

ΕΠΙΒΙΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΥ ΣΤΟ ΕΛΑΦΡΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Ερευνητική εργασία.

1^ο ΓΕΛ Φιλιππιάδας

Τάξη Α'

Σχολικό έτος 2012-2013

Ερευνητική Ομάδα

- Βαλάρης Μιχαήλ
- Βέτσος Ευάγγελος
- Βλάχου Αλεξία
- Βλάχου Βασιλική
- Γεωργίου Βασίλειος
- Γεωργίου Σπυρίδων
- Γκαρτζώνης Σωτήριος
- Διαμάντης Κωνσταντίνος
- Δόνου Λευκοθέα
- Ζάβαλη Παρασκευή
- Καζή Βασιλική
- Καραβασίλη Χρυσαιγή-Κωνσταντίνα
- Κατσινίκα Σωσάνα
- Κεφάλα Βασιλική
- Πάνου Ελένη
- Στεφανίδης Απόστολος
- Στούπας Απόστολος
- Τσιαρής Ελευθέριος

Υπεύθυνες καθηγήτριες:

Παππά Ιωάννα - Τσίντζου Ευδοκία

Σκοπός έρευνας και ερευνητικά ερωτήματα

- Η επαφή των μαθητών με ένα είδος τέχνης και να αναπλάσουν το ιδεολογικό περίγραμμα των αρχών του προηγούμενου αιώνα.
- Η πολιτική κατάσταση 1900-1950.
- Τα λογοτεχνικά ρεύματα στην Ελλάδα- Ευρώπη.
- Συνθέτες.
- Καλλιτέχνες - δημιουργίες.

Περιεχόμενα

| | |
|---|----|
| Ερευνητική ομάδα..... | 2 |
| Σκοπός έρευνας και ερευνητικά ερωτήματα | 3 |
| Περιεχόμενα..... | 4 |
| Πρόλογος | 5 |
| Ένας πολιτισμός μαζικοποίησης | 9 |
| Αμφισβήτηση θετικισμού | 9 |
| Κίνηση ιδεών | 10 |
| Υπερρεαλισμός | 12 |
| Λογοτεχνία | 12 |
| Η μουσική ανάμεσα στους δύο πολέμους | 13 |
| Κινηματογράφος | 13 |
| Νεοελληνική μουσική | 14 |
| Jazz | 17 |
| Σουίνγκ | 22 |
| Βαλς | 24 |
| Τάγκο | 25 |
| Νεοελληνική έντεχνη μουσική | 29 |
| Ελληνική οπερέτα | 31 |
| Σύγχρονη ελληνική μουσική | 32 |

Πρόλογος

ΟΙ ΕΠΙΒΙΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΥ ΣΤΟ ΕΛΑΦΡΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ.

Ο κόσμος του εικοστού αιώνα χαρακτηρίζεται από την αλματώδη επιστημονική και τεχνολογική εξέλιξη, από την διάθεση και την ικανότητα ης εκλογίκευσης και τη υποταγής του συναισθήματος στην λογική. Είναι μια εποχή μεταιχμιακή , ανάμεσα στις εξελίξεις του προηγούμενου αιώνα που αποθέωσαν τον ορθολογισμό και του τωρινού που αποθεώνει τον τεχνοκρατισμό και την υπερεξειδίκευση . Ανάμεσα λοιπόν σε δύο αιώνες που εξύψωσαν το λόγο και τον κατέστησαν κυρίαρχο της ζωής, σταθήκαμε για λίγο αναρωτώμενοι μήπως τελικά χάθηκε το συναίσθημα και η διάθεση του ανθρώπου να αντιμετωπίζει με ιδιαίτερη ευαισθησία τον κόσμο και τους συνανθρώπους που βρίσκονται γύρω του.

Όπως συμβαίνει κάθε φορά στην ιστορία, όταν το άτομο χάνεται μέσα στην περιδίνηση των νέων εποχών και των εξελίξεων που δεν δύναται να προλάβει η διαδικασία μιας επιστροφής μιας αναδιάταξης δυνάμεων, δίνει πολλές φορές απαντήσεις ή ερεθίσματα για να δημιουργήσει κάτι καινούργιο. Η εργασία μας, στράφηκε στο παρελθόν αυτό και η εξήγηση ίσως φανεί αν διηγηθούμε από πού ξεκίνησε η ιδέα της υλοποίησης αυτής της ερευνητικής εργασίας

Σε μια από εκείνες τις περιηγήσεις χωρίς ιδιαίτερο σκοπό στο διαδίκτυο πέσαμε πάνω σε ένα τραγούδι, από ένα συγκρότημα άγνωστο αλλά μια μελωδία γλυκιά τύλιξε την ατμόσφαιρα, θυμίζοντας παλιούς ξεχασμένους σκοπούς μέσα σε μια μοντέρνα κατά τα άλλα σύνθεση. Ψάχνοντας στη μνήμη τα βήματα οδήγησαν σε ένα τραγούδι της Βέμπο <<Πόσο λυπάμαι>>... Ήταν μια μουσική εμπειρία όχι τόσο για την πρωτότυπη εκτέλεση όσο γιατί άνοιξε τις πύλες ενός κόσμου οριστικά χαμένου όπως νομίζαμε αλλά που ξεπρόβαλε τώρα μπροστά μας με όλη του τη δύναμη και την φρεσκάδα. Έτσι κάπως ξεκίνησε η ιστορία και προσπαθήσαμε να δούμε τις συντεταγμένες πότε γράφτηκε, από ποιον, σε ποια εποχή.

Γυρίζοντας σελίδα, βρεθήκαμε στην Αθήνα των αρχών του περασμένου αιώνα. Η εποχή του μεσοπολέμου, εποχή που βάδιζε από την ελπίδα στην ματαίωσή της, που γέμισε με προσδοκίες τους ηγέτες. Μια εποχή αντιθέσεων που έγραψε μια από τις πιο αιματηρές σελίδες της ανθρωπότητας αλλά και κορυφαίες πράξεις ηρωισμού, αυτοθυσίας, εποχή πίστης ε ιδανικά και αξίες που σημάδεψαν με το εύρος τους την ιστορία και καθόρισαν τις ιστορικές εξελίξεις. Η Ελλάδα είχε μπει στο νέο αιώνα, στις αρχές του εικοστού με τη δύναμη που ένα νεοσυγκροτημένο έθνος μπορεί να έχει, προβάλλοντας την Μεγάλη Ιδέα ως όραμα που όφειλε να υπηρετήσει. Οδηγήθηκε έτσι στους Βαλκανικούς πολέμους που

υλοποίησαν τον εδαφικό και πληθυσμιακό της διπλασιασμό και διαμόρφωσαν τις προθέσεις υλικές και ηθικές κυρίως και για την διεκδίκηση και άλλων χαμένων πατριδών. Έτσι βρέθηκε στην δίκη του Α' παγκοσμίου επιδιώκοντας την ενοποίηση των δύο πλευρών του Αιγαίου με την ενσωμάτωση του Μικρασιατικού Ελληνισμού, που οδήγησε με την σειρά του στην τραγική διάψευση των ελπίδων της χώρας και την καταστροφή του 1922. Ενάμισι εκατομμύριο πρόσφυγες ήταν ο απολογισμός της Εθνικής Προσπάθειας. Παράλληλα, η Ευρώπη και ο κόσμος βυθισμένος σε μια βαθύτατη οικονομική κρίση οργανώνεται γύρω από ένα όλο και πιο αυταρχικό μοντέλο διακυβέρνησης που δημιούργησε δικτατορικό πολίτευμα και τις προϋποθέσεις για την εκδήλωση ενός νέου πολέμου που στόχο είχε την αναδιανομή των εδαφών και των “σφαιρών επιρροής” στον Ευρωπαϊκό χώρο. Συμφέροντα και ιδεολογίες αναθεωρούνται και μέσα σε αυτήν την πραγματικότητα οι άνθρωποι αναζητούν ελπίδα και προσανατολισμό. Η τέχνη, κινούμενη σε τέτοια πλαίσια προσπαθεί να βρει δρόμους έκφρασης και κυρίως να δείξει νέους δρόμους και να απελευθερωθεί από τα δεσμά ενός ηθικά ξεπεσμένου κόσμου. Κινήθηκε από το ρομαντισμό στο ρεαλισμό και στην ακραία έκφραση του και επηρεασμένη από τα διδάγματα του Φρόυντ της ψυχανάλυσης, του Μαρξισμού, του Νιτσεϊσμού έφτασε ως την υπέρβαση της πραγματικότητας και τον υπερρεαλισμό.

Μετά λοιπόν σε τέτοιο ιδεολογικό περίγυρο η Ελλάδα αναζητά την δική της ταυτότητα. Ταυτότητα που εμπεριέχει τις φωνές τις Ευρώπης, το αίτημα του εκσυγχρονισμού της τέχνης και την εναρμόνισή της με το Ρεύμα της Εσπερίας. Όμως πίσω και κάτω από το ‘μοντέρνο’, βρίσκεται και το υπόστρωμα της παράδοσης και του λαϊκού πολιτισμού που επιβιώνει και καθορίζει ακόμη εν’ πολλοίς τις κυρίαρχες τάσεις, αλλά και το πνευματικό – πολιτιστικό φορτίο που έφεραν μαζί τους οι πρόσφυγες και ζητά χώρο να εκφραστεί και τρόπους να ενσωματωθεί στην νεοδιαμορφούμενη κατάσταση.

Κάπως έτσι σχηματοποιήθηκε το κλίμα και η ατμόσφαιρα του μεσοπολέμου στη Ελλάδα. Το τραγούδι που μας ενδιέφερε ειδικότερα κινείται σε πολλά παράλληλα επίπεδα. Από το κυρίαρχο ιδίως στην επαρχία δημοτικό ακολουθεί τους πεπατημένους παραδοσιακούς δρόμους ως το απαγορευμένο ρεμπέτικο που αρχίζει δειλά να κάνει την εμφάνισή του μετά την έλευση των προσφύγων. Οι λαϊκοί ήχοι αναμιγνύονται με παραδοσιακά όργανα και ακούσματα ενώ η αστική τάξη κινείται σε διαφορετική πορεία. Το πιάνο και η κλασική μουσική κυριαρχούν στα σαλόνια της τάξης αυτής, ενώ είδη όπως η όπερα και η πιο εύπεπτη οπερέτα βρίσκονται ανάμεσα στις αγαπημένες τους προτιμήσεις. Αυτή η κοινωνική τάξη θα στηρίξει την “Ευρωπαϊκή τάση” στη μουσική και ενσωματώσει σταδιακά ρεύματα και μοντέρνες εκφράσεις που εμφανίζονται στην Αμερική και στην Ευρώπη.

Παράλληλα οι ήχοι και οι ρυθμοί της κλασικής μουσικής αναμιγνύονται με το βαλς, το σουίνγκ, το τάγκο, την όπερα και την οπερέτα. Ταυτόχρονα είναι έντονες οι επιδράσεις από το ιταλικό μπελ κάντο (bel canto) και της επτανησιακής καντάδας που κυριαρχεί στον χώρο του ελαφρού τραγουδιού. Πολλοί συνθέτες με μουσικές σπουδές στρέφονται για βιοπορισμό στο είδος αυτού του τραγουδιού, δίνοντας πολλά λυρικά κομμάτια που αγαπήθηκαν και έγιναν εξαιρετικά δημοφιλή στο ευρύ κοινό. Επίσης, η Αθηναϊκή επιθεώρηση, ως μεικτό θεατρικό είδος προβάλλει νέα τραγούδια που δημιουργούνται για τις ανάγκες της, διευρύνοντας τον κύκλο των οπαδών του αντίστοιχου είδους.

Πολλοί ακόμη παράγοντες ευνόησαν την ανάπτυξη του τραγουδιού αυτού. Οι συνθήκες της Belle époque, η ευφορία που αρχικά γέννησε το τέλος του Α΄ παγκοσμίου, τα Παρισινά καμπαρέ, οι μουσικές ενός νέου είδους τέχνης όπως ο κινηματογράφος εξαπλώνονται και στον ελληνικό χώρο. Η ίδρυση της λυρικής σκηνής και η λειτουργία του τύπου που 'διαφημίζει' τα τραγούδια της μόδας, η αφίσα και η διαφήμιση, το βινύλιο και οι νέες μέθοδοι παραγωγής και εγγραφής δίσκων, η επέκταση του ραδιοφώνου που ως νέο μέσο ενημέρωσης και επικοινωνίας γίνεται κτήμα των λαϊκών στρωμάτων.

Μέσα λοιπόν στο κλίμα αυτό που περνά βαθμιαία από την ευημερία στην οικονομική κρίση, από το τέλος ενός πολέμου στην προετοιμασία για την διεξαγωγή ενός άλλου το ελληνικό τραγούδι αναζητά ταυτότητα. Στρέφεται στις πηγές του ρομαντισμού στη λυρική ατμόσφαιρα και στην αναζήτηση ενός εξωραϊσμένου παρελθόντος, όπως δείχνουν και οι τίτλοι πολλών δημοφιλών τραγουδιών. Ίσως συμβαίνει σε εποχές που ο σταθερός προσανατολισμός λείπει, ο στόχος αναζητείται, ή όταν η πραγματικότητα δυσβάσταχτη, η φυγή μοιάζει σαν μια ενδεχόμενη ελπίδα. Έτσι το ελαφρό τραγούδι του μεσοπολέμου αγαπήθηκε καθώς προσέφερε μια δίοδο εξόδου από ένα σκληρό παρόν. Ήταν ακόμη μια αφορμή να εκφραστεί το ωραίο, το ρομαντικό συναίσθημα, να επανιεραρχηθούν οι αξίες του και να εκφραστούν. Έτσι η αναζήτηση του άλλου ανθρώπου με τρόπο λεπτό και αισθαντικό γίνεται η απάντηση της αισιοδοξίας και ύμνος στη ζωή απέναντι στις δυσκολίες που καταδυναστεύουν τον άνθρωπο.



Ιδεολογικό περίγραμμα

Ένας πολιτισμός μαζικοποίησης

Σ' όλα τα κράτη της Ευρώπης και της Αμερικής κατά το διάστημα μεταξύ των δύο πολέμων (1918-1939) παρατηρείται η τάση για μαζικοποίηση των πολιτιστικών εκδηλώσεων. Οι οικογενειακές συγκεντρώσεις αντικαθίστανται από μαζικές λαϊκές παρουσίες : αγώνες ποδοσφαίρου, παρακολούθηση κινηματογραφικών προβολών, ομαδικά ταξίδια . Αυτές οι ανθρώπινες ομάδες αναπτύσσουν ομαδικά συναισθήματα, δημιουργούν την ομαδική αισθητική προτίμηση, μιμούνται τις τάσεις του είδωλου της στιγμής : είδωλο αθλητικό, είδωλο κινηματογραφικό, είδωλο πολιτικό. Σ' όλους τους τομείς η κλίμακα των αξιών χαμηλώνει. Στην πλειοψηφία τους οι παραστάσεις στα θέατρα και στους κινηματογράφους είναι μέτριες ως κακές. Όσο για τη λεγόμενη λαϊκή μουσική, αυτή παραπαίει ανάμεσα στους νοτιοαμερικάνικους ήχους (τάγκο) και στους ρυθμούς της βόρειας Αμερικής (τζαζ). Μπροστά σ' αυτή την ομαδοποίηση ο αληθινός καλλιτέχνης αισθάνεται περιθωριακός και, προσπαθώντας να αντιδράσει, κλείνεται στον εαυτό του και απομακρύνεται από τους συνανθρώπους του.

Στα ολοκληρωτικά καθεστώτα, οι δικτάτορες εκμεταλλεύονται τα ομαδικά λαϊκά συναισθήματα. Πολλαπλασιάζουν τις στρατιωτικές παρελάσεις, τις τελετές, τις λαϊκές συγκεντρώσεις, τις ραδιοφωνικές ομιλίες, οι οποίες διαδίδουν σ' όλη τη χώρα την κεντρική πολιτική γραμμή. Παντού η έντεχνη προπαγάνδα, χρησιμοποιώντας τους κανόνες της ψυχολογίας των μαζών, δημιουργεί την εικόνα του υστερικού ενθουσιασμού του πλήθους.

Η αμφισβήτηση του θετικισμού

Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα ο Νίτσε είχε καταφέρει βαρύ πλήγμα στην κυριαρχία του θετικισμού. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ο θετικισμός κλονίζεται περισσότερο από το έργο του γάλλου φιλόσοφου Ερρίκου Μπερξόν (Henri Bergson, 1859-1941), το οποίο βεβαιώνει την υπεροχή της ενόρασης πάνω στη νόηση και αποκαλύπτει τις βαθιές και κρυμμένες πηγές της ανθρώπινης πνευματικότητας. Υψώνοντας την ενόραση σε κύριο όργανο της σωστής φιλοσοφίας ο Μπερξόν (Δοκίμιο για τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης - Ύλη και μνήμη – Οι δύο πηγές της ηθικής και της θρησκείας) αρνείται στην βάση της ολόκληρη την αρχαία και νεότερη φιλοσοφία που βασίζεται στη νόηση και στην λογική. Ο Μπερξόν ξεκινάει από την άποψη ότι αν ο άνθρωπος ήταν μόνο <<νους>>, αν λειτουργούσε μόνο με τη <<νόηση>>, δε θα μπορούσε ποτέ να βρει την αλήθεια. Έτσι αμφισβητείται φιλοσοφικά η παντοδυναμία του θετικισμού.

Ο κλωνισμός δυναμώνει περισσότερο από τις νέες τάσεις στις φυσικές επιστήμες και τον αντίκτυπο των νέων ανακαλύψεων της ψυχολογίας. Και οι δύο αυτοί παράγοντες βοήθησαν στην διάλυση των βεβαιοτήτων που είχαν συντηρήσει την κοινά παραδεκτή εικόνα του ανθρώπου και του κόσμου. Η επιστήμη αρχικά διέλυσε την παλιά αντίληψη για τη Φύση και τη θέση του ανθρώπου μέσα στην Φύση. Ο γάλλος μαθηματικός Ερρίκος Πουανκαρέ (Henri Poincare, 1854-1912) αρνήθηκε ότι η επιστήμη μπορούσε ποτέ να γνωρίσει την πραγματικότητα. Το μόνο που μπορούσε να κάνει ήταν να καθορίσει τις σχέσεις των πραγμάτων μεταξύ τους. Παρόμοια άποψη του κόσμου ως δομής αποκαλυπτομένων στοιχείων και σχέσεων διατυπώθηκε από τον Μπραντλεϋ (Francis Brandley, 1846-1924) στο έργο του <<Φαινομενολογία και πραγματικότητα >>.

<<Η Φύση από μόνη της δεν έχει πραγματικότητα>> υποστηρίζει ο άγγλος φιλόσοφος. Η αντίληψη ότι << η Φύση απαρτίζεται από στερεή ύλη διασπαρμένη στο απόλυτο κενό>> ήταν κατά τον Μπραντλεϋ αστήρικτη και θα έπρεπε να αναθεωρηθεί. Έτσι η Φύση, που αποτελούσε ως τότε για τον άνθρωπο ένα σταθερό σύστημα αναφοράς, άρχισε να γίνεται απροσπέλαστη. Έγινε ένα περίπλοκο δίκτυο σχέσεων και συναρτήσεων που βρίσκονταν πέρα από την κοινή εμπειρία και μπορούσε μόνο να συλληφθεί εννοιολογικά.

Την τάση αυτή της νεότερης επιστήμης, η οποία προτείνει ότι ο κόσμος είναι ακατάληπτος, έρχεται να ενισχύσει και ο αυστριακός ψυχολόγος Σίγκμουντ Φρόυντ (Sigmund Freud, 1856-1939) με τη θεωρία του υποσυνείδητου, κατά την οποία οι ενέργειες του ανθρώπου μπορούν να υποκινηθούν από δυνάμεις άγνωστες σ' αυτόν. Η φροϋδική θεωρία (Η επιστήμη των ονείρων – Ομαδική ψυχολογία και ανάλυση του <<εγώ>>) άσκησε ανυπολόγιστη επίδραση στην πορεία της σκέψης, γιατί κατέστρεψε την εικόνα του ανθρώπου ως ενός συνεκτικού ατόμου με καταληπτές και προβλέψιμες αντιδράσεις στα γεγονότα. Αν οι φυσικές επιστήμες είχαν μεταβάλει τον άνθρωπο σε κυνηγό μιας φευγαλέας εξωτερικής πραγματικότητας. Ο Φρόυντ τον άφησε να ερευνά σχεδόν μάταια, την πραγματικότητα της εσωτερικής του ζωής.

Η κίνηση των ιδεών

Οι φρικαλεότητες του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου, η ναζιστική και η φασιστική βαρβαρότητα, η εκμετάλλευση του λαού από τα ολοκληρωτικά καθεστώτα και η μετατροπή του σε μια άμορφη μάζα που χρησιμοποιείται, για να χειροκροτεί τους διάφορους δικτάτορες, δημιουργούν αλυσιδωτές αντιδράσεις στους πνευματικούς ανθρώπους της Ευρώπης. Όλοι αυτοί προσπαθούν, ο καθένας κάτω από τη δική του οπτική γωνία, με εσωτερική ανανέωση, να αντισταθούν στις νευρασθενικές ιδέες του εθνικοσοσιαλισμού και του φασισμού, οι οποίες κηρύττουν την απόλυτη άρνηση της ατομικότητας.

Ο Χριστιανισμός, πιστεύοντας ότι κάθε αληθινός δημιουργός είναι στο βάθος άτομο και μόνο ως απόλυτα ξεχωριστό και μοναδικό άτομο μπορεί να σταθεί και μέσα στο πλαίσιο της κοινότητας, αντιδρά στην ολοκληρωτική ισοπέδωση και στη μαζικοποίηση του ανθρώπου. Οι γάλλοι φιλόσοφοι Τεγιάρ ντε Σαντεν(Teilhard de Crardi, 1881-1955) και Ζακ Μαριταίν (Jacques Maritain, 1882-1973) και κυρίως ο ρώσος Νικόλαος Μπερντιάγεφ (1877-1948) αποτελούν τους κορυφαίους εκπροσώπους του μαχόμενου Χριστιανισμού σ' αυτή τη σκοτεινή για τον άνθρωπο περίοδο.

Ο Μπερντιάγεφ προσπαθεί να κατανοήσει ψυχολογικά και ιστορικά το ρωσικό κομμουνιστικό (Πνεύμα και ελευθερία – Ο προορισμός τους ανθρώπου στο σύγχρονο κόσμο – Οι πηγές και η ουσία τους ρωσικού κουμμουνισμού) και ονειρεύεται τη συμφιλίωση του νε το Χριστιανισμό. Κατά τον Μπερντιάγεφ ο άνθρωπος ως ύπαρξη είναι η πρώτη, η άμεση πραγματικότητα. Ο άνθρωπος πρώτα υπάρχει και ύστερα σκέπτεται και γνωρίζει. << Η δίψα της γνώσης >>, λέγει ο ρώσος φιλόσοφος << είναι επιθυμία για υπερνίκηση της μόνωσης >>. Στον Μπερντιάγεφ υπάρχουν τα πρώτα μηνύματα της υπαρξιακής φιλοσοφίας στον 20^ο αιώνα.

Δίπλα στους χριστιανούς αναπτύσσεται το κίνημα των αδέσμευτων ανθρωπιστών. Στο κίνημα αυτό δρουν διάφοροι πνευματικοί άνδρες οι οποίοι, αν και δεν ανήκουν ούτε στο Χριστιανισμό ούτε στο Μαρξισμό, προσπαθούν να αντιδράσουν στο κύμα της φασιστικής και ναζιστικής βαρβαρότητας υπογραμμίζοντας στο έργο τους την αξία της ανθρώπινης υπόστασης και της ελευθερίας.

Ο ισπανός διανοητής Μιγκουέκ ντε Ουναμούνο (Miguel de Unamuno, 1864-1936), που βρίσκεται πολύ κοντά στον Χριστιανισμό, σε ολόκληρο κυρίως δοκιμιογραφικό του έργο (Το τραγικό συναίσθημα της ζωής) αντιπαραθέτει την ανθρωπιστική ιδεολογία του για την μοναδικότητα του ανθρώπου στις απάνθρωπες θέσεις του φασισμού και του ναζισμού.

Δίπλα στον Ουναμούνο, ένας άλλος Ισπανός, ο Τζοσέ Ορτέγκα -υ- Γκασέτ (Jose Ortega -Y- Gasset, 1883-1955) στο πολύκροτο έργο του << Η εξέγερση των μαζών >> (1930) προβληματίζεται πάνω στην πορεία του ανθρώπινου πολιτισμού και διερωτάται μήπως ο <<μαζάνθρωπος >>, αυτό το δημιούργημα των ολοκληρωτικών καθεστώτων και της μηχανοποίησης, είναι αυτός που θα καταστρέψει την ευρωπαϊκή πολιτιστική αντίληψη.

Οι Μαρξιστικές ιδέες, αφού γονιμοποιήθηκαν από τον Λένιν και αντιμετώπιστηκαν, στην πρακτική εφαρμογή τους, στην ΕΣΣΔ βρήκαν στο πρόσωπο του ιταλού Αντόνιο Γκράμσι (Antonio Gramsci, 1891-1937) το μεγαλύτερο και ευφυέστερο αναλυτή και ανανεωτή τους.

Ο Γκράμσι, άνθρωπος της φράσης και συγχρόνως θεωρητικός στοχαστής, επεξεργάστηκε θεωρητικά τα ζητήματα που έθετε πρακτικά ο αγώνας της εργατικής τάξης. Θύμα του φασισμού ο ίδιος, από τη φυλακή προσπάθησε με το έργο του (Τετράδια της Φυλακής) να προσδιορίσει την πορεία προς το σοσιαλισμό. Κατά τον Γκράμσι ο κάθε λαός έχει

διαμορφώσει την ιδιόμορφη προσωπικότητά του από το πολιτιστικό και ιστορικό κλίμα στο οποίο έζησε κάθε λαός έχει διαφορετική νοοτροπία και επομένως ο δρόμος που θα τον οδηγήσει στο σοσιαλισμό θα είναι δικό του δημιούργημα . Οι ιδέες του Γκράμσι θα ασκήσουν ουσιαστικά επίδραση στη μαρξιστική σκέψη μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο.

Το κίνημα του Υπερρεαλισμού

Η πίστη ότι η τέχνη καθρεφτίζει την αληθινή φύση της πραγματικότητας είχε αρχίσει να κλονίζεται γύρω στα τέλη του 19^{ου} αιώνα κι η επιστήμη απλώς επιβεβαίωσε ότι η αλήθεια δεν συμπορεύεται με τα αισθήματα ή τις άμεσες αντιλήψεις. Έτσι ο καλλιτέχνης πρέπει να μεταπηδήσει από το οπτικό που δεν είναι αληθινό, στην ουσία που ήταν ή μπορούσε να είναι αληθινή.

Αλλά, εφόσον η ανακάλυψη της ουσίας είναι αγώνισμα προσωπικό, ο καλλιτέχνης εγκαταλείπει την ιδέα να συνομιλήσει με τον συνάνθρωπο του και στρέφεται προς τον εσωτερικό μονόλογο. Το φαινόμενο αυτό, που είχε αρχίσει να παρατηρείται στις αρχές του αιώνα, αποκτά διαστάσεις κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου και μετά. Ο κλονισμός και η απογοήτευση που προκλήθηκαν από τον πόλεμο κατέστρεψαν την πίστη προς την έλλογη πραγματικότητα. Για τους καλλιτέχνες που πύκνωσαν τις γραμμές των νεωτεριστικών κινήματων, η σφαγή του 1914-1918 και η απατηλή ειρήνη που την επισφράγισε υποδήλωναν την χρεοκοπία όχι μονάχα της άρχουσας τάξης, αλλά και του κόσμου που είχε χτιστεί πάνω στις στάχτες του Α παγκοσμίου πολέμου.

Η λογοτεχνία στην περίοδο 1914-1945

Η περίοδος που οριοθετείται από την αρχή του Α και το τέλος του Β Παγκοσμίου πολέμου παρουσιάζει έντονα τη σφραγίδα της πνευματικής αστάθειας . Πέρα από τις διάφορες σχολές, ξεχωριστές μορφές των γραμμάτων ακολουθούν σε κάθε ευρωπαϊκή χώρα και στη Βόρεια Αμερική τον προσωπικό τους δρόμο. Στη Γαλλία ο Αντρέ Ζιντ (1869-1951) στα μυθιστορήματά του (Η στενή πύλη- Οι παραχαράκτες) γίνεται ο απόστολος της αισθησιοκρατίας την οποία υψώνει σε φιλοσοφικό πιστεύω.

Ο Μαρσέλ Προυστ (1871-1922), ο μεγαλύτερος μυθιστοριογράφος της εποχής, στο κλασικό έργο του «Αναζητώντας τον χαμένο καιρό» (1913-1928) προσπαθεί να μορφοποιήσει υποδείγματα και σχέσεις που αποσυνθέτονταν ακόμη και την στιγμή που σχηματιζόταν στην ανθρώπινη συνείδηση.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟΥΣ ΔΥΟ ΠΟΛΕΜΟΥΣ

Η μουσική, στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, συνεχίζει την αναζήτηση στους εκφραστικούς δρόμους του 19^{ου} αιώνα και προχωρεί στην ανακάλυψη νέων τρόπων έκφρασης. Ο συμβολισμός αρχίζει να εγκαταλείπεται και οι συνθέτες στρέφονται προς τη μουσική φόρμα των πρωτόγονων λαών, την οποία αρχίζουν να εκμεταλλεύονται και να την προσαρμόζουν στα ευρωπαϊκά μουσικά μέτρα. Πρώτος ο ρώσος συνθέτης Ιγκόρ Στραβίνσκι (1882-1971), στα 1913 με το συμφωνικό έργο «Ιεροτελεστία της άνοιξης» παρουσιάζει, κάτω από ευρωπαϊκή μουσική επένδυση, τον τονικό πλούτο της πρωτόγονης μουσικής. Το παράδειγμα του Στραβίνσκι βρίσκει μιμητές σε ολόκληρη την Ευρώπη. Συγχρόνως μια εντελώς νέα μουσική, η δωδεκαφθογγική αρχίζει να επιβάλλεται με κορυφαίο εκπρόσωπό της το γερμανό συνθέτη Άρνολντ Σέμπεργκ (1874-1951).

Οι τονικές φόρμες της δωδεκαφθογγικής μουσικής επηρεάζουν άμεσα το γερμανό συνθέτη Πάουλ Χίντεμιτ (1895-1963 Ματίας ο ζωγράφος, Κονσέρτο για βιολί και ορχήστρα), το γάλλο Αρτούρ Ονεγκέρ (1899-1955 Η Ιωάννα στην πυρά) και μερικά σοβιετικό Σεργκέι Προκόφιεφ (1891-1953 Συμφωνίες μουσική για τα δύο φιλμ του Αϊζενστάιν «Αλέξανδρος Νιέφσκι» και «Ιβάν ο Τρομερός»).

Αντίθετα ο Φιλανδός συνθέτης Ιωάννης Σιμπέλιους (1865-1957 Επτά συμφωνίες, Κονσέρτο για βιολί και ορχήστρα) στρέφεται στα μουσικά μοτίβα του λαού του και διατηρώντας τις παραδοσιακές μουσικές φόρμες, με εκπληκτικό τρόπο της χώρας του.

Την ίδια εποχή η αμερικανική τζαζ αρχίζει να επηρεάζει και την κλασική μουσική και ο Γκέρσουιν (1898-1937) με το λαϊκό του μελόδραμα «Πορκι και Μπες» αποκαλύπτει τους θησαυρούς της νεγρικής μουσικής έκφρασης.

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Την περίοδο αυτή ο κινηματογράφος αρχίζει να μεσουρανεί και ιδιοφυείς σκηνοθέτες κατορθώνουν να μεταβάλουν την κινούμενη εικόνα σε αληθινή τέχνη. Ο πόλεμος του 1914-1918 σημειώνει την παρακμή του ευρωπαϊκού κινηματογράφου και την εγκαθίδρυση της αμερικανικής ηγεμονίας. Ο Σέσιλ Μπλάουντ ντε Μιλ (1881-1959), ένας εμπορικός, αλλά γεμάτος ταλέντο σκηνοθέτης με την ταινία του «Το στίγμα» ανοίγει την περίοδο της δόξας του Χόλλυγουντ. Το δρόμο του ντε Μιλ ακολουθεί ο Τόμας Χάρπερ Άινς ο οποίος με τις ταινίες του τύπου Φαρ Ουέστ (Κατάκτηση του χρυσού) επέδρασε βασικά στις νέες σουηδικές και γαλλικές σχολές και στους πρώτους σοβιετικούς σκηνοθέτες. Συγχρόνως ο Τσάρλι Τσάπλιν (1889-1977) δημιουργώντας και ενσαρκώνοντας στην οθόνη τον Σαρλό (Μοντέρνοι Καιροί-Χρυσοθήρας-Τα φώτα της Πόλης) κατόρθωσε να δώσει με τρόπο απaráμιλλο την τραγικότητα του απλού ανθρώπου που

συνθλίβεται ανάμεσα στη μηχανή και στην αδιαφορία των συνανθρώπων του. Κατά την διάρκεια του Ά Παγκοσμίου πολέμου η ουδέτερη Σουηδία με σκηνοθέτες σαν τον Στάλλερ και ιδίως τον Σγιόστρομ (1879-1960) βρίσκεται στην πρωτοπορία του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Οι ταινίες του Σγιόστρομ «Μηχανικός Λέμπερ» και «Δοκιμασία Φωτιάς», αποτελούν ουσιαστικά τις πρώτες απόπειρες να ξεφύγει η κινηματογραφική εικόνα από τη ρεαλιστική απεικόνιση και να αποκτήσει αυτόνομη ποιητική ουσία.

Μετά το τέλος του πολέμου, στην ηττημένη Γερμανία ο κινηματογράφος ανθεί και σκηνοθέτες όπως ο Καρλ Μάγιερ και ιδίως ο Φριτς Λανγκ (1890-1963 Μητρόπολη) και ο Φρειδερίκος Μουρνάου (1889-1931 Νοσφεράτου), μέσα από τον εξπρεσιονισμό και πέρα αυτόν κατόρθωσαν, με εικόνες φρίκης και φαντασίας, να δώσουν μοιραία στο ναζισμό. Ο γαλλικός κινηματογράφος του μεσοπολέμου, με κορυφαίο σκηνοθέτη τον Αμπέλ Γκανς (1889 Ναπολέων) κλεισμένος στον ιμπρεσιονισμό δεν κατόρθωσε να απεικονίσει, έστω και μεταφορικά, τη Γαλλία της εποχής του. Όμως ουσιαστικά, το κορύφωμα του ευρωπαϊκού κινηματογράφου πραγματώνεται με τις δημιουργίες των σοβιετικών σκηνοθετών. Βασισμένοι στη διακήρυξη του Λένιν ότι «ο κινηματογράφος είναι για μας η σπουδαιότερη από τις τέχνες», σοβιετικού κράτους να ορθοποδήσει και να αναπτυχθεί. Αυτή την πρωτοπορία θα ακολουθήσει ο Σεργκέι Αϊζενστάιν (1898-1941) ο οποίος με την πρώτη του ταινία, την «Απεργία», ανοίγει καινούργιους δρόμους. Με το «Θωρηκτό Ποτέμκιν» ο Αϊζενστάιν αρνείται το στούντιο, το μακιγιάζ, το ντεκόρ και σχεδόν, τους ηθοποιούς. Η ταινία του είχε για ήρωα μόνο τις μάζες. Τέλος με τις δύο ιστορικές ταινίες του, τον «Αλέξανδρο Νιέφσκι» και τον «Ιβαν τον τρομερό» ο Αϊζενστάιν, μέσα από εικόνες συγκλονιστικού επικού μεγαλείου και κλασικής πλαστικότητας, υψώνει τον κινηματογράφο σε κορυφαία καλλιτεχνική έκφραση του 20^{ου} αιώνα. Σύγχρονα με τον Αϊζενστάιν, δυο άλλοι μεγάλοι σοβιετικοί καλλιτέχνες ο Πουντόβκιν (1890-1950 Μάνα) και ο Ντοβένκο (1894-1956 Η γη) τελειοποιούν το σοβιετικό κινηματογραφικό έπος.

Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΝ 20^ο ΑΙΩΝΑ.

Ενώ οι ιταλικές μουσικές φόρμες, με γέφυρα τα Επτάνησα, συνεχίζουν να επηρεάζουν την ελληνική μουσική δημιουργία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όμως η εθνική αναγέννηση που οριοθετείται με την επανάσταση του 1909 ασκεί καθοριστική επίδραση και στα νεοελληνικά μουσικά πράγματα. Το παράδειγμα των ρώσων σύνθετων, οι οποίοι είχαν κατορθώσει, εκμεταλλευόμενοι τα λαϊκά μοτίβα του τόπου τους, να δημιουργήσουν μια εθνική σλαβική μουσική σχολή, δεν άφησε ανεπηρέαστους τους Έλληνες συνθέτες.

Πρώτος ο Γεώργιος Λαμπελέτ (1875-1945) αντιμετώπισε το πρόβλημα της εθνικής μας μουσικής. Σε μια θεωρητική μελέτη του με τίτλο «Η εθνική μουσική» ο Λαμπελέτ υποστηρίζει ότι «η δημοτική ποίηση και η δημοτική

μουσική είναι ότι αγνότερον, ωραιότερον, πρωτυπώτερον και αληθέστερον έχει να επιδείξει η νεωτέρα Ελλάς. Εις αυτήν αντανakλάται όλη η ψυχή του Ελληνισμού». Τις ιδέες του ο Λαμπτελέτ τις εφαρμόζει στο μουσικό του έργο (συμφωνικό ποίημα Η γιορτή) το οποίο προσπαθεί να αναπλάσει τα δημοτικά μουσικά μοτίβα.

Το έργο του Λαμπτελέτ συνεχίζει ο Μανόλης Καλομοίρης (1883-1962). Με τον Καλομοίρη σημειώνεται ο πρώτος αξιοσημείωτος σταθμός στην ελληνική μουσική δημιουργία. Το έργο του φέρνει τη σφραγίδα της αληθινής ελληνικής έμπνευσης. Ο Καλομοίρης τόσο στα μελοδράματα του (Το δαχτυλίδι της μάνας- Ο πρωτομάστορας-Κωνσταντίνος Παλαιολόγος) Όσο και στο καθαρά συμφωνικό του έργο (Συμφωνία της λεβεντιάς-Μήνας ο ρέμπελος) ζητεί να κλείσει την Ελλάδα, την Ελλάδα του Βυζαντίου, της δημοτικής ποίησης, του θρύλου και της φαντασμαγορίας.

Δίπλα στον Καλομοίρη ο Μάριος Βάρβογλης (1885-1967) με τον πηγαίο μουσικό λυρισμό του τόσο στο μοναδικό του μελόδραμα «Η Αγία Βαρβάρα» όσο και στο συμφωνικό του έργο (Ποιμενική σουίτα-Ραψωδία) φανερώνεται περισσότερο κλασικός.

Ενώ τα ρεύματα της δωδεκαφθογγικής μουσικής είχαν αφήσει ανεπηρέαστους τον Καλομοίρη και τον Βάρβογλη, αντίθετα επηρεάζουν βαθιά τον Δημήτρη Μητρόπουλο (1896-1960) και τον Νίκο Σκαλκώτα (1904-1949). Ο Δημήτρης Μητρόπουλος, που είναι κυρίως γνωστός ως αρχιμουσικός, στο συμφωνικό του έργο (Συμφωνία του Χριστού) προσπαθεί να εκφράσει τον άκρατο ρομαντισμό του με πρωτοποριακά μουσικά σχήματα. Ο Νίκος Σκαλκώτας, αν και εκμεταλλεύεται και αυτός μερικά δημοτικά μουσικά μοτίβα (τριάντα έξι ελληνικοί χοροί), όμως με το κυρίως συμφωνικό του έργο (Επιστροφή του Οδυσσέα), γίνεται ο εκπρόσωπος του Υπερρεαλισμού στην ελληνική μουσική.

Κατά την περίοδο μέχρι το 1940, ενώ στην ύπαιθρο είναι ζωντανή η δημοτική μουσική, στα αστικά κέντρα το ελαφρό ευρωπαϊκό ή αμερικάνικο τραγούδι, το οποίο λαμβάνει ελληνική επένδυση (Τα τραγούδια του Αττίκ), κυριαρχεί. Παράλληλα, μετά τη μικρασιατική καταστροφή, αρχίζει να εμφανίζεται, αρχικά σε περιθωριακούς κοινωνικούς κύκλους το ρεμπέτικο τραγούδι, το οποίο εκφράζει τον πόνο και την αγωνία του απλού ανθρώπου.

Κορυφαίος εκπρόσωπος του ρεμπέτικο ο Βασίλης Τσιτσάνης (1915-1984) κατορθώνει να του δώσει μια μορφή αληθινά κλασική.

Η ελληνική μουσική στην περίοδο μετά το 1945 ανανεώνεται ριζικά. Οι συνθέτες τόσο μετά το 1945 ανανεώνεται ριζικά. Οι συνθέτες τόσο της έντεχνης όσο και της ελαφράς μουσικής στρέφοντας προς τις παραδοσιακές φόρμες της ελληνικής μελωδίας και αντλούν από αυτή τονικό, μελωδικό και ρυθμικό υλικό. Συγχρόνως το ρεμπέτικο αρχίζει να προσελκύει το ενδιαφέρον των συνθετών. Το μπουζούκι γίνεται το

κυρίαρχο όργανο της ορχήστρας. Οι πρωτοπόροι της ανανέωσης αυτής της νεοελληνικής μουσικής είναι δύο συνθέτες με διαφορετική μουσική ιδιοσυγκρασία αλλά με κοινή αγάπη για την ελληνική μελωδική παράδοση, ο Μάνος Χατζηδάκης και ο Μίκης Θεοδωράκης. Λυρικός, ρομαντικός εκλεκτικός ο πρώτος (Πέντε λαϊκές ζωγραφίες-Ο μεγάλο ερωτικός- Η εποχή της Μελισσάνθης), επικός λαϊκός, με έντονο κοινωνικό προβληματισμό ο δεύτερος (Άξιον εστί-Ρωμιοσύνη-Canto General) κατόρθωσαν με τη συνθετική του ικανότητα και με το πηγαίο ταλέντο τους να φέρουν τη μουσική κοντά στο λαό.

Μουσικά είδη-Επιδράσεις

Τζαζ

Με τον όρο **τζαζ** αναφερόμαστε στο μουσικό είδος που αποτέλεσε εξέλιξη της λαϊκής αμερικανικής μουσικής κατά τον 19ο αιώνα, με αφρικανικές καταβολές. Περιλαμβάνει αρκετά μουσικά είδη που στηρίχτηκαν σε ένα κοινό σκεπτικό κατασκευής, τον μερικό ή και ολικό αυτοσχεδιασμό.

Γνώρισε σημαντική ανάπτυξη και διεθνή αναγνωρισιμότητα κατά τη δεκαετία του 1920.

Ορισμός

Αν και υπάρχει μεγάλη δυσκολία να οριστεί η Τζαζ στο σύνολό της, ένας ορισμός που διευκρινίζει εν μέρει το περιεχόμενό της είναι ότι πρόκειται για μία μουσική στην οποία ο μουσικός εκτελεί μελωδικές παραλλαγές πάνω σε μία δεδομένη αρμονική βάση και αυτό σε διάλογο με τον ρυθμικό παλμό. Βέβαια, από το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα και μετά, όταν η αβάν γκαρντ της τζαζ απέρριψε το προκαθορισμένο αρμονικό πρότυπο, ο ορισμός αυτός δεν θεωρείται επαρκής για όλα τα είδη της Τζαζ. Ένας σημαντικός συνθέτης και πιανίστας της Τζαζ, ο Τελόνιους Μονκ (Thelonious Monk, 1917-1982) είχε πει:

"Η Τζαζ είναι Ελευθερία".

Και πράγματι, ο αυξημένος βαθμός αυτοσχεδιασμού που περικλείει το είδος αυτό σε κάθε συστατικό της μουσικής (Μελωδία, Αρμονία, Ρυθμό) μας επιβεβαιώνει το βασικό αυτό πλαίσιο της μουσικής Τζαζ. Εάν στα παραπάνω χαρακτηριστικά προσθέσουμε ότι, αντικειμενικός στόχος κάθε μουσικού της Τζαζ είναι να απελευθερώσει τις μουσικές ιδέες που έχει στο μυαλό του και να τις παίξει στο μουσικό του όργανο ή να τις τραγουδήσει, τότε η έκφραση αυτή του Τελόνιους Μονκ γίνεται ακόμα πιο συγκεκριμένη. Ο μουσικός της τζαζ, ασκείται επίπονα σε γνωστά συστατικά στοιχεία της μουσικής, κοινά για κάθε μουσικό είδος όπως οι Κλίμακες, οι Συγχορδίες, η Μελωδία, ο Ρυθμός, η Αρμονία, ώστε να είναι σε θέση, οι μελωδίες που ακούει με το μυαλό του να κατευθύνουν τα δάχτυλά του, σε μια πραγματικά προσωπική έκφραση, σε ένα διάλογο με τον εαυτό του, τους μουσικούς που τον συνοδεύουν και με το κοινό.

Ετυμολογία

Η ετυμολογία της λέξης τζαζ παραμένει ανεξιχνίαστη παρόλο που κατά καιρούς επικράτησαν διάφορες γνώμες. Σύμφωνα με μια εκδοχή, η τζαζ

πήρε το όνομά της από τον χορευτή Τζάζμπο Μπράουν ενώ μια άλλη υποστηρίζει πως η ονομασία τζαζ προέρχεται από τη συντόμευση του ονόματος κάποιου μουσικού Τσάρλς (Charles, chas, jass, jazz) ή Τζάσπερ. Λέγεται, επίσης, ότι η λέξη τζαζ σχηματίστηκε από το γαλλικό ρήμα jaser (οι λευκοί της Νέας Ορλεάνης μιλούσαν τότε γαλλικά) που σημαίνει φλυαρώ, επειδή η φλυαρία υπονοεί τον αυτοσχεδιασμό..

Χαρακτηριστικά γνωρίσματα

Μπορούμε να συνοψίσουμε κάποια βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του τζαζ είδους, τα οποία αν και δεν ορίζουν απόλυτα την τζαζ, βοηθούν σημαντικά στην αναγνώριση της: Η τζαζ παρουσιάζει ιδιομορφίες σε σχέση με την Ευρωπαϊκή μουσική, καθώς δεν χρησιμοποιεί μόνο τις βασικές κλίμακες της Ευρωπαϊκής μουσικής δηλ. μείζονες και ελάσσονες (σύστημα που αντικατέστησε τον 17ο αιώνα τους Εκκλησιαστικούς Τρόπους της Δυτικής Εκκλησιαστικής Μουσικής), αλλά και πολλές άλλες κλίμακες με προέλευση από την Αφρική και αλλού, που χρησιμοποιούνται σε μίξη με τις ευρωπαϊκές αρμονίες. Συχνά οι μουσικοί της Τζαζ, τη στιγμή του αυτοσχεδιασμού, σκέφτονται και επιλέγουν νότες με βάση τις κλίμακες που αποδίδουν καλύτερα το αρμονικό πλαίσιο μιας συγχορδίας. Έτσι, καθώς οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται στην τζαζ είναι συχνά έντονα διάφωνες (7ης, 9ης, 11ης, 13ης, αυξημένες, ελαττωμένες, κλπ.), πολλές από τις κλίμακες περιέχουν επίσης διάφωνες νότες σε διάφορα σημεία της κλίμακας ώστε να αποδίδουν καλύτερα το αρμονικό υπόβαθρο της συνοδείας. Η τζαζ στηρίζεται βαθύτατα σε ένα ακόμα αφρικανικό στοιχείο, το ρυθμό, ο οποίος αποτελεί θεμελιώδες συστατικό της καθώς οργανώνει τη μουσική. Οι ρυθμοί της τζαζ μουσικής είναι περισσότερο σύνθετοι και με συνεχείς παραλλαγές που εναλλάσσονται, συνήθως δύο ή τεσσάρων τετάρτων. Στη τζαζ μουσική, ο ήχος των μουσικών οργάνων αλλά και η φωνή, χρησιμοποιούνται με έναν ξεχωριστό τρόπο. Το ιδιαίτερο "χρώμα" του τζαζ ήχου, οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην ανορθόδοξη τεχνική παιξίματος από τους πρώτους και αυτοδίδακτους μουσικούς της. Κύριο χαρακτηριστικό της τζαζ είναι πως τα όργανα χρησιμοποιούνται σαν ανθρώπινες φωνές. Η τζαζ έχει διαμορφώσει ειδικές μουσικές φόρμες και ένα ιδιαίτερο ρεπερτόριο. Οι δύο βασικές φόρμες που χρησιμοποιεί είναι το *μπλουζ* (ένα κύριο θέμα, κατά κανόνα δώδεκα μέτρων) και η *μπαλάντα* (τυποποιημένο είδος συνήθως 32 μέτρων). Κυρίαρχο στοιχείο της τζαζ είναι ακόμα οι ίδιοι οι οργανοπαίκτες και οι προσωπικοί αυτοσχεδιασμοί τους πάνω στο κυρίως μουσικό θέμα. Η σύνθεση στην τζαζ είναι κατά κανόνα απλή για ενορχήστρωση και διάφορες παραλλαγές στα πλαίσια του ατομικού ή ομαδικού αυτοσχεδιασμού.

Ιστορία της τζαζ

Προϊστορία

Η τζαζ εμφανίστηκε ως αναγνωρίσιμο και ξεχωριστό μουσικό είδος περίπου το 1900. Πριν από αυτή τη χρονιά εκτείνεται η προϊστορία της, το χρονικό διάστημα δηλαδή κατά το οποίο συγχωνεύτηκαν όλα τα μουσικά αλλά και κοινωνικά συστατικά της. Για την περίοδο αυτή δεν υπάρχουν πολύ σημαντικές μαρτυρίες. Θεωρείται δεδομένο πως οι καταβολές της τζαζ μουσικής είναι αφρικανικές. Οι έγχρωμοι σκλάβοι, οι οποίοι, προερχόμενοι κατά κύριο λόγο από τη Δυτική Αφρική, μεταφέρθηκαν στο Νότο των Ηνωμένων Πολιτειών, μετέφεραν μέρος των παραδόσεων τους, μεταξύ των οποίων κυρίως λατρευτικά έθιμα αλλά και μουσικά αφρικανικά χαρακτηριστικά, όπως η ρυθμική πολυπλοκότητα και οι αφηρημένες μουσικές κλίμακες. Μεταφέρθηκαν ακόμα ορισμένα είδη τραγουδιού, καθώς και μουσικές φόρμες όπως η πολυφωνία και ο αυτοσχεδιασμός. Στην Αμερική εκείνης της εποχής, καθαρές μορφές αφρικάνικης μουσικής συναντάμε ως επί το πλείστον στην τελετουργική ή θρησκευτική μουσική και στα *λαϊκά* τραγούδια όπως τα αποκαλούμενα *χόλερς*. Από αρκετά νωρίς ωστόσο, η μαύρη μουσική έρχεται σε μίξη με "λευκά" στοιχεία και η γέννηση της τζαζ αποτέλεσε τελικά προϊόν αυτής της πρόσμιξης. Στην πραγματικότητα, η τζαζ γεννήθηκε στο σταυροδρόμι της ισπανικής, της γαλλικής και της αγγλοσαξονικής πολιτισμικής παράδοσης. Όλα αυτά τα μουσικά ιδιώματα αναμείχθηκαν και η μαύρη λαϊκή μουσική εξελίχθηκε μέσα σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, με την ανάπτυξη παράλληλα του *μπλουζ* τραγουδιού αλλά και την εξέλιξη των περισσότερων θρησκευτικών *σπιρίτσουαλς* (*spirituals*).

Στο τέλος του 19ου αιώνα, όλες οι διαφορετικές προσμίξεις φαίνεται πως έφτασαν στο σημείο της δημιουργίας του πρώτου αναγνωρίσιμου τζαζ είδους, του *ράγκταϊμ* (*ragtime*). Το *ράγκταϊμ* ήταν κυρίως μουσική με συνοδεία πιάνου και με χαρακτηριστικό συγκοπτόμενο ρυθμό. Περίπου στα 1900, το *ράγκταϊμ* αφομοιώθηκε από ένα άλλο μουσικό είδος, το *Τιν Παν Άλι*. Αυτή η διαδικασία συνεχίστηκε σε όλη τη μετέπειτα εξέλιξη της τζαζ, δηλαδή κάποιο πρωτογενές στιλ τζαζ να ενσωματώνεται στην βιομηχανία της ελαφριάς μουσικής.

Γενέτειρα της τζαζ μουσικής θεωρείται συνήθως η Νέα Ορλεάνη. Αν και οι διάφορες προσμίξεις των ευρωπαϊκών και αφρικανικών στοιχείων γέννησαν διαφορετικές μουσικές φόρμες σε πολλά σημεία της αμερικανικής ηπείρου, η Νέα Ορλεάνη διεκδικεί περισσότερο από κάθε άλλη πόλη τον τίτλο αυτό, κυρίως διότι εκεί η τζαζ ορχήστρα αποτέλεσε μαζικό φαινόμενο, γεγονός που αποτυπώνεται και στην ύπαρξη τουλάχιστον τριάντα ορχηστρών στις αρχές του 1900. Επιπλέον αποτέλεσε τον τόπο γέννησης και δράσης πολλών τζαζ μουσικών, ήδη από το 1870. Η Νέα Ορλεάνη αποτελούσε παράλληλα την μοναδική μεγαλούπολη του αμερικανικού Νότου, αστικό κέντρο, εξαγωγικό λιμάνι αλλά και πρωτεύουσα των φυτειών

του Δέλτα του Μισισσιπή. Υποστηρίζεται ακόμα πως το μουσικό είδος που αναπτύχθηκε στη Νέα Ορλεάνη ήταν το πρώτο που έλαβε την ονομασία *τζαζ* (*jazz*, νωρίτερα συναντάται και ο όρος *jass*).

Αξίζει να σημειωθεί πως η ανάπτυξη της τζαζ μουσικής στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα δεν υπήρξε τυχαία ή ανεξάρτητη, καθώς σε αυτή τη χρονική περίοδο σημειώθηκαν πολλές επαναστάσεις στις λαϊκές τέχνες. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε το αγγλικό *μιούζικ χολ* που φθάνει στο απόγειο του το 1880, το γαλλικό *καμπαρέ* καθώς και το ανδαλουσιανό *φλαμένκο*, που έκανε την εμφάνιση του περίπου το 1870 στην Ισπανία.

Εξάπλωση

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

Η ανακάλυψη του γραμμοφώνου συντέλεσε επίσης αποφασιστικά στην εξάπλωση του νέου μουσικού είδους. Ο πρώτος τζαζ δίσκος ηχογραφήθηκε το 1917 από την ορχήστρα *Original Dixieland Jass Band*. Οι δίσκοι της "λευκής" αυτής ορχήστρας προκάλεσαν αίσθηση -- αν και κατατάσσονται από πολλούς σε ένα είδος "νόθας" τζαζ, εμπλουτισμένης με εμπορικά μουσικά στοιχεία -- και λειτούργησαν ως το ορόσημο της λεγόμενης "*εποχής της τζαζ*". Παράλληλα, η μεγάλη αύξηση του έγχρωμου πληθυσμού στις αμερικανικές μεγαλουπόλεις είχε ως αποτέλεσμα την εμφάνιση του αποκαλούμενου *race record*, δηλαδή του δίσκου γραμμοφώνου που προοριζόταν αποκλειστικά για το "μαύρο" κοινό, στον οποίο οφείλεται η βασική ακουστική πληροφόρηση για την πρώιμη τζαζ. Χάρη στην αξιοσημείωτη ανάπτυξη αυτής της ειδικής αγοράς, πολλοί μαύροι καλλιτέχνες είχαν τη δυνατότητα να ηχογραφήσουν αν και η τζαζ δεν περιορίστηκε στις ειδικές αυτές σειρές.

Η εμφάνιση του ραδιοφώνου στις αρχές της δεκαετίας του 1920 είχε επίσης συμβολή στη διάδοση της τζαζ. Ο πρώτος ραδιοφωνικός σταθμός στην Αμερική ξεκίνησε να εκπέμπει το 1922 στο Πίτσμπουργκ. Στη δεκαετία του 1920 η τζαζ είχε πλέον διαμορφωθεί σε πανεθνικό αμερικανικό μουσικό ιδίωμα, ενώ στα τέλη της κάνουν την εμφάνισή τους και ευρωπαϊκά μουσικά συγκροτήματα.

Ορισμός

Ο αυτοσχεδιασμός με έναν απλό τρόπο, ορίζεται ως η μη προσχεδιασμένη δημιουργία. Η ανάγκη του ανθρώπου για αυτοσχεδιασμό, είναι σίγουρα συνυφασμένη με την ανάγκη για έκφραση και την έμφυτη δημιουργικότητά του. Σε όλες τις εποχές συναντάμε τον αυτοσχεδιασμό σε ποικίλες εκδηλώσεις, από την κατασκευή ενός τραγουδιού μέχρι και την δημιουργία μιας τεχνικής κατασκευής. Αν και πολλοί πιστεύουν πως ο μουσικός αυτοσχεδιασμός είναι ιδίωμα της παραδοσιακής μουσικής διαφόρων χωρών και από τις σημερινές μουσικές κυρίως της τζαζ, στην πραγματικότητα και στην εποχή ακόμα της φορμαρισμένης "κλασικής" μουσικής, η ανάγκη για αυτοσχεδιασμό υπήρξε και εκδηλωνόταν. Η "Κατέντσα" ενός Κοντσέρτου για παράδειγμα, το σημείο δηλ. όπου ο μουσικός σε μια παύση της ορχήστρας, αναλάμβανε να παίξει ένα δύσκολο και εντυπωσιακό μέρος επιδεικνύοντας ταυτόχρονα τις δεξιότητες του, ήταν εξ ολοκλήρου αυτοσχεδιασμένη. Σήμερα βέβαια κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει, αφού οι κατέντσες είναι από πριν γραμμένες και απομνημονευμένες. Επίσης η "Φαντασία", η μουσική αυτή μορφή που ξεκινά από τον 16ο αιώνα, έχει καθαρά χαρακτήρα αυτοσχεδιαστικό ενώ σπουδαίοι συνθέτες και εκτελεστές όπως οι Μπαχ, Μότσαρτ, Μπετόβεν, Λιστ και άλλοι, ήταν και μεγάλοι δεξιότεχνες του αυτοσχεδιασμού. Βεβαίως, για να μπορέσει σε όλες αυτές τις περιπτώσεις ο αυτοσχεδιασμός να αναχθεί σε τέχνη είναι απαραίτητο να υπάρξει ένα σύστημα άσκησης των αυτοσχεδιαστικών ικανοτήτων.

Η προσέγγιση του τζαζ αυτοσχεδιασμού

Καταρχάς κάθε επιπέδου μουσικός είναι ικανός για αυτοσχεδιασμό με αποτελέσματα βέβαια ανάλογα του επιπέδου σπουδών και εξάσκησής του. Αυτή η βεβαιότητα είναι και το πρώτο βήμα προσέγγισης στον τζαζ αυτοσχεδιασμό, καθώς συχνά, η ομορφιά και δεξιότητα των εκτελέσεων από τους μεγάλους δημιουργούς της τζαζ, δημιουργεί την αίσθηση ότι πρόκειται για κάτι απρόσιτο σε κάποιον που δεν έχει αυτό το «χάρισμα». Στην πραγματικότητα, το μυστικό που κρύβεται πίσω από όλους τους σημαντικούς μουσικούς που έμειναν στην ιστορία, είναι εκτός από το ταλέντο, η πολύ σκληρή και επίπονη δουλειά επάνω στο μουσικό τους όργανο. Ο μεγάλος σαξοφωνίστας της Bebop , Τσάρλι Πάρκερ (Charlie Parker 1920-1954) γνωστός και ως Bird, είχε πει ότι πριν αποφασίσει να εμφανιστεί στο ευρύ κοινό, μελετούσε καθημερινά 11 έως 15 ώρες επί 4 ολόκληρα χρόνια. Εάν λοιπόν η μελέτη είναι κάτι απαραίτητο για μουσικούς αυτού του μεγέθους, πόσο μάλλον ισχύει το ίδιο για τον κάθε επίδοξο μουσικό της τζαζ.

Οι προϋποθέσεις

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

Επιθυμία και επιμονή

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

Ακούσματα τζαζ μουσικής από ηχογραφήσεις ή και ζωντανές εμφανίσεις

Η τζαζ μουσική από τότε που ξεκίνησε, περιέχει στοιχεία που είναι δύσκολο να καταγραφούν με τη μουσική σημειογραφία στο χαρτί. Η έκφραση, οι χρωματισμοί, οι τονισμοί, ο τρόπος που ξεκινά και τελειώνει ένα αυτοσχεδιαστικό μέρος, είναι πράγματα που πολύ λίγο αποτυπώνονται στη σημειογραφία της τζαζ και περισσότερο αποτελούν στοιχεία που ο μουσικός μαθαίνει μέσα από την ακουστική επαφή του με τη μουσική αυτή. Η τζαζ μουσική από τη φύση της δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί με την πλήρη καταγραφή της όπως ένα έργο της "Κλασικής" μουσικής, αφού έτσι θα πάψει να είναι αυτοσχεδιαστική και θα χάσει την ελευθερία προσαρμογής της, στην προσωπικότητα του εκτελεστή. Άλλωστε, εκατοντάδες διάσημα κομμάτια της τζαζ, έχουν παιχτεί από τον κάθε μουσικό σύμφωνα με την μουσική προσωπικότητά του και τη διάθεση της στιγμής.

Μέθοδος μελέτης

Το "**τί**" θα μελετήσει και το "**πώς**" θα μελετήσει ο μουσικός, είναι ένα σπουδαίο κεφάλαιο στον δρόμο για την επίτευξη του στόχου που είναι ο δημιουργικός αυτοσχεδιασμός. Ένας προγραμματισμός είναι απαραίτητος και θα γίνει ανάλογα με το διαθέσιμο για μελέτη χρόνο. Τα αντικείμενα είναι πολλά και ο χρόνος θα πρέπει να μοιραστεί ανάλογα, δίνοντας έμφαση στα σημεία που ο μουσικός υστερεί περισσότερο.

Σουίνγκ

Το **σουίνγκ** (*swing*) είναι ένα είδος της τζαζ μουσικής που έγινε αυτόνομο και αναγνωρίσιμο στυλ κατά τη δεκαετία του 1930 στις Η.Π.Α. Αποτελεί ουσιαστικά ένα ενδιάμεσο σταθμό ανάμεσα στην παραδοσιακή και στη μοντέρνα τζαζ. Η ονομασία του προέρχεται από το αγγλικό ρήμα *swing*, που σημαίνει *κουνιέμαι, αιωρούμαι*, ακριβώς γιατί η μουσική ήταν εύθυμη και ρυθμική και γιατί συνδυαζόταν με τον αντίστοιχο χορό που απαιτούσε ευκινησία.

Το είδος του σουίνγκ πρωτοεμφανίστηκε μετά το 1920 στο Σικάγο, στις μεγάλες ορχήστρες νέγρων και κυρίως του Κάουντ Μπέζι και της Μαίρη Λου Γουίλλιαμς. Μετά το 1930 όμως πλήθαιναν οι μεγάλες ορχήστρες και οι λευκοί άρχισαν να αντιγράφουν τη μουσική των μαύρων. Η μουσική καλλιέργεια των λευκών τους έκανε νά διαμορφώσουν ένα άλλο είδος τζαζ με στοιχεία ευρωπαϊκής μουσικής. Από τότε μέχρι σήμερα δεν έπαψαν οι επιδράσεις, είτε προέρχονταν από την κλασική μουσική είτε από την ξένη λαϊκή. Χάρη στο σουίνγκ, όμως, άνοιξαν οι ορίζοντες της τζαζ και άρχισε η διάδοση της και έξω από την Αμερική. Από το 1935 μέχρι το 1945 όλες οι ορχήστρες έπαιζαν σουίνγκ, η νεολαία χόρευε τον αντίστοιχο χορό, το ραδιόφωνο μετέδιδε προγράμματα τζαζ ενώ παράλληλα γίνονταν κοντσέρτα και περιοδείες. Επιπλέον, ο Μπένι Γκούντμαν είχε στεφθεί βασιλιάς του σουίνγκ ενώ ονομαστές ορχήστρες ήταν αυτές των αδελφών Τόμμου & Τζίμμου Ντόρσεϋ και του Γκλεν Μίλλερ. Μέσα από τις μεγάλες ορχήστρες του σουίνγκ, ξεπήδησαν πολλοί μουσικοί που έδωσαν ώθηση στους νεώτερους να καινοτομήσουν ριζικά στη τζαζ, προκαλώντας τη βαθμιαία μετάβαση από τις παλιές μορφές προς τις νεότερες. Μεγάλες προσωπικότητες αυτής της «μετάβασης» είναι ο Τσάρλι Κρίστιαν στην κιθάρα, ο Λέστερ Γιανγκ στο τενόρο σαξόφωνο, ο Τζίμμου Μπλάντον στο μπάσο και ο Ρού Έλντριτζ στην τρομπέτα. Στην εποχή του σουίνγκ θα πρέπει να αναφερθεί και ένας πολύ σπουδαίος συνθέτης και πιανίστας, ο Ντιούκ Έλλιγκτον, παρόλο που δεν ανήκει ολοκληρωτικά σε κανένα στυλ. Έγινε πολύ γνωστός με τη συμβολή του στη δημιουργία της διασκευασμένης τζαζ για μεγάλη ορχήστρα, χαρακτηριστικό της περιόδου του σουίνγκ. Ο Ντιούκ Έλλιγκτον είναι αναμφίβολα από τους σημαντικότερους μουσικούς σε όλη την ιστορία της τζαζ καθώς η ζωή του συμβαδίζει με τη γένεση και την ανάπτυξη της. Η μουσική του αποτελεί μια σύζευξη της παραδοσιακής και της μοντέρνας τζαζ κατά ένα μοναδικό τρόπο. Στα χρόνια του σουίνγκ εμφανίζονται και οι σημαντικότερες τραγουδίστριες και τραγουδιστές της τζαζ: η Έλλα Φιτζέραλντ, η Μπίλλι Χόλιντεϋ, η Ανίτα Ό Ντέϋ, ο Φρανκ Σινάτρα, ο Τζίμμου Ράσσιγκ κ.ά. Ένας συνδυασμός του σουίνγκ με την αфро-κουβανέζικη μουσική σχημάτισε το Μάμπο και επηρέασε ορχήστρες όπως του Τίτο Πουέντε ενώ και οι ορχήστρες σουίνγκ συνήθιζαν να παίζουν κομμάτια σε αυτούς τους ρυθμούς. Ένα από τα θετικά στοιχεία του σουίνγκ ως μουσικό είδος αποτελεί το γεγονός ότι χρησιμοποίησε στις ορχήστρες λευκούς και νέγρους μουσικούς μαζί. Αυτό ήταν μια νίκη στις φυλετικές διακρίσεις των

Αμερικανών και στην επιμονή τους να θεωρούν την τζαζ μουσική μόνο των νέγρων.

Βαλς

Παλιός χορός, που χορεύεται και σήμερα. Η καταγωγή του είναι Γαλλική, παρ' όλο που διαδόθηκε από τη Γερμανία. Μετά τη Γαλλική Επανάσταση η γαλλική αστική τάξη χόρευε βαλς και πολλοί μουσικοσυνθέτες το εκμεταλλεύτηκαν, όπως ο Στεμπέλτ, Παμέρ, Ντιαμπελλί κι άλλοι. Αργότερα οι μεγάλοι Βιεννέζοι κλασικοί Χάυντν, Μότσαρτ, Μπετόβεν και στη συνέχεια ο Βέμπερ και οι αδελφοί Στράους έφεραν το σύγχρονο βαλς στη μεγάλη του ακμή. Το βαλς κοντσέρτου μπήκε στις συμφωνίες των Μπερλιόζ, Λιστ και Τσαϊκόφσκι.

Τάγκο



Ο Homer Ladas (Αμερικανός Ελληνικής καταγωγής) και η γυναίκα του Christina, από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του διεθνοποιημένου σύγχρονου τάγκο, χορεύουν στην Καλιφόρνια το 2007. Το **τάγκο**, από τα Ισπανικά, είναι είδος μουσικής (σε ρυθμό 2/4 ή 4/4) και αντίστοιχου χορού. Το τάγκο γεννήθηκε, ήκμασε και ακμάζει ακόμη στην περιοχή του Ρίο δε λα Πλάτα, δηλαδή στην Αργεντινή και την Ουρουγουάη, αλλά και διαδόθηκε σχεδόν σε όλον τον κόσμο. Η Ισπανική λέξη tango ετυμολογείται πιθανόν από την γλωσσική οικογένεια Niger-Congo της Δυτικής Αφρικής και είναι συγγενής με την λέξη tamgu (χορός/χορεύω) της γλώσσας Ibibio αυτής της οικογένειας.

Το τάγκο πριν το 1910



Η ορχήστρα του Vicente Greco, γύρω στο 1915, όπου διακρίνονται δύο μπαντονέοι. Οι ρίζες του τάγκο είναι πολλές και διαφορετικές: η μουσική και τα τραγούδια των gauchos (γκάουτσος, ενικός gaucho, ο Αργεντίνος κάουμπόϋ) που είχαν επιρροές από την Ανδαλουσία της Ισπανίας και συνοδευόταν από παλαμάκια και κτυπήματα με το τακούνι, το Αφρικανικής προέλευσης (από το Κογκό) candombe που παιζόταν με κρουστά και οι αντίστοιχοι χοροί του μαύρου πληθυσμού, το bel canto και η canzonetta των Ιταλών μεταναστών μαζί με το πιο εξευγενισμένο χορευτικό τους στυλ, η Ισπανο-Κουβανική habanera, το βαλς. Συγγενή είδη με το τάγκο είναι η μιλόγκα και το Αργεντίνικο βαλς (vals criollo). Η συμβολή της μουσικής των gauchos φαίνεται προπάντων προκατειλημμένα μάτια της οποίας φάνταζε σαν συνδεδεμένο με στις πρώιμες μιλόγκες, γνωστές με τον όρο milonga campera (μιλόγκα της υπαίθρου) που αργότερα μετεξελίχτηκαν στην πιο ρυθμική milonga porteña (μιλόγκα του λιμανιού, δηλ. του Μπουένος Άϊρες), ενώ η συμβολή του Αφρικανικού στοιχείου φαίνεται στην πιο ξέφρενη milonga candombera. Τα πρώτα τάγκο παιζόντουσαν από μετανάστες στο Μπουένος Άϊρες και το Μοντεβιδέο. Μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα, το τάγκο ήταν ευρέως διαδεδομένο στις λαϊκές γειτονιές του Μπουένος Άϊρες αλλά αντιμετωπιζόταν εχθρικά από την αστική τάξη, στα τον υπόκοσμο και τους οίκους ανοχής, σύνδεση που κάνουν συχνά διάφορες αναφορές στην ιστορία του τάγκο, που στην πραγματικότητα όμως απλώς αντανακλούν την αρχική προκατάληψη εναντίον του. Ο συγγραφέας Jorge Luis Borges φέρει αρκετό βάρος της ευθύνης για την διάδοση της λανθασμένης ταύτισης των ριζών του τάγκο με τους οίκους ανοχής. Ο τρόπος που χορευόταν τότε το τάγκο έμοιαζε με το στυλ που τώρα είναι γνωστό στην Αργεντινή ως canyengue (κανζένγκε), που χαρακτηρίζεται από το λύγισμα των γονάτων, την κλίση του σώματος προς τα μπρός, την αμοιβαία στήριξη του ζευγαριού, και την επαφή στην κοιλιά. Αυτό το στυλ είχε έντονα

Αφρικανικά στοιχεία αλλά με την πάροδο του χρόνου υποχώρησε και έδωσε την θέση του σε ένα στυλ με περισσότερη μεγαλοπρέπεια. Η πρώτη γενιά των ερμηνευτών τάγκο αναφέρεται σαν η "Παλιά Φρουρά" (Guardia Vieja). Το πρώτο τάγκο που ηχογραφήθηκε ήταν του Angel Villoldo (Άνχελ Βιζόλντο). Η μουσική παιζόταν με όργανα που μπορούσαν εύκολα να μεταφερθούν: τρίο φλάουτο-κιθάρα-βιολί, με το μπαντονεόν να φτάνει περί τα τέλη του 19ου αιώνα. Η διάδοση του μπαντονεόν οφειλόταν πρωτίστως στον Eduardo Arolas (Εδουάρδο Αρόλας), ενώ ο Vicente Greco (Βισέντε Γκρέκο, 1886-1924) καθιέρωσε το σεξτέτο για το τάγκο, αποτελούμενο από πιάνο, κοντραμπάσο, δύο βιολιά και δύο μπαντονεόν. Παρά την περιφρόνηση, μερικοί το υποστήριξαν θερμά, όπως ο συγγραφέας Ricardo Güiraldes (Ρικάρδο Γκουϊράλντες), πλαίσι-μπόυ και γόνος της Αργεντινικής αριστοκρατίας γεωκτημόνων. Ο Güiraldes έπαιξε ρόλο στη διεθνή απήχηση του τάγκο, το οποίο κατέκτησε τον κόσμο μέχρι το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Η περίοδος 1910-1920 και η "ταγκομανία" Η δεκαετία 1910-1920 είναι η περίοδος της διεθνούς "ταγκομανίας." Γύρω στα 1910 το τάγκο άρχισε να χορεύεται έξω από την Αργεντινή, ως ένας καινούριος χορός της μόδας, από τις αστικές τάξεις, ακόμη και από την αριστοκρατία, πρώτα στο Παρίσι και μετά στην υπόλοιπη Ευρώπη και στην Βόρεια Αμερική, πράγμα που αντανάκλαται σε πολυάριθμα άρθρα στον τύπο (που άλλοτε καταγράφουν τον ενθουσιασμό για τον καινούριο χορό και άλλοτε μεταφέρουν τις επικρίσεις της εκκλησίας και ακόμη και του ίδιου του Πάπα) και επίσης στα εγχειρίδια κοινωνικών χορών της εποχής, που περιλαμβάνουν και το τάγκο. Εν μέρει εξ αιτίας της διάδοσής του μεταξύ των αστών και των αριστοκρατών της Ευρώπης το τάγκο την ίδια περίοδο αρχίζει να γίνεται αποδεκτό από τις αντίστοιχες τάξεις στην Αργεντινή. Το 1911 στα εγκαίνια του καμπαρέ Salón Armenonville στο Μπουένος Άϊρες συμμετέχει και ο Vicente Greco με την ορχήστρα του. Το 1921, στην ταινία *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Οι Τέσσερεις Ιππότες της Αποκαλύψεως), ο διάσημος σταρ του κινηματογράφου της εποχής Ροντόλφο Βαλεντίνο) χορεύει ένα τάγκο, τεκμηριώνοντας έτσι την δημοτικότητα αυτού του χορού αλλά και συμβάλλοντας στην παραπέρα διάδοσή του. Πάντως το τάγκο που χορεύει δείχνει απότομο και άτεχνο, και ακόμη το χορεύει ντυμένος gaucho (γκάουτσο), δηλαδή αργεντίνος κάουμπόυ, όπως επιβάλλει ο ρόλος του, κάτι που δεν συνάδει με την γέννηση του τάγκο στην πόλη και από τους κατοίκους της, έστω και με ρίζες στην ύπαιθρο. Την ίδια περίοδο το τάγκο φτάνει και στην Ελλάδα. Ήδη το 1914 οι οπερέτες "Πόλεμος εν Πολέμω" του Σπύρου Σαμάρα και "Στα Παραπήγματα" του Θεόφραστου Σακελλαρίδη περιλαμβάνουν Ελληνικά τάγκο. Στα επόμενα χρόνια, και ιδίως στον μεσοπόλεμο, κυκλοφορούσαν πάνω από εκατό Ελληνικά τάγκο κάθε χρόνο.

Η περίοδος 1920-1935 και ο Κάρλος Γκαρδέλ



Ο Carlos Gardel το 1933

Στην Αργεντινή της δεκαετίας του 20 το τάγκο, εν μέρει σε αντανάκλαση της δημοτικότητάς του στην Ευρώπη και την Βόρεια Αμερική, βγαίνει από το περιθώριο και γίνεται πλέον αξιосέβαστο και ως μουσική και ως χορός από τις μεσαίες τάξεις, που είναι πλέον διατεθειμένες να συντηρήσουν αίθουσες και επαγγελματίες μουσικούς με κλασική παιδεία. Παράλληλα, σπουδαίοι Αργεντινοί μουσικοί και τραγουδιστές ταξιδεύουν στην Ευρώπη, όπως ο Francisco Canaro (Φρανσίσκο Κανάρο) που φθάνει στο Παρίσι με την ορχήστρα του το 1925 και ο Carlos Gardel Κάρλος Γκαρδέλ που τραγουδά εκεί το 1928. Ο Carlos Gardel Κάρλος Γκαρδέλ (1890-1935) είναι ο τραγουδιστής που στην Αργεντινή θεωρείται σχεδόν εθνικός ήρωας ή ημίθεος και συνδέθηκε με τη μετάβαση του τάγκο από μουσική των λαϊκών γειτονιών σε απόλυτα αποδεκτό άκουσμα για την μεσαία τάξη. Ουσιαστικά δημιούργησε το *tango-canción* τραγουδώντας το 1917 το "Mi Noche Triste". Τενόρος στην αρχή της καριέρας του και σχεδόν βαρύτονος αργότερα, τραγουδούσε με φωνή που χαρακτηριζόταν από δημιουργικότητα και θεατρικότητα ανάλογα με το θέμα. Έκανε πολλές ηχογραφήσεις και πρωταγωνίστησε και στον κινηματογράφο. Σκοτώθηκε σε αεροπορικό ατύχημα το 1935, στο απόγειο της καριέρας του ως η δημοφιλέστερη προσωπικότητα του τάγκο όλων των εποχών. Διευθυντές ορχήστρας όπως ο Roberto Firpo (Ροβέρτο Φίρπο) και ο Francisco Canaro (Φρανσίσκο Κανάρο) αντικατέστησαν το φλάουτο με κοντραμπάσο. Τον θάνατο του Gardel ακολούθησε η εμφάνιση διαφορετικών τάσεων στο τάγκο, με τον Anibal Troilo (Ανίβαλ Τρόιλο, 1914-1975) και τον Carlos di Sarli (Κάρλος ντι Σάρλι, 1903-1960) να τείνουν προς την καινοτομία και τον Ροδόλφο Μπιάτζι και τον Χουάν Ντ'Αριένσο να τείνουν προς την παράδοση.

Η Χρυσή Εποχή, 1935-1955



Η ορχήστρα του Francisco Canaro

Η "Χρυσή Εποχή" του τάγκο ήταν η περίοδος 1935-1955, η οποία συνέπεσε περίπου με την εποχή των μεγάλων ορχηστρών τζαζ στις Η.Π.Α. Μερικές από τις πολλές δημοφιλείς ορχήστρες αυτής της περιόδου ήταν του Juan d'Arienzo (Χουάν Ντ'Αριένσο, 1900-1976, γνωστός ως *el rey del compás* -ο βασιλιάς του ρυθμού- για τον επίμονο και σταθερό ρυθμό του), του Francisco Canaro (Φρανσίσκο Κανάρο, 1888-1964) και του Aníbal Troilo (Ανίβαλ Τρόιλο, 1914-1975). Ξεκινώντας κατά τη Χρυσή Εποχή και συνεχίζοντας κατόπιν, πολλές ηχογραφήσεις έκαναν και οι ορχήστρες των Osvaldo Pugliese (Οβάλντο Πουλιέσε, 1905-1995) και Carlos di Sarli (Κάρλος ντι Σάρλι, 1903-1960). Ο di Sarli είχε πλούσιο και μεγαλοπρεπή ήχο, και τόνιζε τα έγχορδα και το πιάνο σε σχέση με το μπαντονεόν, όπως στο *A La Gran Muñeca* και στο *Bahía Blanca* (Μπαΐα Βλάνκα, το όνομα της πόλης του). Ο Pugliese σταδιακά ανέπτυξε ένα ιδιαίτερο ύφος, με συνθέσεις που διακρίνονταν για την ρυθμική τους πολυπλοκότητα, π.χ. στα χαρακτηριστικά του κομμάτια *Recuerdo* (Ρεκουέρδο, 1944) και *La Yumba* (Λα Ζούμπα, 1946). Η υστερότερη μουσική του Pugliese προορίζονταν περισσότερο για ακρόαση και όχι για χορό, παρόλο που χρησιμοποιείται συχνά σε επαγγελματικές χορογραφίες λόγω των δραματικών της δυνατοτήτων. Την ίδια περίοδο, στην Ελλάδα του μεσοπολέμου γραφόντουσαν πάνω από εκατό τάγκο κάθε χρόνο, από συνθέτες όπως ο Κώστας Γιαννίδης, ο Αττίκ, ο Μιχαήλ Σουγιούλ και πολλοί άλλοι, τραγουδισμένα από την Σοφία Βέμπο, την Δανάη Στρατηγοπούλου, την Κάκια Μένδρη, τον Νίκο Γούναρη (προπάντων στην δεκαετία του 50) και άλλους.

Με την έκφραση *νεοελληνική έντεχνη μουσική* εννοούμε την μουσική δημιουργία **κοσμικής** μουσικής από Έλληνες **επώνυμους** δημιουργούς από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους και εξής. Ο όρος υπονοεί συνήθως μουσική σε δυτικοευρωπαϊκό ύφος γραμμένη από επώνυμους Έλληνες στο πλαίσιο της ελληνικής εθνικής μουσικής σχολής (με ιδρυτή τον Μανώλη Καλομοίρη) ή από Έλληνες συνθέτες εκτός εθνικής μουσικής σχολής, αλλά με σημαντικό έργο, αναγνωρισμένο στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (Νίκος Σκαλκώτας, Γιάννης Χρήστου, Γιάννης Ξενάκης).

Η επτανησιακή σχολή

Κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο τα δείγματα επώνυμης κοσμικής μουσικής είναι μάλλον περιορισμένα, σε αντιδιαστολή με την εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική, και ως κοσμική μουσική εννοείται κατά βάση το δημοτικό τραγούδι. Τα πρώτα γνωστά δείγματα επώνυμης κοσμικής μουσικής της νεοελληνικής ιστορίας προέρχονται από τα Επτάνησα, που ήταν και μία από της σημαντικότερες διόδους εισαγωγής των ευρωπαϊκών ιδεών και της δυτικής μουσικής (μέσω Ιταλίας) στην υπόλοιπη Ελλάδα, πριν και μετά την ένωση με αυτήν (1864). Από τις αρχές του 19ου αιώνα άρχισαν να ιδρύονται *Φιλαρμονικές Εταιρείες* - αρχικά από Ιταλούς - στην Ζάκυνθο, την Κεφαλλονιά και την Κέρκυρα, παίζοντας σημαντικό ρόλο στην μουσική εκπαίδευση των κατοίκων των Ιονίων νήσων, σύμφωνα με τα ιταλικά πρότυπα. Επίσης, η επικοινωνία των Επτανήσων με την Ιταλία, η ανάπτυξη του εμπορίου, οι μελοδραματικοί θίασοι, που κάθε χρόνο έκαναν στα νησιά την επίσκεψή τους, συνετέλεσαν στο να αναπτυχθεί σε αυτά μια αξιόλογη μουσική κίνηση και να δημιουργηθεί μια πλούσια σχετική μουσική παράδοση, που ονομάστηκε *επτανησιακή μουσική σχολή*. Σε αυτήν ανήκουν όλοι οι πρώτοι επώνυμοι Έλληνες συνθέτες, με σημαντικότερο τον Κερκυραίο Νικόλαο Χαλκιόπουλο Μάντζαρο (1795-1872). Ανάμεσα στους μαθητές του Μάντζαρου ήταν οι: Αντώνιος Καπνίσης, Φραγκίσκος Δομενεγίνης, Παύλος Καρρέρ (ή Καρρέρης στα ελληνικά), Σουζάνα Νεράντζη κ.ά. Σημαντικοί επτανήσιοι συνθέτες θεωρούνται οι: οικογένεια Λαμπελέρ (Εδουάρδος και οι γιοι του Ναπολέων, Λουδοβίκος και Γεώργιος), Σπυρίδων Σπάθης, Σπυρίδων Σαμάρας, Σπυρίδων Ξύνδας κ.ά. Η επικοινωνία των Επτανήσων με τη Δύση έκανε την επτανησιακή μουσική, ακόμα και τη λαϊκή (καντάδα και αρέκιες), να μείνει προσκολλημένη στα πρότυπα της ιταλικής όπερας. Οι Επτανήσιοι συνθέτες κατηγορήθηκαν αργότερα δριμύτατα από εκπροσώπους της Εθνικής Σχολής (με γνωστή τη σχετική διαμάχη Καλομοίρη-Λαμπελέρ) ότι, παρόλο που εμπνέονταν από την Επανάσταση του 1821 και άλλα εθνικά θέματα, δεν μπόρεσαν να δώσουν «ελληνικό χαρακτήρα» στη μουσική τους, παραμένοντας σε μια στείρα

μίμηση της αντίστοιχης ιταλικής. Η πρόσφατη έρευνα έχει καταρρίψει εντελώς τη μονόπλευρη αυτή θεώρηση, μιας και έργα που θα μπορούσαν να γίνουν δεκτά ακόμη και από την 'κατά Καλομοίρη' ιδέα της εθνικής μουσικής έχουν συντεθεί ήδη από το 1837. Άλλωστε, το κριτήριο της ελληνικότητας της μουσικής που έθετε η εθνική μουσική σχολή δεν ήταν ποτέ ξεκάθαρο ή μετρήσιμο και θεωρείται σήμερα αντικείμενο μουσικολογικής έρευνας.¹ Τα τελευταία χρόνια, έπειτα από διάφορες μουσικολογικές έρευνες (π.χ. Γ. Λεωτσάκου) που είχαν ως αποτέλεσμα την ανεύρεση πολλών χαμένων έργων Επτανησίων συνθετών, αρχίζει να επανεκτιμάται η εν πολλοίς αδικημένη Επτανησιακή Μουσική Σχολή. Αποδεικνύεται μάλιστα ότι η μουσική γλώσσα των Επτανησίων διαθέτει ένα ιδιαίτερο μεσογειακό χρώμα και ακόμη ότι Εθνική μουσική σχολή προϋπήρχε στα Επτάνησα ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα η "Ανατολική Συμφωνιά" του Μάντζαρου, "Το Ξύπνημα του Κλέφτη" (έργο για πιάνο) του Ιωσήφ Λιβεράλη, η "Δέσπω" του Καρρέρη (όπερα) κ.ά, έργα που βρίθουν ελληνικότητας. Η άγνοια του έργου αυτών των προικισμένων συνθετών οδήγησε σε εντελώς λανθασμένα συμπεράσματα και επιπόλαιες κριτικές, που δίχασαν και διχάζουν την ελληνική μουσική, στερώντας της μία από τις ωραιότερες μουσικές σελίδες της, την επτανησιακή. Στο Νικόλαο Μάντζαρο χρεώθηκε συχνά ακαδημαϊσμός και ιταλισμός. Ωστόσο αποδεικνύεται πως οι επιρροές που είχε δεχθεί ξεπερνούσαν τα όρια της Ιταλίας. Μουσικά του έργα μπορούν κάλλιστα να συγκριθούν με έργα Γάλλων και Αυστριακών κλασικών συνθετών. Η Επτανησιακή Σχολή αποτελεί φαινόμενο ιδιαίτερο στο χώρο της Μεσογείου. Την ίδια εμπαθή κριτική εδέχθη και η πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική των Επτανήσων. Εν τούτοις διαθέτει κι αυτή ένα ξεχωριστό χρώμα, απόλυτα επτανησιακό, και εξίσου νόμιμο με το λεγόμενο "κωνσταντινουπολίτικο".

Η Εθνική μουσική σχολή

Η ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους, η ανάπτυξη των πόλεων αλλά και η ανάδυση νέων κοινωνικών ομάδων, δημιούργησαν ένα καινούριο μουσικό γούστο στην υπό διαμόρφωση αστική τάξη, στραμμένο προς την Ευρώπη. Είναι η εποχή με τους ιταλικούς μελοδραματικούς θιάσους που επισκέπτονται τακτικά την Αθήνα από το 1840 και μετά. Το ιταλικό μελόδραμα διαδραματίζει αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση του μουσικού γούστου των νεότερων Ελλήνων. Σε αυτό συνέβαλαν σημαντικά και οι επτανήσιοι μουσικοί, οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν και στην Αθήνα για τη διάδοση της ευρωπαϊκής μουσικής με την ίδρυση διάφορων μουσικών σωματείων ή ιδιωτικών σχολών. Η συστηματοποίηση όμως της μουσικής εκπαίδευσης αρχίζει με την ίδρυση του *Ωδείου Αθηνών* το 1871. Το *Ελληνικό Ωδείο* (και το *Εθνικό Ωδείο* αργότερα) με τα παραρτήματά τους στις διάφορες πόλεις, βοήθησαν να πλατύνει ο κύκλος των σπουδαστών

μουσικής. Ξεχωριστή θέση πρέπει να δοθεί στον πιανίστα, συνθέτη και μαέστρο Δημήτρη Μητρόπουλο, που, τελικά, καθιερώθηκε σαν διευθυντής ορχήστρας και διηύθυνε κατά καιρούς τις μεγαλύτερες συμφωνικές ορχήστρες του κόσμου, προωθώντας σημαντικά τα έργα Ελλήνων συνθετών στο εξωτερικό.

Η ελληνική οπερέτα

Στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 1900, παράλληλα με την εμφάνιση της Εθνικής Μουσικής Σχολής, δημιουργείται και ελληνική οπερέτα. Το κοινό της Αθήνας είχε ήδη γνωρίσει την γαλλική οπερέτα από το 1871 από περιοδεύοντα γαλλικό θίασο. Το Σεπτέμβριο του 1908 ο θιασάρχης Αντώνιος Νίκας αποφασίζει να ανεβάσει μία οπερέτα με Έλληνες εκτελεστές. Στις 12 Σεπτεμβρίου του 1908, έπειτα από σύντομες αλλά εντατικές πρόβες, ανεβαίνει σε ελληνική μετάφραση η οπερέτα "Μαμζέλ Νιτούς" (Mam'zelle Nitouche) του Hervé με πρωταγωνίστρια τη Ροζαλία Νίκα, και αρχιμουσικό το Θεόφραστο Σακελλαρίδη και σημειώνει εκπληκτική επιτυχία, παρά τις αρχικές επιφυλάξεις ορισμένων. Γρήγορα ο ηθοποιός και θιασάρχης Ιωάννης Παπαϊωάννου (1875-1931) με την χρηματική ενίσχυση του Φώτη Σαμαρτζή, Πατρινού δερματέμπορου, δημιουργεί τον πρώτο αποκλειστικά οπερετικό θίασο, που αφού ανεβάζει επιτυχώς πολλές γαλλικές και αυστριακές οπερέτες, στην πορεία ανεβάζει ελληνικές με πρώτη το "Σία κι αράξαμέ" (1909) του Σακελλαρίδη. Η συγκεκριμένη είναι η πρώτη ελληνική οπερέτα, αν και συχνά, λανθασμένα, θεωρείται ως πρώτη το "Πόλεμος εν πολέμω" του Σαμάρα. Η οπερέτα κερδίζει αμέσως την αγάπη του κοινού εξ αιτίας του εύθυμου περιεχομένου της, τη ωραίας μουσικής και της χρήσης δημοτικής γλώσσας. Ακολουθούν σε λίγο ο ένας μετά τον άλλον οι θίασοι "Αφεντάκη", "Αθηναϊκή Οπερέτα", "Λαγκαδά", "Νίκα" και άλλοι. Το δρόμο που άνοιξε ο Σακελλαρίδης ακολουθούν ο Διονύσιος Λαυράγκας ("Λήδα" 1909), ο Σπυρίδων Σαμάρας: "Πόλεμος εν πολέμω" (1914), "Πριγκήπισσα της Σασσώνος" (1915), "Κρητικοπούλα" (1916), ο Νίκος Χατζηαποστόλου: "Μοντέρνα καμαριέρα" (η πρώτη του οπερέτα, 1916) και άλλοι συνθέτες όπως οι: Ιωσήφ Ριτσιάρδης, Μάρκος Μαστροκίνης, Ανδρέας Μαστροκίνης, Σπυρίδων Καίσαρης, Ατίκ, Γιάννης Κομνηνός, Θεόδωρος Σπάθης, Χρήστος Χαιρόπουλος, Μίμης Κατριβάνος, Άγγελος Μαρτίνος, Γιάννης Κωσταντινίδης κ.ά. Η οπερέτα άρχισε να παρακμάζει μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1930. Οι Θεόφραστος Σακελλαρίδης και ο Νίκος Χατζηαποστόλου είναι οι κυριότεροι εκπρόσωποί της. Το πιο δημοφιλές έργο του Σακελλαρίδη είναι "Ο Βαφτιστικός" (1918) και του Χατζηαποστόλου "Οι Απάχηδες των Αθηνών" (1921). Σημειώνουμε μερικούς από τους θρυλικούς πρωταγωνιστές της ελληνικής οπερέτας: Μελπομένη Κολλυβά, Ροζαλία Νίκα, Έλσα Ένγκελ, Αφροδίτη Λαουτάρη, Άγγελος Χρυσομάλης, Γιάννης Στυλιανόπουλος, Ζαζά

Μπριλλάντη, Μάνος Φιλιππίδης, Γιάννης Πρινέας, Κυριάκος
Μαυρέας, Ζωζώ Νταλμάς, Ηρώ Χαντά, Πέτρος Κυριακός, Μιχάλης
Κοφινιώτης, Ολυμπία Καντιώτου - Ριτσιάρδη, Σπύρος
Μηλιάδης, Παρασκευάς Οικονόμου, Σωτηρία Ιατρίδου, Νίτσα
Φιλοσόφου, Άγγελος Μαυρόπουλος, Άννα Καλουτά, Μαρία
Καλουτά, Ορέστης Μακρής, Μαρίκα Κρεβατά, Λέλα Πατρικίου, Σπύρος
Πατρίκιος, Μαρίκα Νέζερ, Πέτρος Επιτροπάκης, Αριστείδης
Πανταζινάκος, Ανθή Ζαχαράτου

Η σύγχρονη ελληνική μουσική

Με το Νίκο Σκαλκώτα, ένα άλλο κεφάλαιο της ελληνικής μουσικής ιστορίας άνοιξε. Το έργο του μεταφέρει στην ελληνική μουσική τις σύγχρονες μουσικές τάσεις. Αν και το δημοφιλέστερό του έργο στο ελληνικό κοινό είναι οι *36 Ελληνικοί Χοροί*, οι περισσότερες συνθέσεις του ακολουθούν το δωδεκάφθογγο σύστημα, αλλά με ένα ιδιότυπο προσωπικό ύφος, το οποίο δημιούργησε ένα απροσδόκητο ενδιαφέρον σε όλους τους πρωτοποριακούς μουσικούς κύκλους της Ευρώπης (και αργότερα της Ελλάδας), δυστυχώς μετά τον πρόωρο θάνατό του (1949). Οι σημαντικότεροι Έλληνες συνθέτες σύγχρονης μουσικής μετά τον Νίκο Σκαλκώτα (χρονολογικά) ήταν οι Ιάννης Ξενάκης (1922-2001) και Γιάννης Χρήστου (1926-1970), το έργο των οποίων απέκτησε πολλούς φανατικούς θαυμαστές εντός και εκτός Ελλάδας. Άλλοι συνθέτες που ακολουθούν στο έργο τους τις σύγχρονες μουσικές τάσεις: ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, ο Γιώργος Σισιλιάνος, ο Δημήτρης Δραγατάκης, ο Γιάννης Κωνσταντινίδης (γνωστός και με το ψευδώνυμο Κώστας Γιαννίδης ως συνθέτης ελαφράς μουσικής), ο Μιχάλης Αδάμης, ο Δημήτρης Τερζάκης, ο Θόδωρος Αντωνίου, ο Γιώργος Κουρουπός, ο Κυριάκος Σφέτσας, ο Χρήστος Χατζής, ο Χάρης Ξανθουδάκης, ο Γιώργος Ζερβός, ο Παναγιώτης Κόκορας, ο Μάριος Ιωάννου Ηλία και πολλοί άλλοι, (βλέπε σχετικά και σε αρχεία της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών).

ΤΕΛΟΣ Α' ΜΕΡΟΥΣ