίσου σημαντική, για παράδειγμα ο αρχαίος χορός ‘επίτριτος’ είναι εφτάσημος- 7/8- όπως ο καλαματιανός. Οι μουσικές κλίμακες των αρχαίων, ονόματι ‘αρμονίες’ ή ‘τρόποι’, στο βυζάντιο χρησιμοποιούνται ως ‘ήχοι’ και περνούν στην ελληνική παραδοσιακή μουσική με το όνομα ‘δρόμοι’ ή ‘μακάμια’. Άλλες ομοιότητες βρίσκονται στα μουσικά όργανα.

Για παράδειγμα η αρχαία πανδούρις, στο βυζάντιο γίνεται θαμπούρα και στη παραδοσιακή μουσική ταμπουράς, στα μουσικά είδη, όπως τα ‘κάλαντα’, καθώς και

στα έθιμα και τις τελετουργίες. Είναι γνωστό ότι όπως στην Αρχαία Ελλάδα έτσι και στην παράδοση τα έθιμα πάντα συνοδεύονται από τραγούδι, μουσική και χορό.

Το δημοτικό τραγούδι

Η προφορική λογοτεχνική παράδοση είναι το πρωτογενές υλικό για τη δημιουργία του δημοτικού τραγουδιού. Αναφερόμαστε στην παράδοση ως προφορική αφήγηση, άμεσα συνδεδεμένη με συγκεκριμένο τόπο, χρόνο και πρόσωπα. Τα ιστορικά στοιχεία αλληλοσυμπλέκονται με φανταστικές επινοήσεις της προφορικής παράδοσης και, σταδιακά, το ακροατήριο τις αποδέχεται συνήθως ως αληθινές. Πηγή δημιουργίας παραδοσιακών μορφών τέχνης- και κατ' επέκταση του δημοτικού τραγουδιού- είναι ο γεωγραφικός χώρος, η χρονική επικαιρότητα και οι περιγραφές της καθημερινότητας. Άλλωστε, στα δημοτικά τραγούδια υπάρχουν στοιχεία που έχουν άμεση σχέση με τη ζωή των Ελλήνων. Άλλο ένα στοιχείο του δημοτικού τραγουδιού είναι η αναγωγή της αφετηρίας του σε βαθύτερες ρίζες. Αυτό φαίνεται έντονα στο 'πέραςμα' των θεμάτων και των μοτίβων των δημοτικών τραγουδιών στα νεότερα σημερινά τραγούδια.

Οι λόγοι που οδηγούν στη δημιουργία των τραγουδιών και της λαϊκής παράδοσης είναι τα ιστορικά γεγονότα καθώς και οι διάφορες δομές και εκφάνσεις της ατομικής και συλλογικής λειτουργίας. Τα παραπάνω αρκούν ώστε να προξενήσουν την αυθόρμητη λυρική δημιουργία- δηλαδή αυτοσχεδιασμός. Το δημοτικό τραγούδι ουσιαστικά έχει την έννοια της απρόσωπης ποιητικής και μουσικής δημιουργίας, καθώς ακόμα και ο εκάστοτε 'συνθέτης' δεν έχει τη 'συνείδηση' του δημιουργού.

Η συλλογικότητα είναι το χαρακτηριστικότερο γνώρισμα του δημοτικού τραγουδιού. Κατά τη δημιουργία των τραγουδιών αυτών, ο συνθέτης δημιουργεί αυτό που αργότερα αναπλάθεται, μετουσιώνεται σε πνευματικό προϊόν ολόκληρης της κοινότητας και αναπροσαρμόζεται ανάλογα με τις περιστάσεις.

Ακριτικό και Κλέφτικο

Το **ακριτικό** τραγούδι δημιουργήθηκε από τον 9ο έως τον 11ο αιώνα (περίπου) και θεωρείται η αρχή του δημοτικού τραγουδιού. Θεματολογικά, αναφέρεται στη ζωή και τα ηρωικά κατορθώματα των ακριτών, οι οποίοι ζούσαν στα σύνορα της βυζαντινής αυτοκρατορίας με σκοπό την προστασία των συνόρων από επιθέσεις. Μετά το ακριτικό συναντάμε το **κλέφτικο**, το οποίο διαδόθηκε από στόμα σε στόμα στα χρόνια της τουρκοκρατίας, έως την περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης-1821.

Το κλέφτικο τραγούδι ήταν αυτό καθ' αυτό δημιούργημα της ζωής των ρωμιών, εμπνευσμένο από τη δράση των κλεφτών και των αρματολών.

Στεριανή και νησιώτικη μουσική

Οι περισσότεροι μελετητές διαχωρίζουν τη δημοτική μουσική σε δύο μεγάλες κατηγορίες: τη **στεριανή**, οι περιοχές της οποίας είναι: η Ήπειρος και η Θεσσαλία κυρίως, αλλά και ο Μοριάς, η Ρούμελη, η Μακεδονία και τη **θαλασσινή** ή νησιώτικη, που περιλαμβάνει τα νησιά, τα Μικρασιατικά παράλια, τη Θράκη και την Κύπρο. Ο Μοριάς, η Ρούμελη και η Μακεδονία έχουν στοιχεία και των δύο περιοχών, πιο κοντά μουσικά όμως έγκεινται στη στεριανή Ελλάδα.

Διαφορές στεριανής- νησιώτικης μουσικής:

Η βασικότερη διαφορά είναι ο ανημιτονισμός της στεριανής Ελλάδας, σε αντίθεση με τη χρήση και την παρουσία του ημιτονίου (και της δευτέρας αυξημένης) στη θαλασσινή Ελλάδα. Οι ανημιτονικές κλίμακες σχηματίζονται χωρίς ημιτόνια κατά τη διαδοχή των φθόγγων τους. Υπάρχει, επίσης, διαφορά στη στροφική δομή και στο ρυθμό των αφηγηματικών τραγουδιών. Ουσιαστικά, η νησιώτικη μουσική απαρτίζεται από μονόστιχη ή δίστιχη στροφή, σε αντίθεση με τα στεριανά τραγούδια που διαθέτουν τριημίστιχη στροφή, όπου συχνά κόβεται η τελευταία άτονη συλλαβή.

Άλλη μία αξιοσημείωτη διαφορά είναι η απουσία ρίμας στη στεριανή Ελλάδα, με τη χρήση ανομοιοκατάληκτων τριημιστίχων. Υπάρχουν, βέβαια, εξαιρέσεις, όπως τα γιαννιώτικα τραγούδια. Η παρουσία της ρίμας στη νησιώτικη μουσική είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό γνώρισμα, καθώς υπάρχει ο σταθερός δίχρονος ρυθμός και η δίστιχη στροφή. Μια ακόμα διαφορά έχει να κάνει με τη μελωδία. Σκοπός των ‘στεριανών’ είναι το αέναο στόλισμα της μελωδίας, εν αντιθέσει με του νησιώτες που προτιμούν τους ποιητικούς αυτοσχεδιασμούς -δίστιχα, μαντινάδες. Το κύριο μέλημα των αυτοσχεδιαστών είναι η έμφαση στα λόγια που συνοδεύονται από πλήθος σκοπών.

Η πιο εμφανής διαφορά είναι αυτή των διαφορετικών ρυθμών στους χορούς. Στα νησιά όλοι σχεδόν οι χοροί είναι δίσημοι. Το μέτρο παραμένει δίσημο, ακόμα και αν η υποδιαίρεση του χρόνου είναι τρίσημη. Θα περίμενε κανείς ότι ο συνεχής δίσημος ρυθμός θα μπορούσε να είναι μονότονος, όμως οι οργανοπαίχτες τον κάνουν ελαφρύ και ευλύγιστο. Οι χοροί σε άνισους χρόνους που χρησιμοποιούνται στη νησιώτικη Ελλάδα, όπως ο καλαματιανός, ο καρσιλαμάς, ο ζεϊμπέκικος, θεωρούνται ξενόφερτοι. Στην Ηπειρώτικη Ελλάδα, από την άλλη, αν και υπάρχει πληθώρα δίσημων ή τρίσημων χορών- χορός στα δύο, χορός στα τρία- οι χαρακτηριστικοί χοροί είναι ο καλαματιανός και ο τσάμικος.

Στη στεριανή Ελλάδα, δηλαδή υπάρχουν χοροί σε 7/8- επτάσημοι- ή 5/4- πεντάσημοι. Ειδικά στη Βόρεια Ελλάδα υπάρχουν τραγούδια με ‘άλογο’ ρυθμό. Τέλος, η

επικράτηση διαφορετικών μουσικών οργάνων ανά περιοχή είναι άλλη μία αξιόλογη διαφορά. Το κατ' εξοχήν μελωδικό όργανο της Ηπειρωτικής Ελλάδας είναι το κλαρίνο, το οποίο εκτόπισε άλλα αερόφωνα μουσικά όργανα, όπως το ζουρνά. Στα νησιά και τη Θράκη γίνεται κυρίως χρήση βιολιού ή τρίχορδης αχλαδόσχημης λύρας, ως το βασικό μελωδικό όργανο. Οι συνδυασμοί οργάνων διαφέρουν από τόπο σε τόπο. Γενικά, οι στεριανοί αναφέρονται στη παραδοσιακή ορχήστρα ως κομπανία, ενώ τα νησιά και η Θράκη την ονομάζουν ζυγιά. Στην στεριά, ο χαρακτηριστικός συνδυασμός οργάνων ήταν αρχικά νταούλι και ζουρνάς- ή αργότερα κλαρίνο, ενώ στα νησιά τουμπί και λύρα- ή αργότερα λαούτο και βιολί. Υπάρχουν τύποι οργάνων που απαντώνται σε όλη την Ελλάδα, κυρίως τύποι φλάουτου: σουραύλι ή φιαμπόλι στα νησιά, φλογέρες στη στεριανή Ελλάδα και άσκαυλοι: τσαμπούνες ή ασκομαντούρες στα νησιά ή γκαίντες στη στεριά.

Γενικά, το δημοτικό τραγούδι είναι μονοφωνικό, με λίγες εξαιρέσεις κάποιων πολυφωνικών τραγουδιών της Καπαδοκίας, της Ηπείρου και οι επτανησιακές καντάδες. Τα δημοτικά τραγούδια στο πέραςμα του χρόνου δέχτηκαν αρκετές αλλοιώσεις και σώζονται σε πολλές παραλλαγές. Η καταγραφή και η μουσικολογική προσέγγιση των δημοτικών τραγουδιών είναι αντικείμενο συζήτησης ανάμεσα στους εθνομουσικολόγους ακόμα και σήμερα. Οι μορφές που ξεχωρίζουν στην έρευνα για το δημοτικό τραγούδι είναι οι: Φοίβος Ανωγειαννάκης, Λάμπρος Λιάβας, Γιάννης Κιουρτσάκης, Δέσποινα Μαζαράκη και Samuel Baud- Bony.

ΠΗΓΕΣ

Ανωγειαννάκης, Φ. *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, εκ. Εθνική τράπεζα, 1976, Αθήνα
Βασιλειάδης, Σ., Γλυνιά-Ζεάκη, Α., *Η μουσική στον αιώνα μας*, ΟΕΔΒ, 1992, Αθήνα
Ζαχαρενάκης, Κ. *Κάλαντα και παράδοση του δωδεκαήμερου*, Δωδώνη, 1986, Αθήνα
Λεούση, Λ *Ιστορία της Ελληνικής μουσικής*, Άγκυρα, 2003, Αθήνα
Λιάβας, Λ. επιμ. *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, ΥΠΠΟ, 2000, Αθήνα
Λιάβας, Λ. *Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική* φάκελος μαθήματος για το τμήμα μουσικών σπουδών πανεπιστημίου Αθηνών, 2004, Αθήνα
Νεφ, Κ. *Ιστορία της μουσικής* Απόλλων 1960 Αθήνα
Ρωμανού, Α. *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής: σημειώσεις για το πανεπιστήμιο Αθηνών*, τμήμα μουσικών σπουδών, 1999
Τσαγκάρης, Γ. έκδ, *Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής*, Αλκυών, Αθήνα, 1993
Baud-Bony, S. *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, πελοποννησιακό λαογραφικό ίδρυμα, Ναύπλιο, 2005

Έντεχνη Νεοελληνική Μουσική

Είναι δεδομένος ο διευρυμένος ρόλος της εκκλησιαστικής μουσικής ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στον Ελλαδικό χώρο. Το άλμα προς τον εξευρωπαϊσμό καθυστέρησε στην Ελλάδα, για διάφορους λόγους, μέρος αυτών ήταν και ο ευρύς ρόλος της εκκλησίας. Γεγονός είναι ότι ο προσανατολισμός προς την Ευρώπη έλαβε χώρα μετά την εκλογική νίκη του Βενιζέλου το 1910 και την αναθεώρηση του Συντάγματος (1911). Γύρω στα 1910 ο πολιτικός ρόλος της εκκλησίας ως 'αποστόλου του Έθνους' εγκαταλείπεται και η χώρα ουσιαστικά οδεύει προς την αφομοίωση με τη Δυτική Ευρώπη. Μία νέα εποχή ξεκινά, χαρακτηριστικό της οποίας είναι η ανάπτυξη μιας ισχυρής μεσαίας τάξης. Η νέα πολιτική κατεύθυνση προς τη Δύση εκδηλώνεται με βαθιές αλλαγές στη μουσική ζωή.

Σμύρνη

Αν και η Ελλάδα στο σύνολο της είχε γυρίσει την πλάτη στη Δύση, η Σμύρνη και γενικότερα τα παράλια της Μικράς Ασίας ήταν ένα μοναδικό λίκνο πολιτισμού.

Η συνεύρεση πολλών λαών μαζί- Ελλήνων, Τούρκων, Αρμενίων, Φράγκων, Ιταλών, Ισπανών και άλλων- είχε ως αποτέλεσμα τη πολυμορφικότητα της κοινωνίας και άρα του πολιτισμού. Η Σμύρνη είχε μία κοσμοπολίτικη ζωή, με έντονη μουσική δραστηριότητα, όπερες, οπερέτες, εστουδιαντίνες και καφέ σαντάν. Οι Έλληνες της Σμύρνης, ουσιαστικά, απολάμβαναν έναν Δυτικό τρόπο ζωής (με ανατολίτικο άρωμα) άγνωστο στους έλληνες της υπόλοιπης Ελλάδας. Με αυτό τον τρόπο φαίνεται ότι οι εξ Ανατολών επιρροές συνέβαλαν στον εξευρωπαϊσμό της μουσικής στην Αθήνα νωρίτερα από τις εκ Δύσης επιρροές! Ο Μανώλης Καλομοίρης ήταν από αστική οικογένεια της Σμύρνης, όπως και ο Πέτρος Πετρίδης, ο Τιμόθεος Ξανθόπουλος και άλλοι.

Νησιά του Ιονίου

Τα Ιόνια νησιά ήταν η κύρια δίοδος των ιδεών του Διαφωτισμού από την Ευρώπη προς την Ελλάδα. Η πολιτισμική ανανέωση στα Επτάνησα συμβαίνει από τον 18^ο αιώνα, αν και τον 17^ο και τον 16^ο αιώνα υπάρχει πολιτισμική δράση, κυρίως από επτανήσιους Έλληνες- πρόσφυγες (που κατέληξαν στη Βενετία), όταν τα Βενετοκρατούμενα νησιά τους καταλήφθηκαν από τους Οθωμανούς. Απόδειξη των παραπάνω είναι ότι το 1824, εγκαίνιαζεται η Ιόνιος Ακαδημία- το πρώτο Ελληνικό πανεπιστήμιο.

Ως προς τη βυζαντινή μουσική, στα Επτάνησα η βυζαντινή σημειογραφία δεν ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη. Εκτός αυτού, η αρμονία χρησιμοποιούνταν ευρέως όχι μόνο στην εκκλησιαστική μουσική αλλά και στη λαϊκή παράδοση. Η εκτέλεση δεύτερης και

τρίτης φωνής- συνήθως αυτοσχέδια- ήταν και συνεχίζει να είναι μια συνηθισμένη πρακτική τόσο στην παραδοσιακή όσο και στην εκκλησιαστική μουσική. Το 19^ο αιώνα όταν εισήχθη η πολυφωνία σε πολλές εκκλησίες της ορθοδοξίας, τα Επτάνησα δεν διχάστηκαν σε δύο διαφορετικές παραδόσεις. Οι περισσότεροι συνθέτες του 19^{ου} αιώνα έγραψαν και πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική.

Αυτός που ξεχωρίζει την εποχή αυτή και θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους έλληνες συνθέτες και δάσκαλους μουσικής είναι ο **Νικόλαος Χαλκιόπουλος Μάντζαρος** (26/10/1795- 31/03/1872). Γεννημένος στην Κέρκυρα από μουσικόφιλη οικογένεια, πήγε στη Νάπολη για να σπουδάσει μουσική. Μετά το πέρας των σπουδών του, του προσφέρθηκαν θέσεις στην Ιταλία, όνειρο της ζωής του όμως ήταν να επιστρέψει στην Κέρκυρα και να αφοσιωθεί στη μουσική εκπαίδευση. Ο Μάντζαρος σε όλη του τη ζωή δίδαξε αμισθί στην Φιλαρμονική Εταιρία Κέρκυρας.

Η μουσική του, σαφώς επηρεασμένη από την Ιταλική μουσική, είναι τυπική των Επτανήσιων συνθετών του 19^{ου} αιώνα. Η μελοποίηση του *‘Ύμνου εις την Ελευθερίαν’* έγινε το 1830, οι πρώτες στροφές του έργου ανακηρύχθηκαν σε Εθνικό Ύμνο της Ελλάδας το 1865. Ουσιαστικά, παρόλο που ο Μάντζαρος ήταν ένας αξιολογότερος συνθέτης και συγγραφέας θεωρητικών μουσικών συγγραμμάτων, πάνω από όλα ήταν ένας μοναδικός και πεφωτισμένος δάσκαλος μουσικής. Η συμβολή του στην εκπαίδευση των Επτανήσιων συνθετών είναι ανεκτίμητη. Οι γνωστότεροι μαθητές του Μάντζαρου είναι οι: Δομένικος Παδοβάνης, Φραγκίσκος Δομενεγίνης, Αντώνιος και Ιωσήφ Λιβεράλης, ο Σπυρίδων Ξύνδας, ο Διονύσιος Ροδοθεάτος, ο Παύλος Καρρέρ και πολλοί άλλοι.

Την εποχή αυτή πολλοί Επτανήσιοι ασχολούνται συνθετικά με τη μουσική. Η οικογένεια Λαμπελέτ ξεχωρίζει. Ο Ευτύχιος Λαμπελέτ, μουσικός στη σκάλα του Μιλάνου, είχε γιο τον Εδουάρδο, μαθητή του Μάντζαρου. Οι τρεις γιοι του Εδουάρδου, Ναπολέον, Λουδοβίκος και Γεώργιος ήταν όλοι μουσικοί. Ήταν η οικογένεια που ήρθε σε άμεση ρήξη με μουσικούς παράγοντες στην Αθηνά, κυρίως ο Ναπολέον και ο Γεώργιος. Ο **Γεώργιος Λαμπελέτ** (1875-1945) ήταν από τις φυσιογνωμίες που επηρέασαν όσο λίγοι τη μουσική δραστηριότητα της Αθήνας. Το περιοδικό *Κριτική* ήταν το βήμα, μέσα από το οποίο άσκησε μαζί με τον συνάδελφο του Γεώργιο Αξιώτη οξύτατη κριτική στους παράγοντες της μουσικής ζωής. Άλλοι γνωστοί Επτανήσιοι είναι οι Πέτρος Σκαρλάτος, Σπυρίδων Σπάθης και ο **Σπυρίδων Σαμάρας** (1816-1917), διάσημος συνθέτης σε όλη την Ευρώπη. Το 1896, χρονιά αναβίωσης των ολυμπιακών αγώνων, ο Σαμάρας συνέθεσε τον Ολυμπιακό Ύμνο, σε ποίηση Παλαμά. Ο Σαμάρας,

αν και δέχθηκε δριμεία κριτική ότι το έργο του δεν είναι Ελληνικό αλλά σε στυλ Ιταλικό από τους Έλληνες κριτικούς στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, με πρωτοστάτη το Μανόλη Καλομοίρη, αποδεικνύεται σήμερα, μέσα από ηχογραφήσεις των οπερατικών έργων του *Ρέα και Μάρτυς* ότι έγραψε μουσική εναρμονισμένη με τις σύγχρονες τάσεις. Οι συνθέσεις του είναι ευφάνταστες δημιουργίες με εξαιρετική χρήση της ενορχήστρωσης.

Γενικά, όσον αφορά τα Επτάνησα, το σπουδαιότερο ρόλο στη μουσική εκπαίδευση στο Ιόνιο έπαιξαν οι **Φιλαρμονικές Εταιρίες**. Κάθε Φιλαρμονική Εταιρία είχε ένα σύνολο πνευστών τουλάχιστον. Τα –πολλά- παιδιά που έπαιρναν μέρος στις Φιλαρμονικές Εταιρίες και εμφανίζονταν σε δημόσιες εθνικές και θρησκευτικές τελετές μάθαιναν μουσική χωρίς δίδακτρα. Οι ερασιτεχνικοί αυτοί όμιλοι βοήθησαν ιδιαίτερα στην άνθιση της μουσικής.

Η διδασκαλία της θεωρίας, της τεχνικής και της σύνθεσης ήταν εξαιρετικά αποτελεσματική, και απόδειξη αυτού, οι επιτυχίες συγκροτημάτων εκείνης της εποχής, ακόμη και στο εξωτερικό. Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα όλα τα χωριά της Κέρκυρας είχαν Φιλαρμονικές. Παρομοίως, υπήρχαν φιλαρμονικές εταιρίες σε όλα τα νησιά του Ιονίου. Η δημιουργία των Φιλαρμονικών είχε άμεση σχέση με την αυξανόμενη εθνική συνείδηση των Επτανήσιων. Πολλοί Επτανήσιοι στο τέλος του 19^{ου} αιώνα ήρθαν στην Αθήνα και σε συνεργασία με άλλους ευρωπαίους και Έλληνες μορφωμένους ίδρυσαν Φιλαρμονικές στα πρότυπα των Επτανήσων. Με αυτό τον τρόπο η μουσική διεισδύει στην ελληνική κοινωνία. Η μουσική εξέλιξη της Ελλάδας ξεκινά – και πάλι- από τα Επτάνησα. Ο Σπυρίδων Σπάθης ηγείτο της **Φιλαρμονικής Εταιρίας της Αθήνας**.

Αθήνα

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω η φιλαρμονική εταιρία ήταν η αρχή της μουσικής ανάπτυξης στην Ελλάδα. Άλλος ένας σύλλογος, ο **Όμιλος Φιλόμουσων** (1893) ιδρύθηκε από μέλη της Φιλαρμονικής και στόχευε στη δημιουργία συμφωνικής ορχήστρας. Ο ανταγωνισμός των δύο επέφερε θετικά αποτελέσματα για τη μουσική, καθώς και οι δύο σύλλογοι άνθισαν. Το **Ωδείο Αθηνών** δρούσε με παρόμοιο τρόπο ως προς το διδακτικό έργο μέχρι το 1891 και την ‘αναδιοργάνωση’ του από το Γεώργιο Νάζο. Υπάρχουν γραπτές ενδείξεις ότι ο Γεώργιος Νάζος ξεκίνησε σπουδές μουσικής στο εξωτερικό (Γερμανία/Γαλλία). Ερχόμενος στην Ελλάδα του δόθηκε η θέση του Διευθυντή του Ωδείου Αθηνών, όπου εφάρμοσε προγράμματα σπουδών και κριτήρια αξιολόγησης καθηγητών και μαθητών παρόμοια με αυτά της Γερμανίας. Έτσι, ενώ μέχρι την εμφάνιση του Νάζου, το ωδείο είχε πάνω από 300 μαθητές σε όργανα όπως

το φλάουτο, το βιολί και η φωνή, μετά την ‘αναδιοργάνωση’ οι περισσότεροι μαθητές ήταν στην τάξη του πιάνου. Σε αντίθεση με τα περισσότερα πνευστά και έγχορδα μουσικά όργανα, η τιμή του πιάνου ήταν κατά κανόνα απαγορευτική για τους περισσότερους Έλληνες. Ο σολιστικός χαρακτήρας του πιάνου, μαζί με την τιμή του και κυρίως η οικονομική και κοινωνική δύναμη του ωδείου αποδυνάμωσαν σταδιακά τον ‘αυτοσχεδιαστικό’ και πολυμορφικό χαρακτήρα των άλλων οργανισμών, όπως των φιλαρμονικών.

Εκτός του παραγκωνισμού των περισσότερων ερασιτεχνικών μουσικών συλλόγων και την οικονομική καταστροφή που γνώρισαν εξ αιτίας της ανόδου του Ωδείου, οι μουσικοί προύχοντες της εποχής κατηγόρησαν τους μουσικούς αυτών των συλλόγων ως εμπορικούς μουσικούς!

Αρχίζει η κλασική μουσική να θεωρείται αποκλειστικότητα του εκλεπτυσμένου κοινού, και άρα η απήχηση στο πλατύ κοινό που είχαν οι Επτανήσιοι συνθέτες θεωρείται εμπορικότητα! Αποτέλεσμα αυτού, κανένας μουσικός των Επτανήσων δεν διορίστηκε στο Ωδείο Αθηνών, εκτός του **Διονύσιου Λαυράγκα- δημιουργού του μελοδράματος**. Οι Επτανήσιοι, οι οποίοι ουσιαστικά εισήγαγαν και διέδωσαν την ευρωπαϊκή μουσική στην Ελλάδα κατηγορούνται και αποκλείονται από τη μουσική εκπαίδευση και σταδιακά από τη μουσική σκηνή της Αθήνας. Με αυτό τον τρόπο η μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα έγινε για τους λίγους και εύπορους. (Είναι η εποχή που η φράση ‘γαλλικά και πιάνο’ αποδεικνύουν όχι μόνο τη παιδεία κάποιου- και κυρίως κάποιας- αλλά και την κοινωνική του/της θέση).

Το παράδοξο της «εθνικής μουσικής»

Όπως προαναφέρθηκε, οι αρχές του 20ού αιώνα συνοδεύονται με πολιτισμική και κοινωνική ανάπτυξη στον Ελλαδικό χώρο. Η ευρωπαϊκή επίδραση διαφαίνεται σε όλους τους τομείς· στη μουσική γίνεται κυρίως αισθητή εξ αιτίας της μετατόπισης και διαφοροποίησης του όρου «εθνική μουσική». Δημιουργοί εθνικής μουσικής λογίζονταν μόνο όσοι είχαν πλήρη ευρωπαϊκή κυρίως παιδεία. Η παιδεία της Ελληνικής μουσικής, εμπειρική ή όχι, δεν θεωρείται χρήσιμη για το σκοπό αυτό. Η ελληνική μουσική, δηλαδή, δεν θεωρείται «εθνική»! Για τη δημιουργία «εθνικής μουσικής» είναι αναγκαίο ο συνθέτης να έχει ευρωπαϊκό υπόβαθρο.

Η μετατόπιση της εκπαίδευσης σε δυτικοφανή πρότυπα δημιουργεί καινούργιους προβληματισμούς, όχι μόνο ως προς τη μουσική αλλά μέσα σε ένα γενικότερο πλαίσιο. Καθώς ο επτανησιακός τρόπος εκπαίδευσης περιθωριοποιείται και εισάγεται ο ευρωπαϊκός, δημιουργείται ο προβληματισμός που συγκλόνισε την Ευρώπη πριν

περίπου 100 χρόνια: Ιταλία ή Γερμανία; Άλλωστε, η διαμάχη δεν ήταν μόνο μουσική, είχε έντονες πολιτικές προεκτάσεις, με πυρήνα την ερώτηση για το ποιο έθνος πρέπει να χρησιμεύσει ως πρότυπο για την πρόοδο του ελληνισμού με κριτήρια κοινωνικά, ηθικά, πολιτικά, αναπτυξιακά και λοιπά. Είναι η εποχή που ο **Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962)**, ερχόμενος από το εξωτερικό με σπουδές στη Γερμανία, από ισχυρή αστική οικογένεια της Σμύρνης, εμφανίζεται αίφνης στο μουσικό προσκήνιο το 1908. Το 1908 σηματοδοτεί και την έναρξη ενός ‘μουσικού πολέμου’ που κήρυξε ο Καλομοίρης εναντίον της ‘εύκολης’ και εμπορικής ιταλικής μουσικής. Το 1910, μετά από τέσσερα χρόνια διδασκαλίας στη μουσική σχολή του Χαρκόβου, ο Καλομοίρης ήρθε στην Αθήνα, έχοντας προετοιμάσει την άφιξή του αρθρογραφώντας στο *Νουμά* καθώς και με σποραδικές εκτελέσεις έργων του.

Εμφανίστηκε υπέρμαχος του δημοτικισμού, και με αυτόν τον τρόπο προκάλεσε το ενδιαφέρον της διανοήσης της εποχής. Στο *Νουμά* ο Καλομοίρης κάνει συχνά λόγο για τη δημιουργία εθνικής μουσικής και παραλληλίζει το κίνημα του δημοτικισμού με το κίνημα για τη δημιουργία εθνικής μουσικής. Το 1911 αρχίζει να διδάσκει στο Ωδείο Αθηνών υπό τη διεύθυνση του- αμφιβόλου μουσικής παιδείας- Νάζου, σύμμαχο του στον πόλεμο εναντίον των ‘μη- ελλήνων’, προσκείμενων στην Ιταλία, επτανήσιων συνθετών. Η εναντίωση του Καλομοίρη στους Επτανήσιους φαίνεται έντονα στην ακύρωση της υποψηφιότητας του Σπύρου Σαμάρα (Κέρκυρα) για τη θέση του διευθυντή στο Ωδείο Αθηνών. Ο Σαμάρας ήταν ο μοναδικός διάσημος Έλληνας συνθέτης σε όλη την Ευρώπη και παρά τα θετικά σχόλια μεγάλης μερίδας του Τύπου υπέρ του προσώπου του για το χρίσμα, ο Καλομοίρης διακρίνοντας επικείμενη απειλή στο πρόσωπο του καταφέρθηκε σφόδρα εναντίον του- ως ‘μη Έλλην’ μουσικά - χωρίς καν να έχει ακούσει δείγμα της μουσικής του. Αργότερα βέβαια, όταν ο Σαμάρας δεν ήταν πια απειλή, αναίρεσε τα λεγόμενά του.

Αυτή την εποχή πληθαίνουν οι φωνές που αμφισβητούν την αξία του Νάζου για τη θέση του διευθυντή. Ο *Νουμάς* γίνεται και σε αυτήν την περίπτωση το βήμα των υπερασπιστών του. Ο Καλομοίρης, γνωρίζοντας τη δύναμη του Νάζου, πρόσκειται θετικά σε αυτόν και καλλιεργεί το κλίμα για τη διάδοση μιας αισθητικής που πηγάζει από τη ‘ρομαντική’ Γερμανία, σύμφωνα με την οποία η Ιταλική μουσική είναι εμπορική και χαμηλότερης ποιότητας.

Ο Καλομοίρης, πολιτικά έπαιξε σπουδαιότερο ρόλο από όσο νομίζαμε ως πρόσφατα. Ήταν φιλικά προσκείμενος στο Βενιζέλο, και απολάμβανε τα προνόμια αυτής της φιλίας έως και το θάνατο του. Είναι πολλά τα άρθρα που αναφέρονται στο ρόλο του

κατά τη διάρκεια διακυβέρνησης Βενιζέλου. Μετά το θάνατο του Βενιζέλου (1936) πρόσκειται φιλικά στο Μεταξά, γράφοντας μουσική για τον Μπασιτιά Κωστή – δεξί χέρι του Μεταξά. Το 1940 το *Δαχτυλίδι της Μάνας* ανέβηκε στο Βερολίνο, αφορμή για να κατηγορηθεί ως ‘φιλοναζιστής’. Παρ’ όλα αυτά είχε πολλούς φίλους προσκείμενους στην Αριστερά και πολύ συχνά παρέμβαινε ώστε πολλοί κομμουνιστές να βρουν δουλειά ως μουσικοί ή να γυρίσουν από την εξορία. Φρόντιζε να έχει καλές σχέσεις με τον Κεντρώο χώρο- Γ. Παπανδρέου- κρατώντας αποστάσεις τόσο από την Αριστερά όσο και από το Παλάτι. Είναι, πάντως, γεγονός ότι συνεργάστηκε με ανθρώπους όλων των ιδεολογικών και πολιτικών παρατάξεων.

Τα πιο γνωστά έργα του Καλομοίρη είναι: όπερες: *το Δαχτυλίδι της Μάνας, ο Πρωτομάστορας, κ.α.* συμφωνική μουσική: *Ρωμέϊκη Σουίτα, τρεις ελληνικοί χοροί, συμφωνία της λεβεντιάς, συμφωνία των Ανίδεων και των Καλών ανθρώπων, Παλαμική συμφωνία κ.α.* πολλά έργα για σόλο πιάνο και πολλά ακόμη συμφωνικά έργα.

Ο **Γεώργιος Λαμπελέτ** (Κέρκυρα, 1875-1945) θεωρείται ο μακροβιότερος αντίπαλος του Καλομοίρη. Ο Γ. Λαμπελέτ ήταν αυτός που αντέδρασε εντονότερα για την αναδιοργάνωση του Ωδείου και στη συνέχεια για τον αποκλεισμό των Επτανήσιων συνθετών. Ο Λαμπελέτ με τον Αξιώτη επιτίθενται εξ αρχής στο Γ. Νάζο και στη διαπαιδαγώγηση που προτείνει. Τη θεωρούν υποκριτική και ψευδή, σε αντίθεση με το φυσικό τρόπο που διδάσκονταν τα παιδιά έως τότε. Με τον ερχομό του Καλομοίρη και την αντίδραση του στην επτανησιακή μουσική, ο Λαμπελέτ νιώθει την ανάγκη να εκφράσει τον προβληματισμό του για την συνολική περιφρόνηση των συμπατριωτών του από τους μουσικούς παράγοντες. Ο Λαμπελέτ δεν φέρνει αντίρρηση στη Γερμανική μουσική ως τέχνη, αλλά στη βίαιη εισαγωγή της ως η μόνη κατάλληλη και σοβαρή για τη μουσική εκπαίδευση στη χώρα. Ο ίδιος αντιλαμβάνεται ότι θεωρείται μουσικός ανάξιος να εκτιμήσει τη μουσική αυτή, με αποτέλεσμα τον παραγκωνισμό αυτού και ομοίων του. Άλλωστε, πολύ σωστά ανέφερε ότι η μουσική που είναι ανοιχτή και αγαπητή στο ευρύ κοινό, όπως ήταν η ιταλική, δε σημαίνει πως είναι ευτελής. Παρά τις προσπάθειες του πάντως, οι χειρισμοί του Καλομοίρη οδήγησαν στον μαρασμό της Επτανησιακής μουσικής την εποχή εκείνη στην Αθήνα. Ο Γιώργος Λεωτσάκος επισημαίνει για τον Καλομοίρη: ‘Ο κατατρεγμός της Επτανησιακής μουσικής μας αφήνει σήμερα την ζοηρότατη και δυσάποσειστη εντύπωση μιας ψυχρότατα και προσεκτικότατα μελετημένης τακτικής και στρατηγικής άριστα οργανωμένης και μεθοδευμένης’ (Λεωτσάκος, σελ. 18, 1999). Στο τέλος της ζωής του ο Καλομοίρης ‘αποδέχθηκε’ τους Επτανήσιους συνθέτες και το έργο τους.

Συνθέτες Εθνικής Σχολής

Εκτός του Καλομοίρη, οι υπόλοιποι που ο ίδιος αναφέρει ως συμμάχους του στο μεγάλο του όνειρο της δημιουργίας εθνικής σχολής είναι οι : Μάριος Βάρβογλης (1885-1967), Πέτρος Πετρίδης (1892-1977), Αιμίλιος Ριάδης (1880-1935) , Λώρης Μαργαρίτης(1895-1953). Οι συνθέτες αυτοί ακολουθούν τις μουσικές εξελίξεις περίπου με έναν αιώνα καθυστέρηση. Συνθέτες που επηρεάστηκαν από την ιδέα της εθνικής σχολής είναι οι: Γεώργιος Σκλάβος(1888-1976), Γεώργιος Πονηρίδης(1887-1982), Ανδρέας Νεζερίτης(1897-1980), Αντίοχος Ευαγγελάτος(1903-1981), Θεόδωρος Καρυωτάκης(1903-1978), Γεώργιος Καζάσογλου (1908-1984) και άλλοι.

Οι Πρωτοπόροι

Σε αντίθεση με τους συνθέτες της εθνικής σχολής, οι παρακάτω εξελίσσονται μουσικά παράλληλα με τους συνθέτες της Δύσης. Αυτοί είναι οι: Νίκος Σκαλκώτας (1904-1949) και Δημήτρης Μητρόπουλος(1896-1960), γνωστοί και οι δύο σε όλο τον κόσμο και όχι μόνο στην Ελλάδα.

Νίκος Σκαλκώτας

Σπούδασε σύνθεση στο Βερολίνο με τους K. Weill, Jarnach και τον Schönberg διαδοχικά. Ως μαθητής του Schönberg χρησιμοποιεί το δωδεκαφθογγισμό, αλλά με διαφορετικό τρόπο σε σχέση με το δάσκαλό του. Η μουσική του είναι ιδιαίτερα έντονη και ‘καινούργια’. Εισάγει με εκπληκτική ενορχήστρωση πολυδιάστατα ηχητικά αποτελέσματα, διάφανα ακούσματα, εκφραστικότητα και πλαστικότητα. Όσο ήταν στο Βερολίνο- μέχρι το 1933- ήταν ιδιαίτερα δημιουργικός, τα οικονομικά προβλήματα όμως που εμφανίστηκαν τον ανάγκασαν να γυρίσει στην Αθήνα, σε μια Αθήνα που ο Καλομοίρης λίγη ελευθερία κινήσεων έδινε σε νέες ιδέες, σε μουσικές μη- εθνικές! Ο Σκαλκώτας έπαιζε βιολί και στις τρεις αθηναϊκές ορχήστρες και παράλληλα συνέθετε. Οι περίφημοι *36 Ελληνικοί Χοροί* γράφτηκαν το 1933-1936. Δυστυχώς, στην Ελλάδα κατάλαβαν τη μοναδικότητα και σπουδαιότητα του Σκαλκώτα μετά το θάνατο του. Το τελευταίο έργο που έγραψε ήταν η *Τρυφερή Μελωδία*. Άλλα έργα του είναι οι *Παραλλαγές σε ένα Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*, ένα ‘παραμυθόδραμα’ με τον μαγικό *τα μάγια*, τα μπαλέτα *η Λυγερή και ο Χάρος*, *Η Θάλασσα* και άλλα.

Δημήτρης Μητρόπουλος

Συνθέτης, αρχιμουσικός και μαέστρος. Ξεκινά να γράφει τονική μουσική αλλά με ενδιαφέρουσες αρμονικές παρεκκλίσεις και καταλήγει στην ατονικότητα γύρω στο 1920. Ουσιαστικά σταμάτησε τη σύνθεση γύρω στα 1930 για να ασχοληθεί αποκλειστικά με τη διεύθυνση ορχήστρας. Διάσημα έργα του, *η Ελληνική Σονάτα*, *η*

Κρητική Γιορτή, η Ταφή και άλλα. Ο Μητρόπουλος έγινε ιδιαίτερα γνωστός για τις περίφημες διπλές ερμηνείες του, όπου έπαιζε πιάνο και διηύθυνε συγχρόνως.

1945 και έπειτα

Μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο, δημιουργείται μία έντονη δραστηριότητα σύγχρονων συνθετών. Τις δεκαετίες του 1950 και 1960 πολλοί Έλληνες σπούδασαν στο εξωτερικό και αρκετοί από αυτούς διέπρεψαν. Αυτοί είναι: ο Γιάννης Ξενάκης (1922-2001), ο Γιάννης Χρήστου (1926-1969), ο Γιάννης Παπαϊωάννου (1910-1989), ο Δημήτρης Δραγατάκης (1914) και ο Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984).

Γιάννης Ξενάκης

Είναι μία διεθνής φυσιογνωμία, ίσως ο διασημότερος συνθέτης του αιώνα μας σε όλο τον κόσμο. Στόχος του ήταν με την τέχνη του να ανοίξει τους ορίζοντες της μουσικής. Η τεχνική του βασίζεται σε μαθηματικές συνέχειες. Οι συνθέσεις του ξεκινούν από μαθηματικούς τύπους και ξεδιπλώνονται. Ο καλύτερος τρόπος για να χαρακτηρίσουμε τον τρόπο που συνθέτει είναι ο όρος της «τυποποίησης», όπως χρησιμοποιείται στα μαθηματικά. Η χρήση του υπολογιστή βοήθησε στην έννοια της τυποποίησης και γι' αυτό ήταν από τους πρωτεργάτες που τον χρησιμοποίησαν. Ο ίδιος ονομάζει τη μουσική του «στοχαστική μουσική». Έργα στοχαστικής μουσικής είναι τα: *Μεταστάσεις, Αχορρίψεις, ΣΤ/10, ΣΤ/4, ΣΤ/48, Μόρσιμα-Αμόρισμα, Ατρείδες* και άλλα. Τις δεκαετίες του 1960-70 η φήμη του εξαπλώνεται ραγδαία. Τα έργα του είναι βασισμένα και σε άλλες θεωρίες, είτε στη θεωρία του παιχνιδιού- *Duel, Στρατηγική*, των συνόλων- *Ερμα*- ή στη μακροβιανή στοχαστική μουσική- *Συρμός*.

Γιάννης Χρήστου

Τα πρώτα έργα του Χρήστου είναι γραμμένα σε παραδοσιακές δυτικές μορφές- *Μουσική του Φοίνικα, Πρώτη Συμφωνία, Λατινική Λειτουργία, έξι τραγούδια σε ποιήματα του T.S. Eliot* και άλλα. Αργότερα, αναπτύσσει μια προσωπική έντεχνη σειρά τεχνική στα έργα *Μετατροπές, Τοκάτα για πιάνο και ορχήστρα, Πύρινες Γλώσσες* και άλλα. Στην τελευταία περίοδο της ζωής του γράφει σε ένα **μετα-μουσικό επίπεδο**, όπως ο ίδιος αναφέρει, διαχωρίζει δηλαδή την οργάνωση ήχων και τη δημιουργική σύνθεση αυτών των στοιχείων. Τέτοια έργα είναι τα: *Αναπαράσταση I, Επίκυλος I, Αναπαράσταση III, Επίκυλος II, ο πιανίστας* και άλλα

Άλλοι σύγχρονοι συνθέτες: Γιώργος Σισιλιάνος, Μιχάλης Αδάμης, Θεόδωρος Αντωνίου, Γιώργος Κουρουπός, Κυριάκος Σφέτσας, Γιώργος Απέργης, Μιχάλης Τραυλός, Γιώργος Ζερβός, Ελένη Καραϊνδρου
--

ΠΗΓΕΣ

- Αμαραντίδης, Α. *Μορφολογία της μουσικής*, Παπαγρηγορίου-Νάκας, 1990, Αθήνα
- Ανωγειανάκης, Φ. *Κατάλογος έργων Μανώλη Καλομοίρη 1883-1962*, 1964, Αθήνα
- Λεούση, Λ *Ιστορία της Ελληνικής μουσικής*, Άγκυρα, 2003, Αθήνα
- Λεωτσάκος, Γ. *Λύχνος υπό τον μόδιον: έρευνα-κείμενα* Π.Ε.Κ. 11, 1999, Ηράκλειο
- Μαλλιάρης, Ν. *Ιστορία της μουσικής I, II, III, IV: σημειώσεις πανεπιστημίου Αθηνών*
- Μπελώνης, Γ. *Καλομοίρης και πολιτική* άρθρο στην εφ. Καθημερινή, 20/03/2005
- Νεφ, Κ. *Ιστορία της μουσικής Απόλλων* 1960 Αθήνα
- Ρωμανού, Α. *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής: σημειώσεις για το πανεπιστήμιο Αθηνών, τμήμα μουσικών σπουδών*, 1999
- Σιώπη, Α. *Τα ιδεολογήματα της «εθνικής ταυτότητας» και της «ελληνικότητας»*, άρθρο στην εφ. Καθημερινή, 15/05/2005
- Στάθης, Γ. *Η εξήγησις της παλαιάς Βυζαντινής σημειογραφίας* Αθήνα, 1987 Τσαγκάρης,
- Γ. έκδ, *Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής*, Αλκυών, Αθήνα, 1993