



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

**Το musical GREASE! Ιστορικές, μουσικές θεωρήσεις
και ερμηνεία της πιανιστικής συνοδείας τραγουδιών
του**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της φοιτήτριας

Φιλάνδρου Ελευθερίας

ΑΕΜ: 2070

Athanasios Bililis Athanasios Bililis
11.07.2024 11:15

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΜΠΙΛΙΛΗΣ ΑΘ. (ΕΔΙΠ)



SCHOOL OF MUSIC STUDIES
FACULTY OF FINE ARTS
ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

**The musical GREASE! Historical, musical considerations
and interpretation of the piano accompaniment of its
songs**

DIPLOMA THESIS

of the student

Filandrou Eleftheria

AEM: 2070

SUPERVISORY PROFESSOR: MPILILIS ATH.

THESSALONIKI

JUNE, 2024

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη.....	3
Abstract	4
Πρόλογος	5
Ευχαριστίες.....	6
Εισαγωγή.....	7
1. ΤΟ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ	11
1.1 Η ιστορία του μιούζικαλ.....	11
1.2 Το μιούζικαλ στο Broadway	14
1.3. Το μιούζικαλ στο Hollywood.....	16
1.4 Τα είδη των μιούζικαλ	18
1.5. Το μιούζικαλ στη δεκαετία του 1970-1980	20
2. ΤΟ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ GREASE	22
2.1. Υπόθεση-πλοκή του έργου	22
2.2. Η ιστορία και η παραστασιολογία του <i>Grease</i>	24
2.3. Οι συντελεστές του <i>Grease</i>	25
2.4. Εμπορικός και κριτικός αντίκτυπος του <i>Grease</i>	26
3. ΠΕΡΙΓΡΑΦΜΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ	27
3.1. Το ντύσιμο	27
3.2. Ο τρόπος ζωής.....	29
3.3. Έμφυλοι ρόλοι.....	31
4. ΠΙΑΝΙΣΤΙΚΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ	33
4.1 Τι είναι συνοδεία;	33
4.2 Είδη ρυθμικών μοτίβων συνοδείας.....	34
4.3 Συνοδευτικά μοτίβα σε διάφορα είδη μουσικής.....	36
5. Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΑΣ	39
5.1 Look at me, I'm Sandra Dee	42
5.2 Summer nights:.....	44
5.3 Greased Lightnin'.....	46
5.4 There are worse things I could do:	51
6. ΕΠΕΞΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΣΥΝΟΔΕΙΑΣ ΤΩΝ ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΩΝ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ	52
6.1 Summer nights	52

6.2 Look at me, I'm Sandra Dee	64
6.3 Greased Lightning	74
6.4 There are worse things I could do	84
7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	93
8. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	95

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη εκπονείται στο πλαίσιο της διπλωματικής εργασίας για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και ως θέμα της έχει το δημοφιλές μιούζικαλ Grease. Κύριος σκοπός της εργασίας είναι η δημιουργία, μουσική θεώρηση και ερμηνεία μιας καινούριας πιανιστικής συνοδείας των επιλεγμένων τραγουδιών του μιούζικαλ: Summer Nights, Look at me, I'm Sandra Dee, There are worse things I could do και το Greased Lightning. Παράλληλα, παρατίθενται στοιχεία για το μιούζικαλ ως είδος, για το ίδιο το έργο (στο θέατρο και τον κινηματογράφο), αλλά και το περίγραμμα της εποχής της παρουσίασης του προκειμένου να φωτιστεί αλλά και να διερευνηθεί πανοραμικά το πλαίσιο δημιουργίας του. Η εργασία ανήκει στην κατηγορία "ερμηνευτική πράξη" (performance) και ολοκληρώνεται με την διαζώσης παρουσίαση και ερμηνεία των εν λόγω τραγουδιών.

Λέξεις-κλειδιά: μιούζικαλ, Grease, πιάνο, ποπ κουλτούρα, Randal Kleiser,

Abstract

The present study is prepared in the context of the diploma thesis for the Department of Music Studies of the School of Fine Arts of the Aristotle University of Thessaloniki and has as its subject the popular musical Grease. The main purpose of the work is to analyze and interpret the piano accompaniment of the selected songs of the musical which are: Summer Nights, Look at me, I'm Sandra Dee, There are worse things I could do and Greased Lightning. At the same time, elements are listed for the musical as a genre, for the work itself (in theater and cinema), but also the outline of the era of its presentation in order to illuminate and also explore the context of its creation. The work belongs to the "performance" category and concludes with the live presentation and interpretation of the songs in question.

Keywords: musical, Grease, piano, pop culture, Randal Kleiser

Πρόλογος

Το Grease, τόσο ως θεατρικό μιούζικαλ όσο και ως κινηματογραφική διασκευή, διακρίνεται για τη δύναμη της αφήγησης, της μουσικής και της οπτικής τέχνης.

Στον πυρήνα του, το Grease είναι κάτι περισσότερο από ένα νοσταλγικό ταξίδι στη δεκαετία του 1950 - είναι μια ζωντανή αναφορά εφηβικής αγωνίας, συγκρούσεων (εσωτερικών και εξωτερικών) και ρομαντισμού, με φόντο μια περασμένη και ίσως εξωραϊσμένη εποχή. Ωστόσο, κάτω από την επιφάνεια κρύβεται μια βαθύτερη εξερεύνηση θεμάτων όπως η ταυτότητα, η συμμόρφωση και η διαχρονική αναζήτηση του ανήκειν .

Ακόμη κι αν δεν είναι το πιο βαθυστόχαστο έργο, μερικές φορές αρκεί η ειλικρινής και διασκεδαστική προσέγγιση της τέχνης που ασχολείται με το «μικρό», το καθημερινό και κάνει το θεατή να δραπετεύσει από την καθημερινότητά του.

Άλλωστε, ένα έργο απευθύνεται που στη μάζα, δε σημαίνει ότι δεν μπορεί να έχει καλλιτεχνικές αξιώσεις.

Ο λόγος που το συγκεκριμένο μιούζικαλ είχα την επιθυμία να αποτελέσει επίκεντρο εργασίας μου ήταν το ότι το Grease αποτελεί έναν σημαντικό συνδυασμό μελέτης της μουσικής και του μιούζικαλ. Η ενασχόλησή μου με το πιάνο και το μιούζικαλ από μικρή ηλικία, καθώς και αργότερα η παρακολούθηση του μαθήματος <<Κινηματογραφικό musical – Μελέτη ρεπερτορίου για πιάνο – φωνή και σύντομες ιστορικές αναφορές>>, όπου γνώρισα πολλά τραγούδια και ακόμη περισσότερες πληροφορίες από διάφορες εποχές του μιούζικαλ, αποτέλεσαν το έναυσμα για τη δημιουργία αυτής της εργασίας.

Εξίσου όμως σημαντική, και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα για μένα, είναι και η παράμετρος της πιανιστικής συνοδείας, η οποία, όπως αναφέρω και στο σχετικό κεφάλαιο, μπορεί να είναι συν-δημιουργός της ταυτότητας ενός μουσικού έργου. Για αυτόν τον λόγο και η δημιουργία μιας καινούριας εκδοχής πιανιστικής συνοδείας ήταν ίσως από τις σημαντικότερες προκλήσεις αυτής της εργασίας.

Ευχαριστίες

Μια διπλωματική εργασία, όπως και ένα μούζικαλ, αποτελεί ομαδική δουλειά. Γι' αυτό το λόγο θα ήθελα να ευχαριστήσω πρώτα απ' όλα τον επιβλέποντα μου κ. Αθανάσιο Μπιλιλή για την τεράστια βοήθεια και συνεργασία καθ' όλη τη διάρκεια συγγραφής της διπλωματικής μου εργασίας, όπως και τους τραγουδιστές μου, Αφροδίτη, Νίκο, Αρίστη και Χρήστο για την βοήθεια τους στην παρουσίαση του πρακτικού μέρους.

Έπειτα τα αδέρφια μου, Θανάση και Ευαγγελία, αλλά και την αγαπημένη μου φίλη Ευτυχία, για την συμπαράσταση, τις πολύτιμες συμβουλές τους και τις πολύωρες συζητήσεις για την παρούσα εργασία.

Και φυσικά, όλη αυτή η προσπάθεια δεν θα ολοκληρωνόταν χωρίς την ακλόνητη και υπομονετική υποστήριξη των γονιών μου, όλα αυτά τα χρόνια. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου που με το δικό τους τρόπο βοήθησαν στην εκπόνηση της εργασίας αυτής, και για την ηθική υποστήριξη τους σε όλη την πορεία των σπουδών μου. Την μαμά μου Θωμαή που με στηρίζει όλα αυτά τα χρόνια.

Στον μπαμπά μου

Χρήστο

Εισαγωγή

Το musical αποτελεί έναν συνδυασμό τραγουδιού, χορού και πρόζας (διαλόγου), δημιουργώντας μια εμπειρία παραστατικού θεάματος (Kenrick, 2008). Η μουσική σε αυτό το είδος συχνά έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, καθορίζοντας την εξέλιξη και την ατμόσφαιρα της παράστασης.

Το μιούζικαλ αναπτύχθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα στην Αγγλία, επηρεασμένο από την οπερέτα και τη μουσική κωμωδία, και εξελίχθηκε στις ΗΠΑ τον 20ο αιώνα (Νίκα-Σαμψών, 1999). Κάποια από τα πιο διαχρονικά και δημοφιλή μιούζικαλ είναι τα εξής: West Side Story, Chicago, The Phantom of the Opera, Mamma Mia! και το Grease που πρόκειται να μελετηθεί στην παρούσα εργασία.

Σκοπός της παρούσης εργασίας, είναι η ανάδειξη αλλά και η μουσική εκτέλεση μιας πλήρους και εμπλουτισμένης συνοδείας, με βάση τα μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται από το vocal score και το conductor score του μιούζικαλ Grease.

Το συγκεκριμένο μιούζικαλ ανέβηκε για πρώτη φορά στο Μπρόντγουεϊ το 1972 και έγινε μια από τις μακροβιότερες παραστάσεις αυτού του είδους, διαρκώντας οκτώ χρόνια με 3.388 παραστάσεις (Bush Jones, 2003) . Η κινηματογραφική του μεταφορά το 1978 με πρωταγωνιστές τους John Travolta και Olivia Newton-John σημείωσε επιτυχία, εδραιώνοντας το "Grease" ως κλασικό έργο τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο (Kleiser, 2019), ενώ συνέχισε να προσεγγίζει το κοινό με πολυάριθμες αναβιώσεις και διεθνείς παραγωγές. (Moore et al., 2022).

Παρόλο που η εργασία αφορά μια παραστασιακή παρουσίαση επιλεγμένων τραγουδιών του συγκεκριμένου μιούζικαλ και -κυρίως- την συνοδευτική της προσέγγιση, εν τούτοις, η διαδικασία υλοποίησής της διατρέχεται από ένα ερευνητικό ερώτημα το οποίο θα μπορούσε να διατυπωθεί ως εξής:

Τί ερμηνευτικό και πιανιστικό εξαγόμενο μπορεί να προκύψει από την δόμηση μιας συνοδείας με βάση τις αφηρητές που αναφέρθηκαν;

Ως μεθοδολογικά εργαλεία για την διερεύνηση του συγκεκριμένου ερωτήματος, επιλέχθηκαν:

A) η βιβλιογραφική έρευνα

B) μια συνολική μελέτη τόσο των δομικών στοιχείων μιας ταινίας μιούζικαλ όσο και

Γ) της μουσικής της κατασκευής και αισθητικής, προκειμένου να δημιουργηθεί μια σωστή προσέγγιση πιανιστικής ερμηνείας, που να αφορά όλες τις πιθανές διαστάσεις της.

Για την ταινία "Grease", σημαντικό ήταν το βιβλίο Grease: The Director's Notebook το οποίο παρέχει λεπτομερή καταγραφή της σκηνοθετικής εμπειρίας και της διαδικασίας πίσω από την κινηματογραφική μεταφορά του μιούζικαλ "Grease" (Kleiser, 2019).

Για την θεατρική παράσταση *Grease* ήταν το βιβλίο "Grease, Tell Me More, Tell Me More: Stories from the Broadway Phenomenon That Started It All" το οποίο αναφέρεται στην πορεία και την εξέλιξη της θεατρικής παράστασης του μιούζικαλ "Grease" και παρείχε πολλές και σημαντικές πληροφορίες για το έργο, την παράσταση αλλά και την παραγωγή (Moore, T., Barbeau, A., Waissman, K., 2022).

Άλλο ένα πολύ σημαντικό βιβλίο για τη συγγραφή της εργασίας μου, αποτέλεσε το *The Book of Broadway: The 150 definitive plays and musicals*. Voyageur Press. Παρέχει πληροφορίες για πάνω από 150 παραστάσεις του Broadway, εκ των οποίων μέσα σε αυτές είναι και το "Grease" (Grove, E. 2015).

Ένα άρθρο που χρησιμοποίησα για να αντλήσω πληροφορίες σχετικά με τον τρόπο ένδυσης της εποχής ήταν το «*Fashion Expert Fact Checks Grease's Wardrobe*». *Glamour.com* <https://www.glamour.com/video/watch/fashion-expert-fact-checks-grease-s-wardrobe>. Συγκεκριμένα, παρουσιάζει μια ανάλυση ενδυμασίας του "Grease", και ελέγχει την ακρίβεια των κοστουμιών σε σχέση με την πραγματική μόδα της δεκαετίας του 1950 (Bretaña, R. 2019).

Άλλο ένα άρθρο που χρησιμοποιήθηκε για την εργασία μου ήταν το *History of Musical Films. The 1980s*. Διαθέσιμο στο: <https://www.musicals101.com/1980film.htm> το οποίο αναλύει την ιστορία των μουσικών ταινιών κατά τη δεκαετία του 1980. Αυτό το άρθρο λειτουργήσε διαφωτιστικά, προκειμένου να γίνει σύγκριση μεταξύ των μουσικών ταινιών της δεκαετίας του '80 και του *Grease* και την επιρροή που άσκησε στις ταινίες των επόμενων δεκαετιών (Kenrick, J. 1996).

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί το βιβλίο *Writing Musical Theatre* που είναι αφιερωμένο αποκλειστικά στη διαδικασία συγγραφής μουσικής, συνοδείας, λιμπρετών και στίχων για μουσικά θεατρικά έργα (Cohen A., S. L. Rosenhaus 2007). Παρείχε πολλές πληροφορίες σχετικά με τα συνοδευτικά μοτίβα.

Το πιο βασικό άρθρο που έδωσε τις περισσότερες πληροφορίες που χρειαζόμουν σχετικά με την συνοδεία, ήταν το *Melody and accompaniment* <https://www.theguitar-blog.com/wp-content/uploads/2012/10/melody-and-accompaniment.pdf>. Αναλύει όχι μόνο την μελωδία και τη συνοδεία της μουσικής αλλά και τον ρόλο της συνοδείας και τη σχέση της με τη μελωδία (Philip Tagg).

Η ελληνική βιβλιογραφία παρουσιάζει περιορισμένο υλικό σχετικά με το είδος του μιούζικαλ, και πόσο μάλλον για το υπό εξέταση μιούζικαλ. Οι λίγες υπάρχουσες μελέτες που επικεντρώνονται σε συγκεκριμένα μιούζικαλ διαφέρουν ως προς το περιεχόμενο και την προσέγγιση, χωρίς να παρέχουν μια συνολική θεώρηση του είδους. Συνεπώς, η παρούσα εργασία βασίστηκε κυρίως σε πηγές από την ξένη βιβλιογραφία για την άντληση του απαραίτητου υλικού. Παρ' όλα αυτά υπήρξαν κάποιες πηγές στα ελληνικά όπως το βιβλίο *Το μιούζικαλ*. μτφρ.: Μ. Γαβαλά. Εκδόσεις Πατάκη, το οποίο προσέφερε σημαντική βοήθεια στο κεφάλαιο για την ιστορία του μιούζικαλ (Chion, M. 2007).

Θα πρέπει να τονιστεί, πόσο σημαντική ήταν η επανειλημμένη παρακολούθηση της ίδιας της ταινίας κάθε φορά, με βάση τις πληροφορίες που συγκέντρωνα, ο τρόπος αντίληψής μου για την ταινία διαφοροποιούνταν.

Τα 4 τραγούδια τα οποία μελετήθηκαν, αναλύθηκαν και υποβλήθηκαν σε επεξεργασία ως προς την στη συνοδεία τους είναι: *Summer Nights*, *Look at me I'm Sandra Dee*, *Greased Lightnin'* και *There are worse things I could do*.

Κριτήρια επιλογής των συγκεκριμένων τραγουδιών ήταν:

- Διέφεραν ως προς το μελωδικό και αρμονικό τους ύφος, το τέμπο, τη θεματολογία τους και τις δυναμικές τους.
- Θεωρήθηκαν ως ότι είναι τα πιο σημαντικά για την εξέλιξη και την κατανόηση της πλοκής (πχ. *Summer nights*).
- Τα κομμάτια διέφεραν μεταξύ τους ως προς την «κατανομή ρόλων» την χροιά (πχ. Το *Summer nights* είναι γραμμένο για δυο κύριες φωνές και χορωδία, ενώ το *There are worse things I could do* είναι σολιστικό).
- Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να δοθούν κάποιες πρώτες διευκρινίσεις ως προς τα πεδία αναφοράς της ερμηνείας των τραγουδιών. Υπήρχαν δυο επιλογές ως προς αυτό. ερμηνείας, Είτε με την προσέγγιση της θεατρικής παράστασης, είτε με την προσέγγιση της ταινίας. Η ερμηνεία των τραγουδιών στην προκειμένη περίπτωση γίνεται με βάση την προσέγγιση της ταινίας. Για αυτόν τον λόγο, σε πολλά σημεία υπάρχει ελευθερία στην αναπνοή και στην κίνηση (ρυθμική και μελωδική).
- Επίσης, σε κάποια σημεία υπάρχουν ατάκες χωρίς επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο (ίσως μόνο κάποιες συγχορδίες), προμηνύοντας υποδηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο την αρχή ή το τέλος ενός τραγουδιού. Για παράδειγμα, το τραγούδι *Greased Lightnin'* της ταινίας, το οποίο τραγουδάει ο πρωταγωνιστής John Travolta ξεκινάει με τρεις ατάκες από τον τραγουδιστή και τρεις συγχορδίες από το πιάνο (πχ. *Why this car is automatic*), χωρίς κανένα ίχνος κάποιου επαναλαμβανόμενου ρυθμικού - μελωδικού μοτίβου. Αυτός ο τρόπος επιλέχθηκε και για την δική μου παρουσίαση. Άλλο ένα παράδειγμα που αξίζει να ειπωθεί είναι το φινάλε από το τραγούδι *Look at me I'm Sandra Dee*. Στο θεατρικό έργο, το τραγούδι ξεκινάει και τελειώνει με τον χαρακτήρα της Rizzo, φίλη της πρωταγωνίστριας Sandy, ενώ στην ταινία το τραγούδι ξεκινάει με τον χαρακτήρα της Rizzo, αλλά τελειώνει με την είσοδο της πρωταγωνίστριας Sandy και τον μικρό διάλογο που αναπτύσσεται μεταξύ των δυο φιλενάδων (*-You're making fun of me Rizz? -Some people are so touchy*). Και σε αυτό το τραγούδι η προσέγγιση της ερμηνείας γίνεται με βάση την ταινία.

Η βασικότερη δυσκολία που αντιμετώπισα κατά την εκπόνηση της εργασίας μου ήταν η εύρεση αξιόπιστων ορχηστρικών παρτιτούρων. Πολλές από αυτές, ήταν γραμμένες χειρόγραφα με αποτέλεσμα να είναι δυσανάγνωστες. Η ορχηστρική παρτιτούρα είναι πολύ σημαντική για την πλήρη μουσικολογική κατανόηση των τραγουδιών. Για να καταφέρω να έχω μια ευδιάκριτη εικόνα της ορχηστρικής παρτιτούρας, αρχικά έπαιζα στο πιάνο τα μέρη που ήταν ευανάγνωστα, ώστε να κατανοήσω ακουστικά την αρμονία. Στη συνέχεια,

προσπάθησα να συνδυάσω τα μέρη της ορχηστρικής παρτιτούρας που ήταν δυσανάγνωστα, με την αρμονία της πιανιστικής παρτιτούρας και σε συνδυασμό με το αυτί, προσπάθησα να αναδείξω όσο το δυνατόν περισσότερο γίνεται το νοηματικό περιεχόμενο της. Οι τελικές παρτιτούρες στις οποίες βασίστηκα, ήταν μια πιανιστική και μια ορχηστρική την οποία καθarόγραψα. Αυτή η διαδικασία, είχε ως αποτέλεσμα να με βοηθήσει να κατανοήσω περισσότερο αρμονικά τα τραγούδια τα οποία επέλεξα.

Η δομή της εργασίας αρθρώνεται ως εξής:

Το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας αναπτύσσεται η ιστορία του μιούζικαλ, καθώς και τα είδη του, η ανάπτυξή του στο Broadway και Hollywood και η πορεία του μιούζικαλ κατά τη δεκαετία 1970 - 1980.

Στο δεύτερο κεφάλαιο προσεγγίζει το φαινόμενο Grease. Παρατίθενται ορισμένα τυπικά στοιχεία γύρω από την παραστασιολογία του θεατρικού, αλλά και για την παραγωγή της ταινίας του 1978. Συγκεκριμένα αναλύονται η πλοκή, οι συντελεστές και ο κριτικός αντίκτυπος.

Στη συνέχεια, το τρίτο κεφάλαιο θα επιχειρήσει να δώσει ένα, όσο γίνεται αναλυτικό, περίγραμμα της εποχής. Σε αυτό το σημείο γίνεται λόγος για το ντύσιμο, τον τρόπο ζωής και τους έμφυλους ρόλους εκείνης της εποχής. Ποιας εποχής όμως; Παρ' όλο που το έργο δημιουργήθηκε τη δεκαετία του 1970, η πλοκή λαμβάνει χώρα στο τέλος της δεκαετίας του 1950.

Το τέταρτο κεφάλαιο δίνει κάποιες βασικές πληροφορίες για το τι είναι συνοδεία, για τα είδη των ρυθμικών μοτίβων συνοδείας αλλά και για τα συνοδευτικά μοτίβα διαφόρων ειδών μουσικής. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστεί λεπτομερώς η μεθοδολογία που ακολούθησα για τη συγχώνευση των διαθέσιμων παρτιτούρων (ορχηστρικής και πιανιστικής). Στόχος ήταν να δημιουργήσω μια ενιαία συνοδεία, καθώς και η ανάλυση της συνοδείας που προέκυψε από αυτή τη διαδικασία.

Τέλος, ακολουθεί το κεφάλαιο με τα ουσιώδη συμπεράσματα ως προς το αρχικό ερευνητικό ερώτημα της εργασίας και επιπλέον συμπεράσματα που προέκυψαν μέσα από αυτήν την έρευνα.

1. ΤΟ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ

Το μιούζικαλ αποτελεί ένα μουσικό, χορευτικό και θεατρικό δρώμενο. Είναι ένας συνδυασμός θεατρικής και μουσικής παράστασης που έχει ως στόχο να προσελκύσει τον θεατή με το σύνθετο και συχνά εντυπωσιακό αυτό θέαμα (Lernger, Alan J, 1986). Διερευνώντας λίγο περισσότερο θα μπορούσε κάποιος να ισχυρισθεί ότι η μουσική, σε όλη τη διάρκεια ή σε στρατηγικά επιλεγμένες στιγμές της αφήγησης, ιεραρχείται ως μεγαλύτερης αξίας από το λόγο, και ουσιαστικά υπαγορεύει την εικόνα (Chion, 2007).

Η θέση που κατέχουν τα μουσικά κομμάτια στην αφήγηση, μπορεί κάποιες φορές να θεωρηθεί πιο σημαντική από την αναλογία συμμετοχής τους, καθώς υπάρχουν περιπτώσεις ταινιών ή θεατρικών έργων με περιορισμένα μουσικά νούμερα, που όμως είναι τόσο σημαντικά για την πλοκή ή έχουν αφήσει τόσο μεγάλο αντίκτυπο, που κατατάσσονται στην κατηγορία του μιούζικαλ. Αντιθέτως, έργα με εκτεταμένα χορευτικά ιντερλούδια χωρίς μεγάλη αφηγηματική αξία δε θεωρούνται, ή τουλάχιστον δε μνημονεύονται ως μιούζικαλ (Chion, 2007). Για να θεωρηθεί ένα έργο μιούζικαλ πρέπει να έχει κάποια βασικά χαρακτηριστικά δομικά στοιχεία, τα οποία είναι: τα τραγούδια, η μουσική και ο στίχος, οι χορογραφίες, η σκηνοθεσία, το λιμπρέτο (το «βιβλίο» του έργου, το σενάριο) και η παραγωγή (κοστούμια, σκηνικά κλπ.).

Το μιούζικαλ μπορεί να υποδιαιρεθεί σε δύο κατηγορίες, το σκηνικό (stage musical) και το κινηματογραφικό (movie musical). Το κινηματογραφικό μιούζικαλ, στο οποίο εντάσσεται και η παρούσα εργασία έκανε την εμφάνισή του μαζί με την είσοδο του ήχου στον κινηματογράφο το 1927 (Everett. A, 2002). Η πλοκή ή το θέμα ενός μιούζικαλ μπορεί να προέρχεται από την κλασική και δημοφιλή λογοτεχνία, είτε από πρωτότυπες ιδέες του σκηνοθέτη, συνθέτη ή στιχουργού είτε από προσαρμογές του σκηνικού μιούζικαλ σε κινηματογραφικό (Aylesworth G.T., 1985). Αξίζει να σημειωθεί πως το πρώτο κινηματογραφικό μιούζικαλ θεωρείται το *The Jazz Singer* (1927) το οποίο αποτελεί και την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους με ήχο (Staskowski, A. 1992).

1.1 Η ιστορία του μιούζικαλ

Το είδος του (σκηνικού) μιούζικαλ αναπτύχθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στην Αγγλία, έλκοντας την καταγωγή του από άλλα προγενέστερα είδη μουσικού θεάτρου, όπως η οπερέτα και η μουσική κωμωδία, ενώ σταδιακά διαδόθηκε σε όλο τον αγγλόφωνο κόσμο (Νίκια-Σαμψών, 1999). Αυτό που ορίζεται σήμερα ως κλασικό μιούζικαλ πήρε τη μορφή του στις ΗΠΑ των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα. (Lamb, 2000). Στα θεατρικά και τα κινηματογραφικά μιούζικαλ, συνηθίζεται να ενυπάρχει μια ανάλαφρη διάθεση, που προσπαθεί να σχολιάσει επίκαιρα ζητήματα με κωμικό και ενδεχομένως εξωραϊσμένο τρόπο. Ωστόσο, όσο α-πολιτικά κι αν παρουσιάζονται πολλές φορές, η κριτική τους θεώρηση δεν

μπορεί να τα αποσυνδέσει από το κοινωνικοπολιτικό συγκείμενο, καθώς κάθε «κείμενο» με την ευρεία έννοια αποτελεί σημείο της εποχής του (Stephenson, 2017).

Στο κατώφλι του εικοστού αιώνα, οι ΗΠΑ βρίσκονταν σε περίοδο έντονων αλλαγών, ενώ ταυτόχρονα αναζητούσαν μια ενιαία πολιτισμική ταυτότητα. Οι λαϊκές τάξεις της χώρας αποτελούνταν από ένα ετερόκλητο και «πολύχρωμο» συγκερασμό πληθυσμών με διαφορετικές καταβολές, παραδόσεις, κουλτούρες και βιώματα (Banfield, 2005). Με τρόπο κατανοητό από το ευρύ κοινό και με τη συνοδεία δημοφιλούς μουσικής της εκάστοτε εποχής, στα μιούζικαλ διατυπώνονται θέματα που αφορούν τη μάζα, όπως η επικαιρότητα, η εργασία και η τάξη, ο έρωτας και η ενσωμάτωση της εμπειρίας της παραδοσιακής ζωής σε σύγκριση με την ολοένα αυξανόμενη αστικοποίηση και βιομηχανοποίηση.

Δεν είναι σπάνιο στα κλασικά μιούζικαλ, όπως αυτά διαμορφώθηκαν σε ολόκληρο τον 20^ο αιώνα, και ακόμα και στον 21^ο, να γίνονται διασκευές γνωστών τύπων και θεμάτων από τη λογοτεχνική, λαϊκή, θεατρική και γενικότερα πολιτιστική παράδοση, αλλά και ενσωματώσεις θεματικών και μορφών της ποπ κουλτούρας (Νίκα-Σαμψών, 1999). Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την προσέλευση του ευρέος κοινού, καθώς οι θεματικές αντλούνταν από τα βιώματα και τις ανησυχίες του, και ταυτόχρονα απευθύνονταν σ' αυτό.

Ο κινηματογράφος αποδέχτηκε και ενσωμάτωσε το είδος του μιούζικαλ με μεγάλη ταχύτητα. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 εμφανίζεται η πρώτη επιτυχημένη εμπορικά ταινία μιούζικαλ, *Ο Τραγουδιστής της Τζαζ* (The Jazz Singer, 1927) του A. Crosland, και κατά πολλούς αποτελεί την πρώτη ταινία με συγχρονισμένο ήχο (Pfeiffer, 2011). Μουσικά, το μιούζικαλ εξελίσσεται γρήγορα κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 20ού αιώνα. Στη δεκαετία του 1920 (γνωστή και ως «Roaring Twenties», λόγω της έντονης διάθεσης για μουσική, χορό και διασκέδαση) είναι πολύ έντονη η κυριαρχία της τζαζ, σουίνγκ και μπλουζ μουσικής, δάνειο από το παράλληλα αναπτυσσόμενο είδος της επιθεώρησης (Παπαδημητρίου, 1994). Παράλληλα, μέσα από την αμφίδρομη σχέση μορφής και περιεχομένου, παρατηρείται και εξέλιξη αυτών των νέων, πιο σχετικών με την αμερικανική ζωή, αφηγήσεων.

Κατά τις δεκαετίες του 1930 και 1940 τα πράγματα έμειναν σχετικά σταθερά όσον αφορά το μιούζικαλ, και πολλοί συνθέτες συνέχιζαν να δημιουργούν πάνω στις συμβάσεις των προηγούμενων χρόνων. Η δεκαετία του 1950 αποτέλεσε μια σημαντική καμπή για το είδος, καθώς η πλοκή των έργων άρχισε να γίνεται πιο «σφιχτή» και να δίνει περισσότερη έμφαση στη δραματουργία παρά στο θέαμα. Ο συνδυασμός μουσικοχορευτικών (συνήθως τζαζ) κομματιών και των αρμονικά απλών κομματιών οδηγούσε σε μια ενιαία αφηγηματική ροή, με έμφαση στην πλοκή. (Παπαδημητρίου, 1994). Ιδιαίτερο παράδειγμα αυτής της περιόδου είναι το *West Side Story* (1957) του Bernstein, μια νεοϋορκέζικη μεταφορά του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας, όπου η μουσική και ο χορός προωθούν ενεργά την πλοκή αντί να αποτελούν μη-αφηγηματικά ιντερλούδια, ενώ το ρετσιτατίβο απουσιάζει για χάρη του πεζού λόγου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η στροφή προς τα μουσικά κινούμενα σχέδια λίγο στην εποχή αυτή, με συχνό το συνδυασμό τους με τις ταινίες με φυσικά πρόσωπα, όπως π.χ. η *Μαίρη Πόπινς* του 1964 (Chion, 2007).

Τη δεκαετία του 1960, η Αμερική υφίσταται και πάλι σημαντικές πολιτικές και πολιτισμικές μεταβολές. Σημαδεμένη από τον ψυχρό πόλεμο, και τον πόλεμο στο Βιετνάμ, η αμερικανική κοινωνία προβληματίζεται, ενώ αρκετά από τα ιδανικά της αμφισβητούνται.

Αυτό αποτυπώνεται και στην καλλιτεχνική παραγωγή, καθώς νέα είδη μουσικής προκύπτουν, όπως η Rock, η Rock n' Roll, η Pop (με τη μορφή που πήρε μέσα από τους Beatles), η ψυχεδελική και πολλά άλλα, επηρεασμένα σε μεγάλο βαθμό από την πολιτική κατάσταση και το Κίνημα για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα (Powell, 2021). Ασφαλώς, αυτές οι νέες τάσεις δε θα μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστο το μιούζικαλ. Βασικός εκπρόσωπος αυτής της νέας πνοής στα μιούζικαλ είναι το off-Broadway *Hair* (1967) των J. Rado, G. Ragni και G. MacDermot. Παράλληλα, στην Αγγλία, ο Andrew Lloyd Webber συνθέτει εμβληματικές για την ιστορία του μιούζικαλ συνθέσεις, όπως το *Jesus Christ Superstar* (1971), και η *Εβίτα* (1978), τα οποία σύντομα ανέβηκαν όχι μόνο στη σκηνή του Λονδίνου, αλλά και στο Broadway (Lamb, 2000). Τα μιούζικαλ αυτά, θα αποφαίνονταν ιδιαίτερα επιδραστικά για τις επόμενες δεκαετίες και στις δύο πλευρές του Ατλαντικού.

Στη δεκαετία του 1980, ακολούθησαν κι άλλα blockbuster μιούζικαλ (παραγωγές μεγάλου προϋπολογισμού με τεράστια εμπορική απήχηση), όπως το *Cats* (1981) και το *Φάντασμα της Όπερας* (1986). Ο κινηματογράφος και το μουσικό θέατρο στη δεκαετία αυτή αντάλλαξαν συχνά θεματικές και ιστορίες, και οι επιτυχημένες κινηματογραφικές ταινίες (είτε ήταν μουσικές είτε όχι) συχνά προσαρμόζονταν σε παραστάσεις μιούζικαλ, μια πρακτική που εξακολουθεί έως και σήμερα, ιδιαίτερα με τα κινούμενα σχέδια (Jubin, 2017).

1.2 Το μιούζικαλ στο Broadway

Το Broadway συχνά αναφέρεται ως η καρδιά της αμερικανικής θεατρικής σκηνής και έχει μια πλούσια και ζωντανή ιστορία που εκτείνεται πάνω από έναν αιώνα. Έχει καθορίσει το είδος του μιούζικαλ, καθώς συχνά οι παραγωγές χωρίζονται σε Broadway και off-Broadway (Hischak, 2009). Ξεκινώντας από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, το Broadway εξελίχθηκε από ένα σύμπλεγμα θεάτρων στη θεατρική συνοικία της Νέας Υόρκης και έγινε συνώνυμο των κορυφαίων θεατρικών παραγωγών.

Οι ρίζες του ανάγονται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, όταν άρχισαν να δημιουργούνται θέατρα κατά μήκος της οδού Broadway στη Νέα Υόρκη και των παρακείμενων δρόμων του, αν και το πρώτο θέατρο καταγράφεται ήδη από το 1730 (Hischak, 2009). Αρχικά, το Broadway παρουσίαζε κυρίως παραστάσεις variete και μουσικές υπερπαραγωγές (Everett & Laird, 2009). Ωστόσο, μόνο στις αρχές του 20ού αιώνα το Broadway γνώρισε πραγματική άνθηση, με την εμφάνιση πρωτοποριακών παραγωγών που συνέβαλαν στην καθιέρωσή του ως την κορυφή του αμερικανικού θεάτρου. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως μέχρι την ανάδυση του κινηματογράφου ως κυρίαρχου μέσου ψυχαγωγίας των μαζών, το Broadway πρακτικά δεν είχε ανταγωνισμό όσον αφορά την εμπορική επιτυχία, παράγοντας που έπαιξε ρόλο στη μετέπειτα σημασία και επιρροή του (Grode, 2015). Με άλλα λόγια, τα έργα του Broadway, λόγω της τεράστιας απήχυσής τους, επηρέασαν τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, ακόμη και όταν δεν πρόκειται για έργα μιούζικαλ.

Τα εμβληματικά θέατρα της περιοχής, όπως το Schubert Theatre και το Winter Garden Theatre, συνέβαλλαν στη γοητεία του συγκεκριμένου είδους, το καθένα με τη δική του αρχιτεκτονική γοητεία και ιστορική σημασία. Επιπλέον, η πολυσύχναστη ατμόσφαιρα του Broadway, οι φωτισμένες τέντες και οι κατάμεστοι δρόμοι δημιουργούν μια ενέργεια που αιχμαλωτίζει τόσο το κοινό όσο και τους καλλιτέχνες (Grode, 2015).

Ο όρος «θέατρο Broadway» όμως, δε χαρακτηρίζει μόνο έναν τοπικό προσδιορισμό, αλλά και μια ευρύτερη αισθητική τάση που όμως είναι αντίστοιχα δύσκολο να οριστεί τι ακριβώς περιλαμβάνει ως αισθητική, καθώς τα μοναδικά χαρακτηριστικά του Broadway ανάγονται στην ποικιλία των παραγωγών του, από κλασικά μιούζικαλ μέχρι πρωτοποριακά δράματα (Everett & Laird, 2009). Κάτιπου κάνει το Broadway να ξεχωρίζει είναι η ικανότητά του να προσελκύει κορυφαία ταλέντα από όλο τον κόσμο, συμπεριλαμβανομένων θεατρικών συγγραφέων, σκηνοθετών, ηθοποιών και σχεδιαστών, οι οποίοι επιδεικνύουν τις ικανότητές τους στις περίφημες σκηνές του (Everett & Laird, 2009). Συνεπώς, η κουλτούρα του Broadway δεν αφορά μόνο τα ίδια τα έργα, αλλά και το γενικότερο συγκείμενο, την εμπειρία που συνδέεται με την παρακολούθησή τους, το οποίο είναι τόσο έντονο που αποτελεί δομικό στοιχείο της ταυτότητάς του.

Ο αντίκτυπος του Broadway στην αμερικανική κουλτούρα και στο παγκόσμιο θεατρικό τοπίο είναι τεράστιας σημασίας: και οι παραγωγές του υπαγορεύουν σε μεγάλο βαθμό τις παγκόσμιες τάσεις στο μουσικό θέατρο, αντανakλώντας κάθε φορά τα κοινωνικά, πολιτικά και καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του. Η επιρροή του εκτείνεται πολύ πέρα από τα όρια της Νέας Υόρκης, διαμορφώνοντας την πορεία του θεάτρου παγκοσμίως και εμπνέοντας το κοινό να αγκαλιάσει τη μεταμορφωτική δύναμη της ζωντανής παράστασης. Επίσης, το

Broadway έχει επηρεάσει αξιοσημείωτα το στερέωμα του θεάτρου και του κινηματογράφου, καθώς έχει αποτελέσει εφαλτήριο για σημαντικές καριέρες, προωθώντας ηθοποιούς, σκηνοθέτες και θεατρικούς συγγραφείς σε διεθνή φήμη και αναγνώριση.

Σε επίπεδο θεματικής, τα έργα του αντιμετωπίζουν επίκαιρα ή και πιο διαχρονικά θέματα, προκαλώντας συζητήσεις γύρω από τις κοινωνικές μεταβολές και συμβάσεις (όπως το φύλο, η φυλή ή η τάξη). Σαφώς, οι επικριτές του εντοπίζουν τους περιορισμούς που μπορεί να εμφανίζει ένα τόσο ευρέως δημοφιλές μέσο, και τα όρια που του τίθενται στον πειραματισμό και στην πραγμάτευση «δύσκολων» θεματικών. Επομένως, ενώ θίγονται με ευαίσθητα ζητήματα, (π.χ. το ζήτημα του AIDS-HIV στο μιούζικαλ Rent), αυτό γίνεται με τέτοιο τρόπο που να μη θίγει το κοινό αίσθημα και να μη σοκάρει το ευρύ κοινό. Εύκολα κανείς αντιλαμβάνεται πως αυτές οι επιφυλακτικές προσεγγίσεις σε ακανθώδη θέματα προέρχονται από την ανάγκη προσέλκυσης ευρείας ακροαματικότητας και διατήρησης της κερδοφορίας. Επομένως, τις περισσότερες φορές, το Broadway αποδεικνύεται τελικά σχετικά συντηρητικό και μάλλον ενισχύει παρά αμφισβητεί τις επικρατούσες κοινωνικές νόρμες (Kaiser, 2013).

1.3. Το μιούζικαλ στο Hollywood

Τα musicals του Hollywood αποτελούν ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στην ιστορία του αμερικανικού (και παγκόσμιου) κινηματογράφου, που χαρακτηρίζεται από την πλούσια παραγωγή, τα αξιομνημόνευτα τραγούδια και τις συναρπαστικές χορευτικές σκηνές.

Το είδος εμφανίστηκε στις αρχές του 20ού αιώνα ως φυσική εξέλιξη της δημοτικότητας των θεατρικών μιούζικαλ και των show variete (Παπαδημητρίου, 1994). Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, το Hollywood πειραματίστηκε με την ενσωμάτωση μουσικής και χορού στις ταινίες του, αντλώντας συχνά έμπνευση από επιτυχίες του Broadway και δημοφιλή τραγούδια της εποχής. Ωστόσο, μόνο με την έλευση της τεχνολογίας του ήχου στα τέλη της δεκαετίας του 1920 τα μιούζικαλ του Hollywood απέκτησαν πραγματικά τη δική τους αξία. Η κυκλοφορία της ταινίας *The Jazz Singer* το 1927, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, αποτέλεσε σημείο καμπής, εγκαινιάζοντας την εποχή των «ομιλούντων» και ανοίγοντας το δρόμο για τη χρυσή εποχή του μουσικού κινηματογράφου στις δεκαετίες του 1930 και 1940 (Cooke, 2005).

Τα μιούζικαλ του Hollywood στις δεκαετίες του 1930 και 1940 είχαν, κατά κανόνα, ως σήμα κατατεθέν τις φανταχτερές, ενίοτε υπερβολικές, παραγωγές τους, τα λαμπερά κοστούμια και τα περίτεχνα σκηνικά. Συχνά διέθεταν ένα μείγμα ρομαντισμού, κωμωδίας και θεάματος, προσφέροντας στο κοινό μια διαφυγή, μια φαντασίωση γεμάτη τραγούδι και χορό (Chion, 2007). Ένα από τα καθοριστικά χαρακτηριστικά των μιούζικαλ του Hollywood ήταν η ικανότητά τους να μεταφέρουν τους θεατές σε φανταστικούς κόσμους, χωρίς απαραίτητα να ξεφεύγουν από το οικείο, καθημερινό πλαίσιο, όπου οι χαρακτήρες εκφράζουν τα συναισθήματά τους μέσω της μουσικής και της χορογραφίας (Chion, 2007). Από τα χορευτικά ντουέτα των Fred Astaire και Ginger Rogers μέχρι τα εμβληματικά μιούζικαλ της MGM των δεκαετιών 1940 και 1950, τα μιούζικαλ του Hollywood αποτέλεσαν παράδειγμα της «μαγείας» του κινηματογράφου και της δύναμης της αφήγησης ιστοριών μέσω του τραγουδιού (Feuer, 1982).

Ο αντίκτυπος των musicals του Hollywood στη δημοφιλή κουλτούρα του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα είναι εξαιρετικά επιδραστικός. Κατά τη διάρκεια της χρυσής εποχής (κυρίως οι δεκαετίες του 1930, 1940 και 1950) του μουσικού κινηματογράφου, στούντιο όπως τα MGM, Warner Bros. και RKO παρήγαγαν μια σειρά από εισπρακτικές επιτυχίες που κατήλωσαν το κοινό σε όλο τον κόσμο. Οι ταινίες αυτές όχι μόνο παρείχαν ψυχαγωγία σε δύσκολες εποχές όπως η Μεγάλη Ύφεση και ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, αλλά προσέφεραν επίσης στο κοινό μια αίσθηση ελπίδας, διαφυγής, χαράς και αισιοδοξίας. Επιπλέον, τα μιούζικαλ του Hollywood σύστησαν στο κοινό μερικούς από τους πιο θρυλικούς ερμηνευτές στην ιστορία του κινηματογράφου, όπως η Judy Garland, ο Gene Kelly και ο Fred Astaire, το ταλέντο και το χάρισμα των οποίων συνεχίζουν να εμπνέουν γενιές καλλιτεχνών και κινηματογραφιστών. Πέρα από την ψυχαγωγική τους αξία, τα μιούζικαλ του Hollywood άφησαν ανεξίτηλο σημάδι στην τέχνη της κινηματογραφικής δημιουργίας, την κινηματογράφιση, τις τεχνικές μοντάζ, ακόμα και την αφηγηματική δομή και την ανάπτυξη των χαρακτήρων. Έχοντας ως βασικό άξονα την έννοια της «κοινότητας» και τη γεφύρωση του χάσματος μεταξύ συντελεστών και κοινού, τα κινηματογραφικά μιούζικαλ έδωσαν στο

σινεμά της εποχής μια πιο ανάλαφρη και λαϊκή νότα, συμπαρασύροντας και άλλα κινηματογραφικά είδη (Freuer, 1982).

1.4 Τα είδη των μιούζικαλ

Παρά τα ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά που μοιράζονται μεταξύ τους τα μιούζικαλ, είναι ταξινομημένα σε υποείδη:

- **Intergrated musical:** σε αυτό το είδος ο χορός και το τραγούδι αποτελούν απαραίτητα μέσα για την εξέλιξη μιας υπόθεσης. Χωρίς αυτά η υπόθεση θα είχε κενά (πχ. Ο Μάγος του Οζ). Το σημαντικότερο στοιχείο είναι το λιμπρέτο (Kenrick, J. 2008).
- **Concept musical:** σε αυτό το είδος η πλοκή είναι δομημένη πάνω σε μια κεντρική ιδέα, χωρίς όμως να υπηρετεί την εξελικτική πορεία του έργου. Κυρίως δεν είναι βασισμένη στην πλοκή αλλά στην κεντρική ιδέα που έχουν διαλέξει. Πρωταγωνιστικό ρόλο εδώ έχει το κύριο θέμα και όχι οι χαρακτήρες του έργου. Σύμφωνα με κάποιους θεωρητικούς τα τραγούδια στα concept musicals λειτουργούν περισσότερο αντιστικτικά ως προς την εξέλιξη του έργου και σχεδόν ποτέ δεν προκύπτουν από αυτή. Κάποια από τα χαρακτηριστικά αυτού του είδους είναι ότι έχει πολλούς στίχους που επαναλαμβάνονται, η δυνατή μουσική και η πληθωρική ενορχήστρωση που αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δίνεται έμφαση περισσότερο στο ρυθμό και την μουσική παρά στους στίχους (Young-Gerber, 2010). Τέτοια παραδείγματα αποτελούν το *Cabaret* (1966) και το *Company* (1970).
- **Sung through musical:** είναι το είδος μιούζικαλ όπου δεν υπάρχει λόγος αλλά όλοι εκφράζονται με μουσικό τρόπο (διάλογοι, φωνές κλπ).
- **Mega musical:** σε αυτό το είδος ανήκουν όλα τα μιούζικαλ - υπερπαραγωγές. Εδώ όσο σημαντική είναι η υπόθεση του έργου και η μουσική, άλλο τόσο είναι εξίσου σημαντικά και τα σκηνικά, τα κοστουμια και τα τεχνικά εφέ. Στόχος αυτών των musicals είναι η τεράστια εμπορική επιτυχία. Εδώ, η μουσική έχει περισσότερο συνθετικό ύφος, με pop τραγούδια. Ο ήχος είναι κυρίως συμφωνικός και sung through με απλές αρμονίες. Ένα από τα πιο γνωστά μιούζικαλ που ανήκουν σε αυτό το είδος είναι το *Cats* (Everett. A, 2002).
- **Juke box musical:** αποτελεί το είδος μιούζικαλ, το οποίο χρησιμοποιεί τραγούδια προϋπάρχοντα και όχι πρωτότυπη μουσική. Αυτά τα τραγούδια προέρχονται από κάποιο συγκρότημα ή καλλιτέχνη ή ακόμη κι από ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής ή εποχής. Το σενάριο του έργου δομείται με βάση την επιλογή των τραγουδιών τα οποία ενσωματώνονται στην πλοκή του έργου. Χαρακτηριστικό έργο αυτού του είδους είναι το μιούζικαλ ‘Mamma Mia!’ (1999), το οποίο βασίζεται σε επιλεγμένα τραγούδια του συγκροτήματος ABBA (Monde,2012).
- **Rock musical:** ενσωματώνουν ροκ μουσική στις παρτιτούρες τους και εξερευνούν σύγχρονα θέματα. Το βασικότερο γνώρισμα του ροκ μιούζικαλ είναι, όπως προδίδει το όνομά του, η χρήση της ροκ μουσικής. Με την εξέλιξη της ροκ, το ίδιο συμβαίνει και στο ροκ μιούζικαλ, που αναπτύσσεται πάνω σε είδη όπως η folk, η punk, η glam rock και άλλα. Το ροκ μιούζικαλ μπορεί να υποστηριχθεί πως ξεκίνησε ως μια αντιπρόταση προς το Broadway, και εκεί εντοπίζεται και η βασική διαφορά του από το κλασικό. Η μουσική, οι συντελεστές, η παραγωγή εν γένει, επιτρέπει μεγαλύτερο

πειραματισμό και συμπεριλαμβάνει μεγαλύτερη γκάμα δημιουργών, όπως για παράδειγμα γυναίκες στιχουργούς και συνθέτριες (Lamb, 2000). Αν και απευθύνεται στο ευρύ κοινό, τα θέματά του μπορούν να προκαλέσουν αντιδράσεις, όπως για παράδειγμα η ζωή του Ιησού Χριστού στο *Jesus Christ Superstar* ή ο πόλεμος στο Βιετνάμ στο *The Lieutenant* (1975). Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1970, το ροκ μιούζικαλ δεν ήταν προσιτό στις μεγάλες αμερικανικές σκηνές, όχι μόνο εξαιτίας των θεμάτων του, αλλά και λόγω της μουσικής που δεν ήταν ακόμη οικεία στο αυτί του μέσου θεατή. Επιπλέον, καθοριστικό ρόλο είχε και ο αυθορμητισμός των συνθετών της ροκ μουσικής, ενώ η συμπεριληπτική του φύση απευθυνόταν και σε συνθέτες με μικρότερο μουσικό υπόβαθρο, χωρίς αυτό να σημαίνει πως υστερούσαν σε δημιουργικότητα (Kenrick, 1996). Ωστόσο, η ενσωμάτωση της ροκ μουσικής και της κουλτούρας της, αν και αρχικά αιφνιδίασε το κοινό του Broadway, σταδιακά απομοιώθηκε με αποτέλεσμα, ως ένα βαθμό να χάσει την αιχμηρότητα που είχε στις εναλλακτικές σκηνές (Pareles, 2010). Το ροκ μιούζικαλ παίζει περισσότερο με τις συμβάσεις του κλασικού, κρατώντας βέβαια κάποια δικά του χαρακτηριστικά.

Άλλες κατηγορίες μιούζικαλ, με βάση το θέμα και όχι τόσο τη μουσική, είναι τα βιογραφικά μιούζικαλ, όπως η *Ebίτα* και το *Hamilton*, που αφηγούνται τις ιστορίες ζωής πραγματικών προσώπων μέσα από το τραγούδι και το χορό. Τα πειραματικά μιούζικαλ, όπως το *Sweeney Todd* και το *Natasha, Pierre & The Great Comet of 1812*, διευρύνουν τα όρια του παραδοσιακού θεάτρου με πρωτοποριακές τεχνικές αφήγησης. Τέλος, τα χορευτικά μιούζικαλ όπως το *An American in Paris* και το *West Side Story* δίνουν προτεραιότητα στην περίπλοκη χορογραφία ως πρωταρχικό μέσο αφήγησης (Chion, 2007). Τα backstage musicals είναι το είδος μιούζικαλ όπου η υπόθεση σχετίζεται με την παραγωγή, την προετοιμασία και την παρουσίαση ενός θεατρικού - μουσικού έργου. Σε αυτό το είδος, ο χορός και το τραγούδι δεν επηρεάζουν άμεσα την εξέλιξη της πλοκής του έργου.

Τα είδη αυτά συχνά διασταυρώνονται, με πολλά μιούζικαλ να ενσωματώνουν πολλαπλές κατηγορίες με βάση τα θέματα, τα μουσικά στιλ και τις αφηγηματικές προσεγγίσεις τους. Συνεπώς, ενώ η ταξινόμηση και η κατηγοριοποίηση βοηθά στην ιστορική αλλά και μορφολογική ανάλυση, δε σημαίνει πως τα όρια είναι πάντα ευδιάκριτα. Αντιθέτως, η ρευστότητα των ορίων αυτών είναι που ενοποιεί κάτω από την ευρύτερη «ομπρέλα» των μιούζικαλ, όπως αυτή ορίστηκε στις παραπάνω ενότητες.

1.5. Το μιούζικαλ στη δεκαετία του 1970-1980

Δεδομένου ότι το θεματικό επίκεντρο της εργασίας μου είναι το μιούζικαλ *Grease*, θα ήταν χρήσιμο να διερευνηθούν περαιτέρω στοχευμένες εξελίξεις στο θεατρικό και κινηματογραφικό μιούζικαλ κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, το είδος του μουσικού θεάτρου γνώρισε σημαντικές εξελίξεις που αντανakλούσαν το πολιτιστικό και κοινωνικό τοπίο της εποχής. Στα μουσικά θεατρικά έργα, εμφανίστηκαν νέες τάσεις, που σηματοδοτούσαν μια απόκλιση από τα παραδοσιακά πρότυπα του Broadway, και σ' αυτό συνετέλεσε η τάση του ροκ μιούζικαλ (Lamb, 2000). Οι παραγωγές άρχισαν να καταπιάνονται με πιο προκλητικά και προκλητικά θέματα, αντανakλώντας τις κοινωνικές και πολιτικές ανακατατάξεις της εποχής. Ενώ τα στοιχεία της ροκ και της ποπ μουσικής γίνονταν όλο και πιο εμφανή, οι συνθέτες και οι στιχουργοί πειραματίστηκαν με νέες μορφές αφήγησης και ανάπτυξης χαρακτήρων.

Την εποχή αυτή παρατηρήθηκε επίσης μια άνοδος των concept musicals, όπου η αφηγηματική δομή υπερίσχυε της παραδοσιακής πλοκής, όπως φάνηκε σε έργα του Stephen Sondheim όπως το *Company* και το *Follies* (Banfield, 2005). Επιπλέον, η εμφάνιση των off-Broadway και των περιφερειακών θεατρικών σκηνών παρείχε πλατφόρμες για πιο πειραματικές και πρωτοποριακές παραγωγές, διευρύνοντας περαιτέρω τα όρια του μουσικού θεάτρου κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου.

Ταυτόχρονα, η δεκαετία του 1970 σηματοδότησε επίσης μια μεταβατική φάση για τις μουσικές ταινίες, επηρεασμένη τόσο από το σύστημα των στούντιο του Χόλυγουντ όσο και από τα νέα, εξελισσόμενα πολιτιστικά γούστα. Ενώ τη δεκαετία αυτή συνεχίστηκαν τα παραδοσιακά μουσικά θεάματα, όπως το *Grease* και το *Saturday Night Fever*, τα οποία, χτίζοντας πάνω στην υπάρχουσα παράδοση των μιούζικαλ, αξιοποίησαν τις τάσεις της ντίσκο και την ποπ μουσική, παρατηρήθηκε επίσης η εμφάνιση πιο σκοτεινών και εσωστρεφών μουσικών ταινιών. Σκηνοθέτες όπως ο Bob Fosse αμφισβήτησαν τις συμβάσεις με ταινίες όπως το *Cabaret* και το *All That Jazz*, οι οποίες εξερεύνησαν πολύπλοκα θέματα σεξουαλικότητας, ταυτότητας και το θέμα του θανάτου στο πλαίσιο της μουσικής αφήγησης (Grove, 2015). Τέτοιου είδους ταινίες αμφισβήτησαν τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, ενσωματώνοντας στοιχεία σουρεαλισμού και ψυχολογικού βάθους.

Επιπλέον, όπως και παλαιότερα, έτσι και τη δεκαετία του 1970 έγινε η μεταφορά επιτυχημένων θεατρικών μιούζικαλ στη μεγάλη οθόνη, διευρύνοντας την εμβέλεια και την απήχηση του είδους σε ευρύτερο κοινό (Everett & Laird, 2009). Παρά το γεγονός ότι αντιμετώπισαν προκλήσεις από τις μεταβαλλόμενες προτιμήσεις του κοινού και τις οικονομικές πιέσεις, οι μουσικές ταινίες της δεκαετίας του 1970 άφησαν ισχυρό αντίκτυπο στη λαϊκή κουλτούρα, ανοίγοντας το δρόμο για μελλοντικές καινοτομίες στο είδος. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου είδους ταινίας είναι και το *Grease* του 1978, το οποίο από θεατρικό μιούζικαλ πέρασε στη μεγάλη οθόνη, όπου έγινε εξαιρετικά δημοφιλές και έφερε το μιούζικαλ στην καθημερινή ζωή του ευρύτερου, και σε μεγάλο βαθμό παγκόσμιου κοινού.

Παρόμοιες τάσεις θα δούμε να συνεχίζονται και στα κινηματογραφικά μιούζικαλ της δεκαετίας του 1980, που βασίζονται πάνω στα νέα στοιχεία που εισήγαγαν οι προηγούμενες

δεκαετίες. Σε αυτή τη δεκαετία επίσης εντάσσεται η ντίσκο μουσική, οι λαμπερές και ακραίες σκηνογραφικές και ενδυματολογικές προσεγγίσεις, αλλά και ορισμένα ζητήματα έμφυλης και σεξουαλικής ταυτότητας. Αν και συχνά ξεπερνούσε τα όρια του κιτς και δεν είχε πάντα την αποδοχή που περίμεναν οι παραγωγοί, έργα όπως το *Victor-Victoria* (1982, B. Edwards) ή το *The Wall* (1982, Pink Floyd, που μπορεί και να οριστεί ως ροκ όπερα) άφησαν τη δική τους κληρονομιά (Kenrick, 1996).

2. ΤΟ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ *GREASE*

Το έργο, μέσα από τη νεανική του θεματική, επιχειρεί να θίξει τα ζητήματα της αναζήτησης της εφηβικής ταυτότητας, της πάλης των φύλων, και του νεανικού έρωτα, θεματικές με διαχρονική απήχηση. Ωστόσο, η επιτυχία του *Grease* μέσα στα χρόνια δεν οφείλεται μόνο στους θεματικούς του άξονες, καθώς αυτοί αποτελούν κοινούς τόπους για αμέτρητα θεατρικά ή κινηματογραφικά έργα. Ο βασικότερος παράγοντας που κάνει το κοινό να ταυτίζεται εκ νέου με την ιστορία είναι το αίσθημα νοσταλγίας που χρησιμοποιεί ήδη από το πρώτο του ανέβασμα (Bush Jones, 2003). Το κοινό μεταφέρεται σε μια οικεία αναπαράσταση της νεανικότητας, και στη ρομαντική και αισιόδοξη (για τα αμερικανικά δεδομένα) μεταπολεμική εποχή του '50. Με τρόπο που δεν απειλεί τα κατεστημένα, η ιστορία δίνει μια ασφαλή δίοδο στην επαναστατική τάση της εφηβείας μέσω της κουλτούρας του Rock n' Roll.

2.1. Υπόθεση-πλοκή του έργου

Η υπόθεση λαμβάνει χώρα στην Καλιφόρνια τη δεκαετία του 1950 και επικεντρώνεται στη ζωή των μαθητών του λυκείου Rydell High. Η ιστορία περιστρέφεται γύρω από το καλοκαιρινό ειδύλλιο μεταξύ του Ντάνι Ζούκο, του δημοφιλούς και χαρισματικού αρχηγού της συμμορίας T-Birds, και της Σάντι Όλσον, ενός αθώου νέου κοριτσιού στο σχολείο. Το περιστασιακό ειδύλλιό τους τελειώνει μετά από σύντομο χρονικό διάστημα, όμως η οικογένεια της Σάντι αποφασίζει να μείνει στην πόλη, αναγκάζοντάς τη να φοιτήσει στο Λύκειο Ράιντελ, όπου ξανασυναντιέται με τον Ντάνι. Ωστόσο, ο Ντάνι, προσπαθώντας να διατηρήσει την εικόνα του σκληρού τύπου, δεν παραδέχεται την καλοκαιρινή τους περιπέτεια μπροστά στους φίλους του, πληγώνοντας τη Σάντι, η οποία ακόμα έτρεφε συναισθήματα γι' αυτόν.

Καθ' όλη τη διάρκεια της σχολικής χρονιάς, ο Ντάνι και η Σάντι περιηγούνται στις πολυπλοκότητες της ζωής στο λύκειο, αντιμετωπίζοντας την πίεση των συνομηθίκων, την εφηβική αγωνία και τις προκλήσεις της προσαρμογής. Οι Pink Ladies, με επικεφαλής την αυθάδη Rizzo, παρέχουν υποστήριξη και συντροφικότητα στη Sandy καθώς προσπαθεί να βρει τη θέση της στο σχολείο. Ο Ντάνι, από την άλλη πλευρά, αγωνίζεται να συμβιβάσει τα συναισθήματά του για τη Σάντι με την επιθυμία του να διατηρήσει τη φήμη του ως εργένη και «κακού παιδιού».

Η υπόθεση πυκνώνει με διάφορες υπο-πλοκές, όπως οι σχέσεις ανάμεσα σε άλλα άτομα του σχολείου ή ο σχολικός διαγωνισμός χορού που χρησιμεύει ως σκηνικό για μεγάλο μέρος του δράματος. Καθώς η σχολική χρονιά εξελίσσεται, ο έρωτας του Ντάνι και της Σάντι δοκιμάζεται, οδηγώντας σε ένα ηλεκτρισμένο φινάλε, όπου τελικά εκφράζουν ανοιχτά τα συναισθήματά τους.

Μεγάλη σημασία στην επίλυση των προβλημάτων τους παίζει η αλλαγή της Σάντι, η οποία υιοθετεί (με τη βοήθεια των Pink Ladies) μια περσόνα πιο κοντά στις προτιμήσεις του Ντάνι και του περιγυρού του. Ωστόσο, στο τέλος καταφέρνει να βρει την ισορροπία ανάμεσα

στις κοινωνικές προσδοκίες και στον εσωτερικό της εαυτό, κερδίζοντας την αποδοχή του σχολείου και κυρίως, του Ντάνι. Ταυτόχρονα, ο Ντάνι υπονοείται πως είναι διατεθειμένος να συμβιβάσει την εργένικη ζωή και την εικόνα του ως επιπόλαιου καρδιοκατακτητή εφόσον βρήκε την κατάλληλη σύντροφο.

2.2. Η ιστορία και η παραστασιολογία του *Grease*

Το *Grease* εμφανίστηκε για πρώτη φορά στη σκηνή του Μπρόντγουεϊ στις 14 Φεβρουαρίου 1972, στο θέατρο Eden της Νέας Υόρκης. Με δημιουργούς τους J.Jacobs και W. Casey, το μιούζικαλ συμπύκνωσε το πνεύμα και την κουλτούρα της Αμερικής, τόσο της δεκαετίας του 1950, ιδιαίτερα την εφηβική εμπειρία εκείνης της εποχής, όσο όμως και της σύγχρονης του δεκαετίας του 1970 (Brickman, 2018).

Η πρωτότυπη παραγωγή του *Grease* στο Broadway είχε μια αξιοσημείωτη πορεία, αποτελώντας μια από τις μακροβιότερες παραστάσεις στην ιστορία του Broadway. Κατέκτησε το κοινό για οκτώ χρόνια, με συνολικά 3.388 παραστάσεις, πριν κλείσει οριστικά την αυλαία της στις 13 Απριλίου 1980 (Bush Jones, 2003).

Καθ' όλη τη διάρκεια των παραστάσεών του, το *Grease* προσέλκυσε θεατρόφιλους όλων των ηλικιών. Αναβιώσεις του θεατρικού έργου έχουν συμβεί επανειλημμένως με ξεχωριστή την παράσταση του 1994. Η εν λόγω αναβίωση, που ξεκίνησε στο θέατρο Eugene O'Neill Theatre, διήρκεσε από τις 11 Μαΐου 1994 έως τις 25 Ιανουαρίου 1998, με συνολικά 1.505 παραστάσεις. Σε σκηνοθεσία και χορογραφία του Jeff Calhoun, η παραγωγή έφερε ξανά στο προσκήνιο τη διαχρονική ιστορία του Ντάνι, της Σάντι και των μαθητών του Λυκείου Ράιντελ. Στοχεύοντας στο αίσθημα νοσταλγίας του κοινού, αποδείχτηκε μεγάλη εμπορική επιτυχία, προσελκύοντας κοινό όλων των ηλικιών και εδραιώνοντας τη θέση του μιούζικαλ ως διαχρονικό κλασικό έργο στον κόσμο του θεάτρου του Broadway (Moore et al, 2022).

Ωστόσο, η επιτυχία του *Grease* δεν περιορίστηκε μόνο στη θεατρική σκηνή. Το 1978, το μιούζικαλ μεταφέρθηκε σε μια κλασική πλέον ταινία με πρωταγωνιστές τον John Travolta ως Ντάνι και την Olivia Newton-John ως Σάντι. Η κινηματογραφική διασκευή, σε σκηνοθεσία Randal Kleiser, έγινε αμέσως blockbuster, σημειώνοντας εισπράξεις άνω των 395 εκατομμυρίων δολαρίων παγκοσμίως και αποτελώντας τη μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία σε ταινία μιούζικαλ όλων των εποχών (Grode, 2015). Όχι μόνο προώθησε τις καριέρες των πρωταγωνιστών της, αλλά και σύστησε το *Grease* σε μια εντελώς νέα γενιά θαυμαστών. Τα τραγούδια και οι ζωντανές χορευτικές σκηνές που πλαισιώνουν τη δράση εδραίωσαν το *Grease* ως κλασικό έργο και στο χώρο του μουσικού κινηματογράφου. Είναι σημαντικό να σημειωθεί εδώ πως το διεθνές κοινό, δηλαδή αυτό εκτός των Ηνωμένων Πολιτειών, ταυτίζει σε μεγάλο βαθμό το *Grease* με την κινηματογραφική του μεταφορά, καθώς το Broadway, παρά την επιρροή που έχει στο παγκόσμιο πολιτισμικό στερέωμα, δεν παύει να αποτελεί ένα αρκετά «αμερικανικό» φαινόμενο εσωτερικής κατανάλωσης (Kleiser, 2019).

Στα χρόνια που ακολούθησαν την αρχική παράσταση στο Broadway και την επιτυχημένη κινηματογραφική μεταφορά, το *Grease* συνέχισε να γοητεύει το κοινό σε όλο τον κόσμο μέσα από πολυάριθμες αναβιώσεις, περιοδείες και διεθνείς παραγωγές. Η διανομή της ταινίας για τηλεοπτική κατανάλωση αποτέλεσε άλλον έναν παράγοντα της διαχρονικής της επιτυχίας. Η διαρκής δημοτικότητά του είναι απόδειξη των διαχρονικών θεμάτων που εξερευνά -τη νεανική επανάσταση, την πρώτη αγάπη και την αναζήτηση ταυτότητας- και τα οποία βρίσκουν απήχηση σε όλες τις γενιές.

2.3. Οι συντελεστές του *Grease*

Η αρχική παραγωγή του *Grease* στο Broadway το 1972 συνδέεται με μια ταλαντούχα ομάδα δημιουργών. Το μιούζικαλ δημιουργήθηκε από τους Jim Jacobs και Warren Casey, οι οποίοι έγραψαν το σενάριο, τη μουσική και τους στίχους. Τη σκηνοθεσία ανέλαβε ο Tom Moore, ενώ τις χορογραφίες η P. Birch. Τα σκηνικά επιμελήθηκε ο S. Lane, τα κοστούμια σχεδίασε η Carrie F. Robbins και ο σχεδιασμός των φωτισμών ήταν έργο του R. Ornbo. Το σύνολο των ηθοποιών, μεταξύ των οποίων ο B. Bostwick ως Ντάνι και η C. Demas ως Σάντι, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην απόδοση, αλλά και την απήχηση των χαρακτήρων (Grode, 2015).

Όσον αφορά την κινηματογραφική μεταφορά του *Grease*, που κυκλοφόρησε το 1978, αυτή ήταν σε σκηνοθεσία του R. Kleiser, και φαίνεται ότι μπόρεσε να ενσαρκώσει το όραμα της ομάδας παραγωγής της, συμπεριλαμβανομένου του παραγωγού Allan Carr και του διευθυντή παραγωγής, Robert Stigwood. Το σενάριο, προσαρμοσμένο από το πρωτότυπο μιούζικαλ των J. Jacobs και W. Casey, έγραψε η B. Woodard. Η χορογράφος P. Birch, η οποία είχε προηγουμένως εργαστεί στην παραγωγή του Broadway, εμπλούτισε την ταινία με χορευτικές σκηνές που έγιναν κομβικά στοιχεία της ταινίας.

Οι ηθοποιοί, με επικεφαλής τον John Travolta ως Ντάνι και την Olivia Newton-John ως Σάντι, έδωσαν ερμηνείες που καθόρισαν τους ήρωες που υποδύονταν, ενώ ταυτόχρονα το πρωταγωνιστικό δίδυμο χαρακτηρίστηκε για δεκαετίες από τους ρόλους του. Άλλα μέλη του cast περιλαμβάνουν τους: Στόκαρντ Τσάνινγκ ως σκληρή και αυθάδης Μπέτι Ρίζο, Τζεφ Κόναγουεϊ στο ρόλο του καλύτερου φίλου του Ντάνι, του Κενίκι. Στη διανομή συμμετείχαν επίσης ο B. Pearl ως Doody, ο M. Tucci ως Sonny LaTierri, η K. Ward ως Putzie και η D. Conn ως Frenchy.

Ο σχεδιασμός κοστούμιών της ταινίας από τον A. Wolsky και ο σχεδιασμός παραγωγής από τον Philip M. Jefferies βοήθησαν στην αναπαράσταση της ζωντανής ατμόσφαιρας της δεκαετίας του 1950, ενώ η κινηματογράφηση του B. Butler αποτύπωσε τον ενθουσιασμό και τη νοσταλγία της εφηβικής ζωής. Μια λίγο γνωστή πληροφορία είναι πως ο Τραβόλτα είχε υποδυθεί τον Ντούντι σε ανέβασμα του *Grease* στο θέατρο προτού επιλεγεί για το ρόλο του Ντάνι στην κινηματογραφική μεταφορά (Kleiser, 2019).

2.4. Εμπορικός και κριτικός αντίκτυπος του *Grease*

Η αποδοχή του *Grease*, τόσο στο θεατρικό μιούζικαλ όσο και στην κινηματογραφική μεταφορά του, έχουν προκαλέσει ποικίλες ή αντικρουόμενες απόψεις από τους κριτικούς και το κοινό όλα αυτά τα χρόνια.

Όσον αφορά το θεατρικό έργο, το κοινό επαίνεσε το μιούζικαλ για τις τεχνικές του αρετές ως προς τη σύνθεση τις ερμηνείες και τη νοσταλγική του ατμόσφαιρα. Ωστόσο, οι κριτικοί είχαν άλλη άποψη. Το έργο κατηγορήθηκε από τους κριτικούς για την απλοϊκή πλοκή και τους στερεότυπους χαρακτήρες του. Συγκεκριμένα, η M.Fox και ο K.Waissman, οι παραγωγοί του θεατρικού έργου, είχαν μιλήσει για την κακή κριτική του περιοδικού “*NewYorkTimes*” και πως μετά την επιτυχία της πώλησης των εισιτηρίων (περίπου 1 μήνα αργότερα), η είδηση της επιτυχίας έφτασε στους συντάκτες του περιοδικού και άρχισαν να αναφέρουν το *Grease* ως “καυτό εισιτήριο” (“*hotticket*”)(Moore, T., Barbeau, A., Waissman, K., 2022). Πάντως, παρά την ανάμεικτη κριτική υποδοχή από τους κριτικούς, το *Grease* έτυχε απήχησης από μεγάλο μέρος του κοινού, έγινε ένα από τα μακροβιότερα μιούζικαλ του Broadway και απέκτησε ευρεία και διαρκή δημοτικότητα.

Από την άλλη πλευρά, η κινηματογραφική μεταφορά του *Grease*, έλαβε επίσης διαφορετικών κατευθύνσεων αξιολογήσεις από τους κριτικούς. Ενώ ορισμένοι επαίνεσαν τα ζωηρά μουσικά νούμερα, την κινηματογράφιση και τις χαρισματικές ερμηνείες, άλλοι επέκριναν την απεικόνιση των ρόλων των φύλων, όπως επίσης και την απεικόνιση των εφηβικών σχέσεων και της επιρροής των συνομηθίκων. Παρ' όλα αυτά, όπως και στο θεατρικό μιούζικαλ, έτσι και η ταινία πλησίασε το κοινό, έγινε εμπορική επιτυχία και απέκτησε μια βάση φανατικών θαυμαστών.

Με την πάροδο των χρόνων, το *Grease*, στην κινηματογραφική του μορφή κατά κύριο λόγο, ενέπνευσε πολλές μεταγενέστερες ταινίες και τηλεοπτικές εκπομπές που βασίστηκαν στα θέματα, τους χαρακτήρες και το μουσικό του ύφος. Παίρνοντας ως αντιπροσωπευτικά παραδείγματα το *High School Musical* και το *Hairspray*, η επιρροή του *Grease* μπορεί να παρατηρηθεί σε πληθώρα έργων της δημοφιλούς κουλτούρας που αναδεικνύουν τις χαρές και τις προκλήσεις της εφηβείας (Gruner & Krämer, 2020).

Ανεξάρτητα από την κριτική που του έχει ασκηθεί (η οποία πολλές φορές μπορεί να χαρακτηριστεί ως ιδιαίτερα εύστοχη), όσον αφορά την προώθηση του κομπορμισμού, της υπερκατανάλωσης και ως προς την ελαφρότητα της αφήγησης (Brickman, 2018), δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί πως πρόκειται για ένα έργο ιδιαίτερα επιδραστικό, που χαρακτήρισε μια ολόκληρη εποχή.

3. ΠΕΡΙΓΡΑΦΜΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Οριοθετώντας τη λέξη «εποχή» ως προς το Grease, είναι ανάγκη να διευκρινιστεί αν αυτή αφορά την εποχή που αυτό διαδραματίζεται ή την εποχή που παράγεται. Παίρνοντας ως δεδομένο πως τα πολιτισμικά κείμενα αποτελούν σημεία των καιρών που τα παρήγαγαν, επιλέχθηκε να αναλυθεί η εποχή κατά την οποία δημιουργήθηκε το έργο (πχ. μουσική, τεχνολογία, κοινωνικά θέματα-ανθρώπινες σχέσεις κα.), καθώς για εκείνη μιλά πιο εύστοχα. Ωστόσο, θα γίνουν και νύξεις για την εποχή αναφοράς του έργου (1950).

Η δεκαετία του 1970 στις ΗΠΑ έπαιξε σημαντικό ρόλο στην πολιτισμική της ανάπτυξη, καθώς ήταν το πλαίσιο που διαδραματίστηκαν σημαντικές πολιτικές, ιδεολογικές, οικονομικές και πολιτισμικές μεταβολές (πχ. κίνημα για τα δικαιώματα των γυναικών, άνοδος της πληροφορικής βιομηχανίας κα.). Σαφώς, οι δυνατότητες της παρούσης εργασίας δεν μπορούν να εξαντλήσουν την ιστορική ανάλυση μιας ολόκληρης δεκαετίας με τόσο περίπλοκες εξελίξεις. Με βάση αυτό, η επικέντρωση θα γίνει στην εξέλιξη των έμφυλων ρόλων, στον αμερικάνικο τρόπο ζωής αλλά και στη μόδα, καθώς όλα αυτά αποτελούν σημαντικούς νοηματικούς άξονες του ίδιου του έργου.

3.1. Το ντύσιμο

Η μόδα, το ντύσιμο και τα ρούχα στις ΗΠΑ τη δεκαετία του 1970 επηρεάστηκαν από διάφορα πολιτιστικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά της εποχής. Παρατηρείται η απομάκρυνση από τις συντηρητικές τάσεις της δεκαετίας του 1950 και των αρχών της δεκαετίας του 1960, δίνοντας τη θέση της σε μια πιο χαλαρή προσέγγιση της μόδας με μεγαλύτερα περιθώρια εξατομίκευσης.

Μια από τις πιο εμβληματικές τάσεις της μόδας της δεκαετίας του 1970 ήταν η άνοδος της κουλτούρας της disco (Dirix & Fiell, 2014). Τη μόδα της disco χαρακτήριζαν τα έντονα χρώματα, και τα νέας τεχνολογίας συνθετικά λαμπερά υφάσματα όπως ο πολυεστέρας, η λύκρα και το λούρεξ, ενώ οι υπερτονισμένες εφαρμοστές γραμμές ήταν πολύ δημοφιλείς. Οι γυναίκες αγκάλιασαν τα wrap dresses, τις ολόσωμες φόρμες και τα μπλουζάκια με βάτες, συχνά στολισμένα με παγιέτες, μεταλλικά διακοσμητικά στοιχεία και μοτίβα. Η ανδρική μόδα στην εποχή της disco έφερε επίσης τη δημοτικότητα των φανταχτερών κοστούμιών με φαρδιά πέτα, φαρδιά παντελόνια και παπούτσια με πλατφόρμες (φιάπες), που ενσαρκώθηκαν από διασημότητες όπως ο John Travolta στο Saturday Night Fever.

Η περίπτωση του Grease παρουσιάζει έναν ενδιαφέροντα συγκερασμό: ενώ το μιούζικαλ παίζεται στη δεκαετία του 1970, διαδραματίζεται το 1959. Επομένως, παρέχει μια ζωντανή απεικόνιση της αμερικανικής κουλτούρας και μόδας της δεκαετίας του 1950, μέσα όμως από το πρίσμα της δεκαετίας του 1970. Η κινηματογραφική διασκευή περιλαμβάνει χαρακτήρες που ενσαρκώνουν το στυλ και τις συμπεριφορές της δεκαετίας του 1950, όπως τα μαλλιά που είναι κολλημένα πίσω, τα δερμάτινα τζάκετ, κ.λπ., τα οποία ήταν εμβληματικά είδη μόδας

της εποχής (Grode, 2015). Ωστόσο, είναι φανερά και τα στοιχεία της disco κουλτούρας της δεκαετίας του 1970, ιδιαίτερα εμφανή στις ζωντανές χορευτικές σκηνές και τα μουσικά νούμερα που προσδίδουν ενέργεια και δυναμισμό στην ταινία (Heimann, 2006). Αξίζει εδώ να σημειωθεί πως το ίδιο το μιούζικαλ είναι ως ένα βαθμό εμπνευσμένο από νεανικές ταινίες της δεκαετίας του 1950, επομένως η αναπαράσταση της εποχής δεν είναι ρεαλιστική, αλλά διαμεσολαβημένη από τα κινηματογραφικά της πρότυπα (Bretaña, 2019).

Η πρόκληση της νοσταλγικής διάθεσης φαίνεται να ιεραρχείται υψηλότερα από την ιστορική ακρίβεια όσον αφορά την ενδυματολογία του Grease τουλάχιστον όσον αφορά την ταινία. Ενώ βασίζεται στη μόδα της δεκαετίας του 1950, αποτελεί μια ελεύθερη προσέγγισή της, αντανakλώντας τις σύγχρονες τάσεις των τελών της δεκαετίας του 1970 (Brickman, 2018). Σε άλλες σκηνές, οι τάσεις της ενδυμασίας του '50 φαίνεται να κυριαρχούν, ειδικά προς την αρχή της ταινίας. Προοδευτικά προς τη ροή της πλοκής, η ιστορική ακρίβεια συμβιβάζεται για χάρη της αισθητικής/ποιητικής αδείας.

Στις πρώτες σκηνές, όπως στο «Summer Nights», η ενδυμασία της Σάντι είναι αρκετά ακριβής ως προς τις τάσεις του '50, από τα εσωτερικά στρώματα μέχρι και τον τρόπο που φοριέται η ζακέτα. Αυτό που μοιάζει να προδίδει κάπως τον αναχρονισμό είναι περισσότερο η κόμμωσή της, η οποία, ενώ δεν είναι απαγορευτική, συνδυάζει και στοιχεία του '70. Στις πρώτες σκηνές, η ενδυμασία του Ντάνι είναι επίσης αρκετά πιστή (άλλωστε, φοράει ένα look αρκετά διαχρονικό), αν και μερικές λεπτομέρειες, όπως το γύρισμα στα ρεβέρ του παντελονιού ή το ύψος του καβάλου του, συμφωνούν περισσότερο με την τρέχουσα μόδα του '70. Οι αναφορές του στο '50 εδραιώνεται περισσότερο μέσω της μίμησης ειδώλων της ποπ κουλτούρας της συγκεκριμένης δεκαετίας, όπως ο Marlon Bando, ο James Dean και, έτι περισσότερο, ο Elvis Prisley (Bretaña, 2019).

Η βασική ανακρίβεια βρίσκεται στην ενδυμασία της Σάντι στην τελευταία σκηνή, όπου «μεταμορφώνεται» στο πρότυπο του ατίθασου κοριτσιού, και ουσιαστικά προσαρμόζεται στα ιδανικά του Ντάνι. Ενώ το look έχει αναφορές στο '50, με την μπλούζα με τους ανοικτούς ώμους, το παντελόνι που φορά είναι απαγορευτικά στενό για την εποχή, τόσο από άποψης αισθητικής, όσο και τεχνολογίας υλικών. Επίσης, τα μαλλιά είναι αταίριαστα για τη δεκαετία του '50, καθώς δεν ήταν δημοφιλές ούτε το τόσο μακρύ μήκος, ούτε ο όγκος, ενώ οι μπούκλες ήταν περισσότερο απαλοί στιλιζαρισμένοι κυματισμοί. Μια πρόταση που είναι μεν έντονη, αλλά θα μπορούσε και να έχει βάση είναι το δερμάτινο τζάκετ, το οποίο κατά κανόνα φορούσαν οι νεαροί άνδρες και όχι οι γυναίκες. Ωστόσο, θα μπορούσε να είναι μια ενδυματολογική κίνηση που εκφράζει την αλλαγή στην προσωπικότητα της Σάντι, η οποία έχει γίνει πλέον πολύ τολμηρή (Bretaña, 2019).

3.2. Ο τρόπος ζωής

Στη δεκαετία του 1970 στην Αμερική, ο τρόπος ζωής υπέστη σημαντικές αλλαγές που επηρεάστηκαν από τις μεταβαλλόμενες κοινωνικές, πολιτιστικές και οικονομικές δυναμικές. Η δεκαετία σηματοδότησε τη συνέχιση των αντιπολιτισμικών κινημάτων της δεκαετίας του 1960, καθώς και την εμφάνιση νέων τάσεων και συμπεριφορών που αντανάκλουν τις εξελισσόμενες προσδοκίες και αξίες της εποχής (Schulman, 2001). Η επιδίωξη της προσωπικής ελευθερίας και της αυτοέκφρασης απέκτησε βαρύτητα, καθώς οι άνθρωποι σε ατομικό επίπεδο προσπαθούσαν να ξεφύγουν από τους περιορισμούς των παραδοσιακών προτύπων και προσδοκιών.

Από οικονομική άποψη, η δεκαετία του 1970 ήταν μια περίοδος αστάθειας που χαρακτηρίστηκε από στασιμοπληθωρισμό, ενεργειακές κρίσεις και αυξανόμενα ποσοστά ανεργίας. Το πετρελαϊκό εμπόριο του 1973 και η επακόλουθη ενεργειακή κρίση οδήγησαν σε ελλείψεις καυσίμων και εκτίναξη των τιμών στα ύψη, επιτείνοντας την οικονομική αβεβαιότητα και συμβάλλοντας στην αίσθηση απογοήτευσης από τους κυβερνητικούς θεσμούς (Carroll, 1990). Το σκάνδαλο Watergate, το οποίο κορυφώθηκε με την παραίτηση του Προέδρου Richard Nixon το 1974, διέβρωσε περαιτέρω την εμπιστοσύνη του κοινού στην πολιτική ηγεσία και τους θεσμούς, υπογραμμίζοντας τη διάχυτη αίσθηση κοινωνικής και πολιτικής αναταραχής που καθόρισε την εποχή (Richards, 2010).

Πολύ σημαντική για τη δεκαετία του 1970 είναι η άνοδος του φεμινισμού και του κινήματος για την απελευθέρωση των γυναικών, το οποίο αμφισβήτησε τους παραδοσιακούς ρόλους των φύλων και αναδιαμόρφωσε τις έννοιες της ισότητας και της αυτονομίας (Newton et al, 2013). Οι γυναίκες εισήλθαν όλο και περισσότερο στο εργατικό δυναμικό σε μεγαλύτερο αριθμό, επιδιώκοντας καριέρες και εκπαιδευτικές ευκαιρίες που προηγουμένως δεν ήταν διαθέσιμες σε αυτές. Την εποχή αυτή σημειώθηκαν σημαντικά βήματα στα αναπαραγωγικά δικαιώματα, με την απόφαση-ορόσημο Roe εναντίον Wade του Ανώτατου Δικαστηρίου που νομιμοποίησε την άμβλωση το 1973, παρέχοντας στις γυναίκες μεγαλύτερο έλεγχο του σώματός τους και των αναπαραγωγικών τους επιλογών. Επιπλέον, η Τροποποίηση Ίσων Δικαιωμάτων (ERA) συγκέντρωσε ευρεία υποστήριξη, καθώς οι υποστηρικτές πίεζαν για νομική προστασία από τις διακρίσεις λόγω φύλου στην απασχόληση, την εκπαίδευση και άλλους τομείς του δημόσιου βίου (Graham, 2003).

Στο πολιτιστικό τομέα, η δεκαετία του 1970 έφερε την ενσωμάτωση ποικίλων μορφών ψυχαγωγίας και ψυχαγωγικών δραστηριοτήτων. Η τηλεόραση έγινε πανταχού παρούσα στα αμερικανικά νοικοκυριά, με δημοφιλείς εκπομπές που αντανάκλουν τα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα της εποχής. Η άνοδος της κουλτούρας της disco και η δημοτικότητα των παγοδρόμων, των ηλεκτρονικών παιχνιδιών και των λούνα παρκ παρείχαν διεξόδους για αναψυχή και κοινωνικοποίηση, ενώ τα αναπτυσσόμενα κινήματα του punk rock και του hip-hop προσέφεραν εναλλακτικές εκφράσεις της νεανικής κουλτούρας και της εξέγερσης (Schulman, 2001).

Ορισμένες από τις παραπάνω τάσεις και εξελίξεις συνδέονται περισσότερο με την ιστορία και την παραγωγή του Grease. Ενώ τα πολιτικά θέματα αποφεύγονται, όπως είναι ίσως αναμενόμενο, οι κατευθύνσεις των νέων μέσω ψυχαγωγίας και οι αισθητικές τους

επιταγές επηρεάζουν το έργο (πχ. Η χρήση δυναμικής χορογραφίας μέσα στην ταινία έδωσε ένα μοντέρνο και ζωνρό ρυθμό, έχοντας ως αποτέλεσμα να γίνουν οι σκηνές πιο διασκεδαστικές και προσιτές στο κοινό). Αυτό που μένει είναι μια αίσθηση «επανάστασης», χωρίς όμως να ορίζεται ένας συγκεκριμένος στόχος. Ακριβώς αυτή η εντύπωση κυριαρχεί και στις αναπαραστάσεις της εφηβείας για τη δεκαετία του 1950, επομένως εδώ υπάρχει μια συμφωνία, ένα κοινό μοτίβο. Δε φαίνεται να υπάρχει μια πολιτικοποιημένη θέση σ' αυτή την αόριστη «αντίδραση» ή «επανάσταση», αλλά μια ομαδοποίηση σε υποκουλτούρες που μοιάζει περισσότερο να ορίζονται με βάση αισθητικά κριτήρια (Schulman, 2001).

Την ίδια προσέγγιση, που δεν εμβαθύνει όμως ιδιαίτερα, παρατηρεί κανείς και στο θέμα της γυναικείας χειραφέτησης. Με έναν ιδιαίτερα επιλεκτικό και αισθητικοποιημένο τρόπο, το έργο αντλεί μερικά από τα θετικά του φεμινιστικού κινήματος χωρίς να «ενοχλεί» το κατεστημένο.

3.3. Έμφυλοι ρόλοι

Οι ρόλοι των φύλων τέθηκαν υπό ουσιαστική εξέταση και επαναξιολόγηση τη δεκαετία του 1970, καθώς το κίνημα για την απελευθέρωση των γυναικών απέκτησε δυναμική και αμφισβήτησε τις παραδοσιακές προσδοκίες και τα στερεότυπα. Ενώ η δεκαετία του 1970 σηματοδότησε μια περίοδο προόδου και αυξανόμενης συνειδητοποίησης της ισότητας των φύλων, ήταν επίσης μια περίοδος συνεχούς αντίστασης στην αλλαγή και παγιωμένων κοινωνικών προτύπων. Οι παραδοσιακοί ρόλοι των φύλων υπαγόρευαν ότι οι άνδρες ήταν οι κύριοι «τροφοδότες» («breadwinners») και υπεύθυνοι για τη λήψη αποφάσεων, ενώ οι γυναίκες αναμενόταν να εκπληρώνουν οικιακούς ρόλους ως σύζυγοι, μητέρες και φροντιστές (Graham, 2003). Με αυτό το πλαίσιο, την δεκαετία του '70, οι γυναίκες εισέρχονταν όλο και περισσότερο στο εργατικό δυναμικό σε διάφορους τομείς στους οποίους προηγουμένως κυριαρχούσαν οι άνδρες, αμφισβητώντας τα στερεότυπα και καταρρίπτοντας τα εμπόδια στην ανέλιξη. Η άνοδος του φεμινισμού του δεύτερου κύματος, ο οποίος εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και συνεχίστηκε στη δεκαετία του 1970, έφερε ζητήματα όπως τα δικαιώματα αναπαραγωγικής υγείας, η ίση αμοιβή και η σεξουαλική παρενόχληση στο προσκήνιο της κοινωνικής συνείδησης, πυροδοτώντας συζητήσεις και κινητοποιώντας ακτιβίστριες σε ολόκληρη τη χώρα (Krichmar et al, 1977).

Παρά τα βήματα αυτά, η ανισότητα των φύλων παρέμενε σε διάφορες πτυχές της κοινωνίας, όπως η απασχόληση, η εκπαίδευση και η πολιτική (Newton et al, 2013). Οι γυναίκες αντιμετώπιζαν συστηματικές διακρίσεις στον εργασιακό χώρο, περιορισμένη πρόσβαση στην αναπαραγωγική υγειονομική περίθαλψη και άνιση μεταχείριση βάσει του νόμου. Στη δεκαετία του 1970 εμφανίστηκε επίσης ο διατομεακός φεμινισμός, ο οποίος ανέδειξε τις διασταυρούμενες καταπίεσεις που αντιμετώπιζαν οι έγχρωμες γυναίκες, τα ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα και άλλες περιθωριοποιημένες ομάδες.

Ενώ σημειώθηκε πρόοδος όσον αφορά την ευαισθητοποίηση για τις διακρίσεις λόγω φύλου και την υπεράσπιση νομοθετικών μεταρρυθμίσεων, ο αγώνας για την ισότητα των φύλων παρέμεινε συνεχής και πολύπλοκος, με μόνιμες επιπτώσεις στην αμερικανική κοινωνία (Newton et al, 2013). Θα πρέπει όμως να επισημανθεί ότι παρά τις εσωτερικές διαιρέσεις και τις συζητήσεις στο εσωτερικό του κινήματος, ο φεμινισμός της δεκαετίας του 1970 βοήθησε στην ενεργοποίηση ευρύτερων κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών, ανοίγοντας το δρόμο για τις μελλοντικές γενιές ακτιβιστριών και θέτοντας τις βάσεις για τους συνεχείς αγώνες για δικαιοσύνη και ισότητα των φύλων.

Το φεμινιστικό κίνημα προώθησε επίσης πολιτιστικές αλλαγές, αμφισβητώντας τους παραδοσιακούς ρόλους και τα στερεότυπα των φύλων μέσω της λογοτεχνίας, της τέχνης και των αναπαραστάσεων στα μέσα ενημέρωσης. Η κουλτούρα της disco είναι ένα παράδειγμα πολιτισμικής κίνησης που επηρέασε την αντίληψη των ρόλων των φύλων και αμφισβήτησε τα στεγανά γύρω από τον ανδρισμό και τη θηλυκότητα (Inness, 2003). Στη σκηνή της disco, οι ρόλοι των φύλων έγιναν πιο ανοιχτοί σε ερμηνείες, αντανακλώντας τις ευρύτερες κοινωνικές αλλαγές που έλαβαν χώρα στην αμερικανική κοινωνία.

Ένας τρόπος με τον οποίο η κουλτούρα της disco επηρέασε τους ρόλους των φύλων ήταν μέσω της μόδας και του στυλ. Η μόδα της disco αγκάλιασε την φανταχτερή και ανδρόγυνη αισθητική, με άνδρες και γυναίκες να πειραματίζονται με έντονα χρώματα, γυαλιστερά υφάσματα και σιλουέτες που εφαρμόζουν στη φόρμα. Τα φορέματα με πούλιες, τα παπούτσια με πλατφόρμες και τα στενά παντελόνια έγιναν βασικά στοιχεία της μόδας της disco, θολώνοντας τα όρια μεταξύ της παραδοσιακής ανδρικής και της γυναικείας ενδυμασίας.

Επίσης, στη σκηνή της disco, οι παραδοσιακοί ρόλοι των φύλων έδωσαν τη θέση τους σε μια πιο ισότιμη και συμπεριληπτική συνθήκη, όπου όλοι ενθαρρύνονταν να συμμετέχουν και να εκφράζονται ανεξάρτητα από την ταυτότητα φύλου ή το σεξουαλικό προσανατολισμό.

Ωστόσο, παρά τις συχνά αιχμηρές και ριζοσπαστικές ιδέες που έκαναν την εμφάνισή τους γύρω από το φύλο και την ταυτότητα τη δεκαετία του 1970, οι ριζωμένες αντιλήψεις δεν είναι εύκολο να αλλάξουν από τη μία στιγμή στην άλλη. Συχνά, οι νέες ιδεολογικές και αισθητικές κατευθύνσεις ενσωματώνονται από το κυρίαρχο status quo, με αποτέλεσμα να εμπορευματοποιούνται και να χάνουν αρκετή από τη δυναμική τους. Από ένα προϊόν για ευρεία κατανάλωση, όπως το Grease, θα ήταν μάλλον δύσκολο να περιμένει κανείς ένα φεμινιστικό μανιφέστο. Άλλωστε, η υπόθεση διαδραματίζεται στη δεκαετία του 1950, και τέτοιου είδους δηλώσεις θα διατάρασσαν το νοσταλγικό και ανέμελο κλίμα που προσπαθεί να δημιουργήσει.

Η Σάντι, ενώ επιφανειακά χειραφετείται και αποκτά πυγμή, στην ουσία καθυποτάσσεται στις κοινωνικά καθορισμένες έμφυλες προσδοκίες. Ουσιαστικά, μεταβαίνει από τη μία ετεροκαθορισμένη θηλυκότητα (το «καλό κορίτσι») σε μία άλλη (η «γόησσα»). Οι φίλες της φέρουν επίσης στερεοτυπικά θηλυκά χαρακτηριστικά και, ενώ εμφανίζουν ισχυρά στοιχεία γυναικείας αλληλεγγύης και ανεξαρτησίας, στην ουσία δεν ξεφεύγουν ούτε κι αυτές από το ρόλο τους, αντιθέτως βοηθούν τη Σάντι να μεταβεί στο πιο «ενημερωμένο» πρότυπο θηλυκότητας, αυτό που πλέον έχει πέραση στα συνομήλικά τους αγόρια. Ωστόσο, το έργο δε φτάνει σ' αυτό το συμπέρασμα ρητά, αντιθέτως επικροτεί την αλλαγή της Σάντι και δεν την προβληματίζει.

Από την άλλη πλευρά, η αρρενωπότητα φαίνεται να αντιμετωπίζεται λίγο πιο κριτικά. Η άκαμπτη και προσποιητά αδιάφορη και ψυχρή συμπεριφορά του Ντάνι εμφανίζεται να πληγώνει τη Σάντι, και τον κάνει να μοιάζει άδικος και μη-αυθεντικός. Το στερεότυπο του «κακού παιδιού» δεν προτείνεται δηλαδή ακριβώς ως επιθυμητό, αλλά από την άλλη δεν αμφισβητείται η γοητεία που ασκεί. Επί της ουσίας, δε γίνεται κάποια σκληρή κριτική, αλλά μία επιεικής σύσταση. Από την ιστορία προκύπτει πως η θηλυκότητα έχει το χρέος να προσαρμοστεί στις επιθυμίες της αρρενωπότητας, και με διακριτικό τρόπο να την επηρεάσει προς την κατεύθυνση που θέλει, δηλαδή τη σταθερή σχέση, και να την αποσπάσει από την επιθυμία της για ελευθερία και ασυδοσία.

4. ΠΙΑΝΙΣΤΙΚΗ ΣΥΝΟΔΕΙΑ

4.1 Τι είναι συνοδεία;

Η μουσική - συνοδεία θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αφορά κυρίως έννοιες:

- 1) Η πρώτη σχετίζεται με την μουσική υπόκρουση σε μια παράσταση, όπως πχ. σε ένα μιούζικαλ, ή μια ταινία. Αυτή η μουσική υπόκρουση υπάρχει για να στηρίζει συχνά τη δράση και τους διαλόγους. (Philip Tagg)
- 2) Η δεύτερη αναφέρεται στη συνοδεία ως τμήμα μιας μουσικής σύνθεσης που συνήθως αποτελεί κομμάτι της ταυτότητας της ίδιας της σύνθεσης. (Philip Tagg)

Η συνοδεία μπορεί να εκτελείται από μια ποικιλία οργάνων και φωνών, από ένα απλό χτύπημα ποδιού (πχ. Mercedes Benz της Janis Joplin) μέχρι ολόκληρη ορχηστρική υποστήριξη (πχ. Nessun Dorma του Puccini). Η έννοια αυτού του ρόλου της συνοδείας αντανακλά την ιδέα υποστήριξης, όπου φωνές και όργανα λειτουργούν ως μουσικό υπόβαθρο στο κύριο όργανο ή φωνή που υπάρχει στο προσκήνιο (Philip Tagg).

Αξίζει βέβαια να επισημανθεί ότι ένα τραγούδι δεν χρειάζεται να έχει πάντα συνοδεία. Ένα τραγούδι χωρίς συνοδεία ή acapella αποτελεί κανόνα για τα εκκλησιαστικά άσματα (πχ. Γρηγοριανό μέλος) και τα κουαρτέρα του κουρείου (πχ. "Sincere" από το The Music Man). Επίσης, και τα δημοτικά τραγούδια τραγουδιούνται συχνά χωρίς τη συνοδεία σολίστ και χορωδών, ενώ μπορούμε να εντοπίσουμε το χωρίς συνοδεία τραγούδι και σε άλλα φωνητικά ή μουσικά είδη (Allen Cohen and Steven Rosenhaus, 2007).

Ερμηνευτικά, επίσης, μια φωνή που τραγουδά ένα σύντομο, νοσταλγικό ή άλλου είδους τραγούδι (πχ. ένα νανούρισμα, ένα μοιρολόι) ή μια φράση χωρίς συνοδεία οργάνων μπορεί μερικές φορές να είναι συναισθηματικά πιο ισχυρή από ό,τι θα ήταν αν το ίδιο τραγούδι το υποστήριζε μια ορχήστρα. Όλη αυτή η συναισθηματική φόρτιση που αποπνέουν αυτά τα είδη τραγουδιών κάνουν το τραγούδι ακόμη πιο δύσκολο, γι' αυτό και το να τραγουδά κάποιος acapella στο μουσικό θέατρο είναι σπάνιο, εκτός κι αν το απαιτεί η υπόθεση μιας παράστασης (Allen Cohen and Steven Rosenhaus, 2007).

4.2 Είδη ρυθμικών μοτίβων συνοδείας

Η αλληλεπίδραση μεταξύ μελωδίας και συνοδείας αποτελεί μια από τις συχνότερες και ουσιαστικότερες μεθόδους οργάνωσης στη μουσική (Philip Tagg).

Οι συνοδείες, όπως και τα τραγούδια του θεάτρου γενικά, αντικατοπτρίζουν την εποχή που γράφτηκαν. Στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, το πιο συνηθισμένο στυλ συνοδείας* (με πολλά «συνυπάρχοντα» εννοείται, που όμως δεν αφορούν άμεσα την παρούσα εργασία) ήταν η εναλλαγή μιας νότας μπάσου με μια συγχορδία. Το μελωδικό αυτό στοιχείο βασίστηκε στους δημοφιλείς χορευτικούς ρυθμούς της εποχής, ιδιαίτερα από το fox-trot. Οι βετεράνοι τραγουδοποιοί αναφέρονται συχνά σε αυτό το ρυθμικό στυλ συνοδείας ως “boom-chick” (Allen Cohen and Steven Rosenhaus, 2007).



Παρόμοιο συνοδευτικό ρυθμικό μοτίβο έχει και ο ρυθμός $\frac{3}{4}$, αλλά εδώ χρησιμοποιείται το «oom-rah-rah» που είναι κυρίως για βαλς και τον χρησιμοποιώ σε ένα από τα κομμάτια που έχω επιλέξει.



(Παράδειγμα από το τραγούδι ‘Look at me, I’m Sandra Dee’.)

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και μετά η ροκ μουσική και συναφείς αισθητικά κατηγορίες της ήταν το εμπορικό είδος που είχε πολύ έντονη παρουσία στις ΗΠΑ αλλά μέσω της πολιτισμικής επιρροής και διεθνώς, ειδικά στον “δυτικό κόσμο”. Ο κύριος μετρικός οπλισμός που χρησιμοποιούνταν εκείνη την εποχή ήταν ο ρυθμός 4/4. Βέβαια σε αυτήν την περίπτωση τα αδύναμα beat 2 και 4 ακούγονται πιο έντονα. Το συνοδευτικό μοτίβο “boom-chick” πλέον, ακουστικά είναι πολύ διαφορετικό απ’ ό,τι ξέραμε (Allen Cohen and Steven Rosenhaus, 2007).



Το στίγμα που άφησε η ροκ μουσική στην προσέγγιση κάποιων συνθετών ήταν ανεξίτηλο. Εκτός από τα μιούζικαλ από ροκ συνθέτες(πχ. The Whos Tommy του Pete Townshend, η Aida του Elton John κλπ.), όλο και περισσότεροι έχουν επηρεαστεί από τη ροκ, ειδικά στο γράψιμο της συνοδείας. Από τη δεκαετία του 1970 και μετά, το συνοδευτικό είδος της fox-trot, εμφανίζεται όλο και πιο σπάνια (Allen Cohen and Steven Rosenhaus, 2007).

Σύμφωνα με το παραπάνω πλαίσιο, οι επαναλαμβανόμενες συγχορδίες(πχ. "There Are Worse Things I Could Do" , Grease), είναι χαρακτηριστικές. Πρώιμα στυλ rock 'n' roll (πχ. "Grow for Me", Little Shop of Horrors) επίσης επικρατούν. Επιπλέον, αρπίσματα που βασίζονται σε τεχνικές κιθάρας είναι κάποια από τα στοιχεία που επικρατούν αυτήν την εποχή (δεκαετία 1970 και μετά). Οι έντονες γραμμές στο μπάσο είναι επηρεασμένες από την ροκ μουσική. Πολλά τραγούδια του μουσικού θεάτρου, είχαν αυτό το έντονο στοιχείο και μάλιστα το έκαναν να ακούγεται βηματικά είτε ανοδικά είτε καθοδικά προσδίδοντας δυναμική κίνηση στη μουσική (Allen Cohen and Steven Rosenhaus, 2007).

Απόσπασμα συνοδείας από το τραγούδι "There Are Worse Things I Could Do" , Grease

28
out of spite or jeal - ous - y, - - -
C7 F#dim

Απόσπασμα συνοδείας από το τραγούδι "Grow for Me", Little Shop of Horrors

I don't know what else to do for you.
Mr Mashnik and Audrey, they just met you;

4.3 Συνοδευτικά μοτίβα σε διάφορα είδη μουσικής

Θεωρείται δεδομένο ότι σε κάθε είδος και τεχνοτροπία του παγκόσμιου μουσικού φάσματος, ισχύουν και συνδεδεμένα συνοδευτικά σχήματα.

Παρακάτω παρατίθενται, εν συντομία και αντιπροσωπευτικά, κάποια από αυτά

1) στην λάτιν μουσική:

Ένας από τους πιο γνωστούς ρυθμούς είναι ο Membe, ο οποίος έχει ρυθμό 4/4, αλλά η αίσθησή του είναι 6/8.

The image shows six musical staves in 4/4 time, each representing a different drum part for the Membe rhythm. The staves are labeled: 'Hoe Blade', 'Low Drum', 'High Drum', 'Shekere 1', 'Middle Drum', and 'Shekere 2'. The notation includes various rhythmic patterns with accents and slurs. A legend below the staves explains the symbols: a solid dot (•) for 'open tone', an 'x' for 'slap', and a greater-than sign (>) for 'hitting the base of the shekere'. The 'Middle Drum' staff includes a note with an 'x' symbol, indicating a bass note with palm down on the drum.


Άλλο ένα είδος λάτιν μουσικής είναι η Rumba. Σε αυτήν την κατηγορία πάλι έχουμε την αίσθηση των 6/8, αλλά οι ισπανικές και αφρικανικές φράσεις που τραγουδιούνται από τους οργανοπαίχτες αποτελούν μέρος του ρυθμικού σχήματος (Frank Malabe and Bob Weiner, 1990).

The image shows a musical staff in 4/4 time with a melody line. The melody consists of eighth and quarter notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and accents. The rhythm is characteristic of Rumba, with a 6/8 feel.

2) Στην τζαζ μουσική: το στοιχείο που είναι γνωστό σε αυτό το είδος είναι οι συγκοπές. Όσον αφορά τον ρυθμό, συνήθως είναι 4/4 ή 2/4. Σε έναν τέτοιο, απλό ρυθμό, οι νότες παίζονται ομοιόμορφα σε οποιοδήποτε άλλο είδος, ενώ στη τζαζ σε ένα ζευγάρι από δυο όγδοες νότες, η δεύτερη παίζεται με καθυστέρηση και τονισμό. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργείται μια διαφορετική ρυθμική αίσθηση, κάτι που συμβαίνει κυρίως στη swing μουσική. Η swing είναι ένα είδος της τζαζ, η οποία είναι γνωστή για τις συγκοπές και τους τονισμούς. Αυτοί οι τονισμοί σε συνδυασμό με τις καθυστερήσεις Δίνει την αίσθηση της μη ρυθμικής σταθερότητας και επιτυγχάνει να δώσει στο κομμάτι μια διάθεση πιο χορευτική, καθώς και το τέμπο είναι αρκετά γρήγορο.



Στην παραπάνω εικόνα υπάρχουν δυο πεντάγραμμα. Το πρώτο πεντάγραμμα δείχνει πως γράφονται τα όγδοα στην swing μουσική, ενώ το δεύτερο δείχνει πως παίζονται ρυθμικά.

3)στο τανγκό: Η μουσική τανγκό έχει ρυθμό 4/4. Σε αυτή τη μουσική ο πρώτος και ο τρίτος χτύπος είναι ισχυροί, ενώ ο δεύτερος και ο τέταρτος ασθενείς (Joaquin Amena'bar, 2009). Υπάρχει επίσης, και η Αργεντινική milonga (Argentine milonga) το οποίο είναι το πιο συγγενές είδος με την μουσική τανγκό. Σε κομμάτια που έχουν ρυθμό 2/4 χαρακτηριστικό στοιχείο και των δυο ειδών είναι: 

Ακόμη δυο ρυθμικά μοτίβα που εμφανίστηκαν στην μουσική τανγκό και την χαρακτήρισαν, ήταν το μαρκάτο και η συγκοπή (Kacey Link and Kristin Wendland, 2016).

Πχ. Απόσπασμα από το τραγούδι El choclo

4) ελληνική μουσική:

A) χασαποσέρβικο: παραδοσιακό τραγούδι με προέλευση από την Ανατολική Ευρώπη. Αποδίδεται με μέτρο 2/4 και η ταχύτητά του είναι στα 140-160 bpm.

Το συνοδευτικό μοτίβο του χασαποσέρβικου είναι:

B) νησιώτικα:

Πχ. Απόσπασμα από το τραγούδι θαλασσάκι μου

Είναι δεδομένο ότι η παράθεση συνοδευτικών σχημάτων θα μπορούσε να είναι σχεδόν ανεξάντλητη. Με βάση όμως το θεματικό επίκεντρο της εργασίας, οι όποιες θεωρήσεις θα αφορούν την δομική διερεύνηση της συνοδείας του εξεταζόμενου μιούζικαλ.

5. Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΑΣ

Στόχος της παρούσας διπλωματικής εργασίας ήταν να γραφτεί μια πιανιστική συνοδεία που να αναδεικνύει και να αποτυπώνει, στο μέτρο του δυνατού, το μουσικό εύρος του μιούζικαλ Grease σε ένα σταθμισμένο επίπεδο πιανιστικής δυσκολίας, χωρίς εκπτώσεις στο ουσιαστικό της μουσικής αφήγησης.

Αρχικά, επέλεξα να χρησιμοποιήσω στοιχεία τόσο από την πιανιστική παρτιτούρα (vocal score), όσο και από την ορχηστρική (conductor score), προκειμένου να εμπλουτιστεί ακουστικά η συνοδεία χωρίς να περιορίζεται μόνο στην υποστήριξη από τον τραγουδιστή. Η πιανιστική παρτιτούρα, τις περισσότερες φορές, παρέχει τη βασική αρμονική δομή και το ρυθμικό μοτίβο.

A musical score snippet for the song 'Look at me, I'm'. It features a vocal line in treble clef with the lyrics 'Look at me, I'm' and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part includes chords labeled 'A' and 'A7'.

Από την άλλη πλευρά, τα στοιχεία της ορχηστρικής παρτιτούρας προσθέτουν δυναμική και πολυπλοκότητα.

A musical score snippet for the song 'No, no, no, Sal - mi - ne -'. It features a vocal line in treble clef with the lyrics 'No, no, no, Sal - mi - ne -' and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part includes dynamic markings like 'p' and 'f', and articulation like 'tempo' and 'trills'.

Στην ορχηστρική παρτιτούρα, υπάρχουν μελωδικές γραμμές σε διάφορα όργανα που δεν περιλαμβάνονται στην πιανιστική παρτιτούρα. Ενώ το αριστερό χέρι διατηρεί τον ρυθμό και την αρμονική δομή, το δεξί χέρι εκτελεί ποικίλες μελωδικές και χρωματικές εναλλαγές.

Θα πρέπει να επισημανθεί τι περιείχε το καθένα από τα δυο scores:

- Το vocal score όσον αφορά τη συνοδεία περιέχει μόνο πιάνο. Το πιάνο συνόδευε το κομμάτι παίζοντας βασικά απλοϊκά ρυθμικά μοτίβα τα οποία στήριζαν αρμονικά και ρυθμικά το τραγούδι. Επίσης, σε πολλά τραγούδια του vocal score το δεξί χέρι έπαιζε τη μελωδική γραμμή.

A musical score snippet for the song 'Go Greased Light - nin' you're burn-in' up the quar-ter mile -'. It features a vocal line in treble clef with the lyrics 'Go Greased Light - nin' you're burn-in' up the quar-ter mile -' and a piano accompaniment in treble and bass clefs.

- Το conductor score για τη συνοδεία περιείχε σε κάθε κομμάτι ένα επιπλέον όργανο (συνήθως πνευστό) πέρα από το πιάνο. Το πιάνο συνόδευε το κομμάτι με διάφορα ρυθμικά μοτίβα, τα οποία ήταν πιο σύνθετα και περιλάμβαναν αντιχρονισμούς, καθυστερήσεις και συγκοπές. Συγκεκριμένα, το αριστερό χέρι ήταν υπεύθυνο για τη διατήρηση του τέμπο, ενώ το δεξί χέρι εμπλούτιζε τον ρυθμό. Το επιπλέον όργανο στη συνοδεία συνέβαλλε σε ένα πιο πλούσιο ηχοχρωματικό αποτέλεσμα της μελωδικής γραμμής, μέσω των μελωδικών και χρωματικών ανεβοκατεβασμάτων που πραγματοποιούσε. Στην ουσία αποτελεί μια περιεκτική αποτύπωση της ενορχηστρωτικής άποψης.

The image shows a musical score for a piano (Pno.) and a woodwind instrument (Wi.). The piano part features a steady rhythmic accompaniment in the left hand, while the woodwind part has a melodic line in the right hand. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

- Ο στόχος μου ήταν, μέσα από την ένωση ή τον συνδυασμό των δύο scores, να δημιουργήσω μια συνοδεία με ένα, όσο το δυνατόν, πλήρες και ταυτόχρονα σύνθετο ηχητικό αποτέλεσμα που θα στηρίζει τη μελωδική γραμμή, ενώ παράλληλα θα παραμένει ενδιαφέρον.
- Για να επιτευχθεί ο παραπάνω στόχος, ακολούθησα την εξής πορεία: Αρχικά, κράτησα τα περισσότερα ρυθμικά μοτίβα στο αριστερό χέρι για να μπορεί να διατηρηθεί το τέμπο σταθερό. Αυτό επιτεύχθηκε μέσα από έναν συνδυασμό ρυθμικών μοτίβων και των δυο scores.

Conductor score:

The image shows a musical score for the conductor, featuring a rhythmic pattern in the left hand. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Vocal Score:

The image shows a musical score for the vocal part, featuring a rhythmic pattern in the left hand. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Τα παραπάνω ρυθμικά μοτίβα χρησιμοποιούνται στο τραγούδι Greased Lightnin' στο αριστερό χέρι. Το πρώτο λήφθηκε από την ορχηστρική παρτιτούρα, ενώ το δεύτερο από την πιανιστική. Και τα δυο μαζί συμβάλλουν στην διατήρηση ενός σταθερού τέμπο.

- Στη συνέχεια, για να εμπλουτιστεί η συνοδεία, προσάρμοσα στο δεξί χέρι κάποια μέρη από τις μελωδικές γραμμές των πνευστών οργάνων και κάποιες ρυθμικές παραλλαγές (αντιχρονισμοί, καθυστερήσεις και συγκοπές). Με αυτόν τον τρόπο η μελωδική γραμμή αποκτά ελευθερία στο να διαχειριστεί την αναπνοή και την ερμηνεία με τον τρόπο προσέγγισης του κάθε τραγουδιστή.

Vocal score 33-34μ.



Conductor score 62-64μ.



Τα παραπάνω ρυθμικά μοτίβα χρησιμοποιούνται στο τραγούδι Greased Lightnin' στο δεξί χέρι. Το πρώτο παράδειγμα, το οποίο περιέχει συγκοπές λήφθηκε από την πιανιστική παρτιτούρα, ενώ το δεύτερο από την ορχηστρική, καθώς αυτή η μελωδική γραμμή ανήκε στο πνευστό όργανο της ορχηστρικής παρτιτούρας αλλά προσαρμόστηκε για το δεξί χέρι.

Συνδυάζοντας στοιχεία και από τα δύο score, στη δημιουργία της δικής μου συνοδείας, προκύπτει το παρακάτω αποτέλεσμα:

Greased Lightnin' 36-37μ.



Greased Lightnin' 61-63μ.



Παρακάτω παραθέτω μερικά παραδείγματα που δείχνουν την πορεία που ακολούθησα και τον τρόπο σκέψης ώστε να δημιουργήσω την δική μου συνοδεία.

5.1 Look at me, I'm Sandra Dee

- Σε αυτό το τραγούδι το vocal score αποτελείται κυρίως από πιάνο που παίζει ένα επαναλαμβανόμενο συνοδευτικό - ρυθμικό μοτίβο.

Στο conductor score, πέραν από το πιάνο, υπάρχει και το κόρνου το οποίο κάνει διάφορα χρωματικά και μελωδικά ανεβοκατεβάσματα.

Θέλοντας να εμπλουτίσω την συνοδεία, πρόσθεσα την γραμμή του κόρνου στο δεξί χέρι με αποτέλεσμα το χρωματικό κατέβασμα του κόρνου να γίνει από το πιάνο. Τελειώνοντας το κατέβασμα θα ξεκινήσει διατονικό ανέβασμα από το αριστερό χέρι. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μην παίζεται επαναλαμβανόμενα το ίδιο μοτίβο, να εμπλουτίζεται ο ήχος για τον ακροατή και να οδηγεί με ομαλό τρόπο τον έναν στίχο προς τον άλλον.

- Άλλο ένα παράδειγμα που είναι άξιο αναφοράς στο συγκεκριμένο τραγούδι:

Σε αυτό το σημείο στο conductor score το κόρνου κάνει ένα χρωματικό ανέβασμα, το οποίο κορυφώνεται στην σολ της πέμπτης γραμμής, ενώ το πιάνο εξακολουθεί να κρατά το ρυθμικό μοτίβο των $\frac{3}{4}$.

Το vocal score, από την άλλη, σε αυτό το μέρος εξακολουθεί να κρατάει το ρυθμικό μοτίβο και την αρμονία.

No, no no, Sal - mi - ne - o,

Έτσι λοιπόν, θέλησα να κρατήσω σε αυτό το σημείο το χαρακτηριστικό μοτίβο ‘oom-rah-rah’ στο αριστερό χέρι και να βάλω το χρωματικό ανέβασμα του κόρνου στο δεξί. Με αυτόν τον τρόπο το ρυθμικό μοτίβο να παραλλάσσεται και να εμπλουτίζεται.

No, no, no, Sal - mi - ne - o,

p *f* *mf*

5.2 Summer nights:

- Σε αυτό το τραγούδι το vocal score ακολουθεί ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο με το πιάνο.



- Ενώ στο conductor score τα ρυθμικά μοτίβα διαφοροποιούνται και πέραν του πιάνου στο ρόλο της συνοδείας, υπάρχει το σαξόφωνο.



Σε αυτό το μέρος αν και το πιάνο με το σαξόφωνο δεν διαφέρουν, θέλησα να βάλω στο αριστερό χέρι την φωνή του σαξοφώνου όσον αφορά το ρυθμικό μοτίβο του, καθώς είναι στακάτο και με αυτόν τον τρόπο θα έδινε έναν πιο ζωηρό χαρακτήρα στο τραγούδι. Παρ' όλα αυτά μελωδικά κράτησα την φωνή που προϋπήρχε. Να διευκρινιστεί πως το πιάνο βρίσκεται δύο οκτάβες κάτω από την περιοχή του σαξοφώνου, δηλαδή στην περιοχή που παίζει το αριστερό χέρι στο conductor score.

Συνοδεία Φιλάνδρου Ε.:



Εξίσου ενδιαφέροντα μου φάνηκαν τα ρυθμικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται και στα δυο scores, με αποτέλεσμα να προσπαθήσω να ενώσω τα μοτίβα μεταξύ τους.

Δυο από τα βασικά μοτίβα που χρησιμοποίησα για τη δημιουργία της συνοδείας μου στο Summer Nights είναι αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω. Επίσης, ένα κοινό στοιχείο που

υπήρχε και στα δυο scores του συγκεκριμένου τραγουδιού, ήταν οι συγκοπές, ιδίως στο αριστερό χέρι.

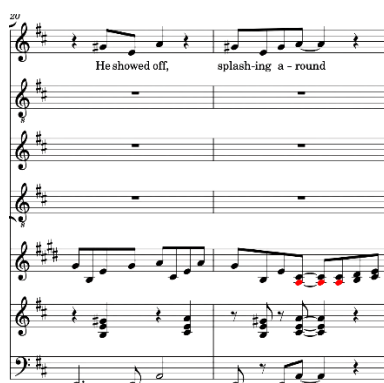
Τα παρακάτω μοτίβα βρίσκονται σε διαφορετικά σημεία στο vocal score, αλλά παρουσιάζουν κοινά στοιχεία. Για παράδειγμα και τα δύο έχουν μια συγκοπή στη μέση του μέτρου η οποία οδηγεί σε ένα μελωδικό ανέβασμα.

1) 26μ. vocal score 2) 62μ. vocal score



Ενσωμάτωσα τα συγκεκριμένα παραδείγματα στην παρτιτούρα μου, καθώς επιτυγχάνεται ένας ενδιαφέρον ακουστικά συνδυασμός μαζί με τον στίχο. Αναλυτικότερα, το εικονίδιο νούμερο 1 αντλήθηκε από το vocal score, καθώς στο conductor score, το ρυθμικό μοτίβο που υπήρχε στο συγκεκριμένο σημείο ήταν:

Conductor score (25-26μ.)



Στο vocal score (25-26μ.) το συνοδευτικό μοτίβο ήταν το εξής:



Λόγω των συγκοπών στο δεύτερο μέτρο, αποφάσισα να ενσωματώσω το ρυθμικό μοτίβο του vocal score, καθώς με τις συγκοπές και τις καθυστερήσεις το κομμάτι αποκτά ηχητικά περισσότερο ενδιαφέρον. Αντίστοιχα με τον ίδιο τρόπο, ενσωματώθηκε και το παράδειγμα νούμερο 2.

5.3 Greased Lightnin’

Σε αυτό το τραγούδι υπήρχαν οι περισσότερες διαφορές ανάμεσα στα δυο scores, συγκριτικά με τα υπόλοιπα.

- Αρχικά πρέπει να αναφερθεί πως το conductor score στη μέση του τραγουδιού έχει μια γέφυρα η οποία αποτελείται από πιάνο, σόλο πνευστά και λίγα φωνητικά. Φυσικά, αυτή η γέφυρα δεν υπάρχει στο vocal score.

Conductor Score 62μ.

Σόλο πνευστά



The image shows a musical score for a conductor. It consists of three staves: a top staff for woodwinds, a middle staff for piano accompaniment, and a bottom staff for bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. A pink rectangular box highlights the woodwind part in the first system, which includes a melodic line with some grace notes and rests.

Παίρνοντας λοιπόν την γέφυρα, και ενσωματώνοντας τα σόλο των πνευστών στο πιάνο, δημιουργείται ένα πιο πλούσιο ηχητικό αποτέλεσμα. Το κύριο θέμα που ακούγονταν από τα πνευστά, ακούγεται πλέον από το δεξί χέρι περνώντας μάλιστα από διάφορες τονικότητες (Σι μείζονα, Λαβ μείζονα, Ρεβμείζονα, Σιβμείζονα, Φα μείζονα).

Συνοδεία Φιλάνδρου Ε. 61μ.



The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a top staff for the right hand and a bottom staff for the left hand. The key signature is three flats and the time signature is 4/4. A pink rectangular box highlights the right-hand part in the first system, which includes a melodic line with a forte (f) dynamic marking.

- Αναφέροντας τα παραπάνω, θα ήθελα να συμπληρώσω και ακόμα ένα ενδιαφέρον σημείο που υπήρχε στη γέφυρα του conductor score, σε άλλη τονικότητα.

Conductor Score 73μ.

Σόλο πνευστά



The image shows a musical score for a conductor. It consists of three staves: a top staff for woodwinds, a middle staff for piano accompaniment, and a bottom staff for bass. The key signature is three flats and the time signature is 4/4. A pink rectangular box highlights the woodwind part in the first system, which includes a melodic line with a grace note and rests.

Με τη συνεχή διατήρηση του ρυθμικού μοτίβου από το αριστερό χέρι, εξασφαλίζεται η συνεχής αίσθηση του ρυθμού, επιτρέποντας στο σόλο των πνευστών το οποίο εκτελείται πλέον από το δεξί χέρι, να ενσωματώνεται ακουστικά με απόλυτη αρμονία.

Συνοδεία Φιλάνδρου Ε. 67μ.

- Σχετικά με το δεξί χέρι όσον αφορά το υπόλοιπο τραγούδι, συνδύασα ρυθμικά μοτίβα και από τις δύο παρτιτούρες, διαμορφώνοντας μια γραμμή πλούσια σε συγκοπές και καθυστερήσεις. Αυτός ο συνδυασμός, σε συνεργασία με το αριστερό χέρι, δημιούργησε ένα σύνθετο ηχητικό αποτέλεσμα.

Conductor score 4-5μ.

1)

Vocal score 18-19μ.

2)

Vocal score 32-33μ.

3)

Το πρώτο εικονίδιο είναι μέρος από το conductor score. Επέλεξα να προσθέσω αυτό το μέρος στην παρτιτούρα μου γιατί:

Το vocal score σε αυτό το σημείο έπαιξε την μελωδική γραμμή στο δεξί χέρι.

Ενώ το conductor score έπαιζε αντιχρονισμούς στο δεξί χέρι:

The image shows a musical score for the song "Go Greased Light-nin'you're burn-in' up the quar-ter mile". It consists of four staves. The top staff is the vocal line with the lyrics. The second and third staves are empty. The fourth staff is the piano accompaniment, with a pink rectangular box highlighting a specific section of the right hand. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

Το αποτέλεσμα αυτής της ενσωμάτωσης ήταν το εξής:

The image shows a musical score for the song "Go Greased Light-nin'you're burn-in' up the guar-ter mile". It consists of four staves. The top staff is the vocal line with the lyrics. The second staff is the piano accompaniment for the right hand, which is mostly empty. The third staff is the piano accompaniment for the left hand, which has a steady eighth-note bass line. The fourth staff is the piano accompaniment for the right hand, which has chords.

Το δεύτερο εικονίδιο είναι μέρος από το vocal score. Επέλεξα να το προσθέσω στην παρτιτούρα μου γιατί ο συνδυασμός των ογδών στο αριστερό χέρι με αυτές τις καθυστερήσεις και την αρμονία, προσφέρουν ένα ενδιαφέρον ηχητικό αποτέλεσμα. Το παρακάτω εικονίδιο είναι η συνοδεία που χρησιμοποιείται στο conductor score στο μέρος όπου προτίμησα να βάλω το ρυθμικό και μελωδικό μοτίβο του vocal score, όπου παρατηρείται ότι δεν υπάρχει καμία ρυθμική ή μελωδική κίνηση.

Το παρακάτω εικονίδιο είναι η συνοδεία που χρησιμοποιείται στο conductor score (21-22μ.) σε αυτό το σημείο:

The image shows a musical score for the song "Go Greased Light-nin'you're". It consists of four staves. The top staff is the vocal line with the lyrics. The second staff is the piano accompaniment for the right hand, which is mostly empty. The third staff is the piano accompaniment for the left hand, which has a steady eighth-note bass line. The fourth staff is the piano accompaniment for the right hand, which has chords.

Το παρακάτω εικονίδιο είναι η συνοδεία που χρησιμοποιείται στο vocal score (18-19μ.) σε αυτό το σημείο:

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line has the lyrics "Go Greased Light - nin' you're" and "Greased light-nin'". The piano line is highlighted with a pink box, showing a sequence of chords and notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Επειδή το ρυθμικό μοτίβο της συνοδείας στο δεξί χέρι μου φάνηκε περισσότερο ενδιαφέρον, την κράτησα ως έχει από το vocal score.

This image is identical to the one above, showing the piano accompaniment for the vocal score. The pink box highlights the piano line, which features a sequence of chords and notes.

Το επόμενο είναι, επίσης, μέρος από το vocal score. Επέλεξα να το προσθέσω στην παρτιτούρα μου γιατί ο συνδυασμός των ογδών στο αριστερό χέρι με αυτές τις καθυστερήσεις και τα διαστηματικά ανεβοκατεβάσματα, προσφέρουν ένα ενδιαφέρον ηχητικό αποτέλεσμα.

Vocal score 32-33μ.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line has the lyrics "dual muf - fler twins, oh, yeah!" and "Woolh ooh ooh ooh". The piano line is highlighted with a pink box, showing a sequence of notes and chords. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Επίσης, επέλεξα αυτό το ρυθμικό και μοτίβο γιατί το conductor score στο δεξί χέρι δεν παρουσιάζει σχεδόν καμία μελωδική ή ρυθμική φράση σε αυτό το μέρος παρά μόνον στο τέλος.

Conductor score 35-36μ.

Conductor score for measures 35-36. The score includes a vocal line with the lyrics "dual muf-fler twins, oh, yeah!" and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The music is in a minor key and 4/4 time.

Το τελικό αποτέλεσμα προκύπτει το εξής:

Συνοδεία Φιλάνδρου Ε. 35-36μ.

Accompaniment score for measures 35-36. The piano part is highlighted with a pink box. The score includes a vocal line with the lyrics "dual muf-fler twins, oh, yeah!" and "Woooh soh soh soh". The piano accompaniment is in a bass clef. The music is in a minor key and 4/4 time.

5.4 There are worse things I could do:

- Σε αυτό το τραγούδι, η συνοδεία του πιάνου και στα δυο scores ήταν αρκετά επαρκής, εξαλείφοντας την ανάγκη για μελωδικές γραμμές από άλλα όργανα. Αντ' αυτού χρησιμοποιήθηκαν μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα και από τα δυο scores, τα οποία συνδυάστηκαν για να δημιουργηθεί ένα όσον το δυνατόν πιο ολοκληρωμένο ηχητικό αποτέλεσμα.
- Ένα παράδειγμα που αξίζει να αναφερθεί είναι το σταθερό κράτημα του τέμπα από το δεξί χέρι στο μεγαλύτερο μέρος του κομματιού, το οποίο ενσωματώθηκε από το vocalscore.



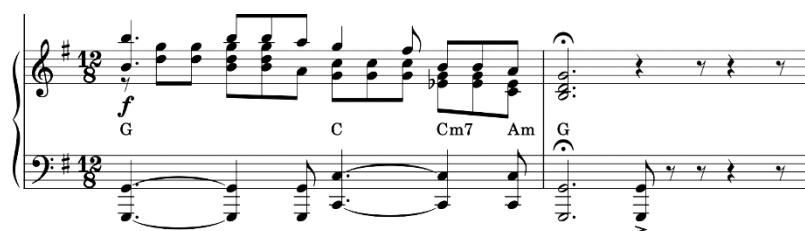
Αυτό το μοτίβο διατηρήθηκε από το vocal score, καθώς εξυπηρετεί ανάγκες τόσο μελωδικές όσο και ρυθμικές. Ρυθμικά εξασφαλίζει έναν σταθερό ρυθμό και μελωδικά περιλαμβάνει τρίφωνες συγχορδίες, οι οποίες ενισχύουν την υποστήριξη του τραγουδιστή.

- Ένα άλλο παράδειγμα που θα ήθελα να αναφέρω σχετικά με αυτό το τραγούδι αφορά το τέλος. Τα δυο scores τελειώνουν με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Το vocal score τελειώνει δίνοντας έμφαση στη φωνή, καθώς η συνοδεία κάνει παύση, ενώ το conductor score τελειώνει με έμφαση στο πιάνο. Αποφάσισα να τροποποιήσω το τέλος του conductor score και να το προσαρμόσω στη δική μου συνοδεία με ελαφρές αλλαγές.

Παρακάτω παραθέτω το φινάλε από το conductor score:



Συγκεκριμένα, πραγματοποιήθηκε ρυθμική προσαρμογή στο φινάλε του conductor score, διασφαλίζοντας με αυτόν τον τρόπο πως το ρυθμικό στοιχείο διατηρείται έως το τέλος του τραγουδιού.



6. ΕΠΕΞΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΣΥΝΟΔΕΙΑΣ ΤΩΝ ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΩΝ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ

6.1 Summer nights

- Το συγκεκριμένο τραγούδι ανήκει στην (συχνά αμφιλεγόμενη) κατηγορία των pop κομματιών.
- Η ρυθμική αγωγή του κομματιού είναι 4/4 με ταχύτητα 120bpm το τέταρτο.
- Όσον αφορά την μορφολογική δομή, είναι η εξής:

-1μ - 34μ A

The first system of the musical score for 'Summer nights' is in 4/4 time and D major. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The bass line is a simple eighth-note pattern. The score includes lyrics: 'Well - a, well - a, well - a Tell me more tell me Well - a, well - a, well - a'. Chords D, G, A, and D G are indicated above the staff. The dynamic marking is *mp*.

Στο A το ρυθμικό μοτίβο που χρησιμοποιείται στην συνοδεία είναι το εξής:

The rhythmic motif A is shown in a piano accompaniment. It consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is a sequence of chords: D, G, A, B. The bass line is a simple eighth-note pattern. The dynamic marking is *mp*.

Υπάρχουν κυρίως συγκοπές στο αριστερό χέρι, ενώ στο δεξί παίζονται συγχορδίες στα ασθενή μέρη (2 και 4). Αυτό είναι το κύριο ρυθμικό μοτίβο, ενώ η εισαγωγή αποτελεί παραλλαγμένο ρυθμικό μοτίβο του κύριου.

The rhythmic motif B is shown in a piano accompaniment. It consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is a sequence of chords: D, G, A, G. The bass line is a simple eighth-note pattern. The dynamic marking is *mp*.

Άλλο ένα βασικό ρυθμικό μοτίβο που χρησιμοποιείται είναι το παραπάνω, το οποίο μοιράζει τον ρυθμό και στα δυο χέρια και το αριστερό που έχει τα μπάσα δίνει περισσότερη έμφαση στο 1 και στο 3.

-35μ - 40 B

The second system of the musical score for 'Summer nights' is in 4/4 time and D major. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The bass line is a simple eighth-note pattern. The score includes lyrics: 'Tell me more tell me more was it love at first sight? Dym doo - bie doo doo - bie doo doo - bie doo - bie doo - bie Uh huh - uh huh, uh huh, uh'. Chords D, G, E, A, D, G, A, G are indicated above the staff. The dynamic marking is *mp*.

Στο Β το ρυθμικό μοτίβο που χρησιμοποιείται στην συνοδεία είναι το εξής:

Συγκριτικά με το Α παρατηρούμε πως το αριστερό χέρι παραμένει σχεδόν το ίδιο, ενώ το δεξί μεταφέρει τις συγχορδίες μια οκτάβα πιο ψηλά. Αξίζει να σημειωθεί πως στο δεύτερο μέτρο, το 3ο και το 4ο tactus το δεξί χέρι παίζει τη μελωδία, ενώ το αριστερό ανεβαίνει διατονικά.

-41μ - 52μ Α'

Στο σημείο αυτό, σχετικά με τη συνοδεία, παρατηρούμε το εξής:

Το αριστερό χέρι παραμένει σχεδόν το ίδιο, καθώς θέλει να κρατήσει όσο το δυνατόν περισσότερο γίνεται τις συγχοπές, ενώ στο δεξί χρησιμοποιούνται συγχορδίες τετράφωνες και σε κάποια σημεία απλώνονται ως αρπίσματα. Σε αυτό το σημείο το δεξί μπαίνει σχεδόν παντού στην άρση.

-53μ - 58μ Β'

Σε αυτό το σημείο η τονικότητα από Ρε μείζονα πηγαίνει σε Μιβ μείζονα. Παρ' όλα αυτά το ρυθμικό μοτίβο παραμένει το ίδιο. Η μόνη διαφορά είναι στο δεξί χέρι όπου είναι μια οκτάβα χαμηλότερα απ' ότι ήταν πριν (επιστροφή στην αρχική μορφή του Α).

Σχετικά με το παρακάτω ρυθμικό μοτίβο, παρατηρούμε πως παραμένει όπως ακριβώς ήταν στο Α, απλά αυτή τη φορά είναι στη Μιβ μείζονα.

-59μ - 70μ Α΄

Στο αριστερό χέρι εξακολουθεί να χρησιμοποιείται το ρυθμικό μοτίβο των συγχοπών. Στο δεξί οι συγχορδίες έχουν μετακινηθεί μια οκτάβα υψηλότερα όπως στα μέτρα 41-52.

Επίσης στα μέτρα αυτά είναι πιο έντονη η χρήση τετράφωνων συγχορδιών από οποιοδήποτε άλλο σημείο του κομματιού. Αυτό ίσως συμβαίνει γιατί η ένταση κορυφώνεται και αυτό το καταλαβαίνουμε από τις κορυφώσεις των τραγουδιστών αλλά και από τους ίδιους τους στίχους. Για αυτό και επειδή το μέρος αυτό είναι σημείο κορύφωσης, οι συγχορδίες είναι τετράφωνες, ώστε να συμβάλλουν στην ενίσχυση της κορύφωσης.

Πχ. 67μ.-68μ.

-71μ - 75μ Β΄

Σε αυτό το σημείο το τραγούδι έχει περάσει στην Μι μείζονα. Όσον αφορά το αριστερό χέρι, χρησιμοποιούνται και πάλι συγχοπές, όπως στα μέτρα 1-34. Το δεξί χέρι βρίσκεται πλέον μια οκτάβα χαμηλότερα. Παρατηρείται ακόμη πως οι περισσότερες συγχορδίες είναι τετράφωνες μεθ' εβδόμης.

-76μ - 87μ Α΄

76 Slower *p* It turned cold - er that's where it ends
oh, those sum - mer ni - ghts
oh, those sum - mer ni - ghts
pp Och, ooh ooh ooh ooh ooh woo woo woo
Och, ooh ooh ooh ooh ooh woo woo woo
G A C6 A7

Εδώ, το ρυθμικό μοτίβο είναι ίδιο με αυτό της εισαγωγής, καθώς το κομμάτι ξεκινάει και τελειώνει με τον ίδιο τρόπο.

Υπάρχουν δυο μικρές διαφορές παρ' όλα αυτά:

- 1) Η σολ πηγαίνει προς τα κάτω σε αντίθεση με την αρχή που πηγαίνει προς τα πάνω.

1μ. D G *mp*

- 2) Στο 77 μέτρο το 3ο και το 4ο tactus είναι τρίηχα, ενώ στην αρχή τα δυο αυτά tactus είναι συγκοπή.

2μ. A

-88μ - 90μ ΠΤΩΣΗ - ΦΙΝΑΛΕ

ni - ghts
ni - ghts
Tell me more, tell me mo - re
Tell me more, tell me more
D G B

Στα παραπάνω μέτρα βρίσκεται το φινάλε του συγκεκριμένου κομματιού. Στο 87μ. υπάρχει παύση στο πιάνο προκειμένου να δοθεί έμφαση στις φωνές. Στο 88μ. προστίθενται και οι άλλες δυο φωνές με το πιάνο το οποίο χρησιμοποιεί τις ίδιες συγχορδίες ,ενώ η μία από τις δυο κύριες φωνές έχει κρατημένη τη νότα με την οποία κλείνει στο 87μ., ενώ η άλλη φτάνει μέχρι την ρε της τέταρτης γραμμής. Το τραγούδι ολοκληρώνεται με μια τετράφωνη Ρε μείζονα από τις 4 φωνές και από το πιάνο. Η ρε που παίζει το πιάνο στο 90μ. δίνει έναν καταληκτικό χαρακτήρα.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ:

- Το τραγούδι περνάει από 3 τονικότητες. Ρε μείζονα Μιb μείζονα και Μι μείζονα. Κάθε φορά που αλλάζει τονικότητα το δεξί χέρι ανεβαίνει διατονικά οκτάβες.
Πχ.51μ.-52μ. Αλλαγή τονικότητας από ρε μείζονα σε Μιb μείζονα

Πχ.69μ.-70μ. Αλλαγή τονικότητας από Μιb μείζονα σε Μι μείζονα

- Σε κάθε αλλαγή τονικότητας, η συνοδεία φαίνεται να ξεκινάει από την αρχή. Δηλαδή:

Πχ. Στο 11μ. το ρυθμικό μοτίβο είναι το παρακάτω..

Στην συνέχεια όμως παραλλάσσεται.

Πχ. 35μ.-36μ.

Όταν αλλάζει η τονικότητα, το ρυθμικό μοτίβο επιστρέφει στην αρχική του μορφή με ελάχιστες παραλλαγές (πχ. Το δεξί χέρι πάντα επιστρέφει στην οκτάβα που είναι το κομμάτι στο 11μ.)

Πχ. 53μ. Μιb μείζονα

Πχ. 71μ. Μι μείζονα

- Το τραγούδι είναι γραμμένο στην ρε μείζονα. Χρησιμοποιεί κυρίως μέσα στο κομμάτι συγχορδίες I, IV, V και γίνονται πολλές τονικές αποκλίσεις. Αυτό συμβαίνει για να αποφευχθεί η αλλαγή τονικότητας για ένα τόσο μικρό μέρος, αλλά και για να δοθεί έμφαση σε κάποια σημεία (πχ. 17μ.-18μ. Μι μείζονα V/V).



Στο 52μ. περνάει στην Μιb μείζονα με μια Gerb όπου ταυτόχρονα είναι και V στη Μιb μείζονα.



Στο 70μ. περνάει στη Μι μείζονα χρωματικά, όπου η Σιb γίνεται Σι φυσικό και η Ρε φυσικό γίνεται Ρε#.



- Υπάρχει μια πολλή μικρή εισαγωγή πριν την είσοδο των φωνών, η οποία όμως δεν αποτελεί ξεχωριστό μοτίβο. Η εισαγωγή αυτή περιέχει αρμονικά και ρυθμικά μοτίβα από το υπόλοιπο κομμάτι.



- Όσον αφορά τις μελωδικές γραμμές, εκτείνονται από το ρε της πρώτης γραμμής, μέχρι την ρε της τέταρτης γραμμής (8va). Οι τραγουδιστές χρησιμοποιούν διαστήματα 2μ - 2M, 3M - 3μ, 4K και 5K. Για να δώσουν έμφαση ή να κάνουν μια κορύφωση οι τραγουδιστές, συνήθως χρησιμοποιούν διάστημα 4K προς τα πάνω.
- Μέσα στο τραγούδι, χρησιμοποιείται το παρακάτω ρυθμικό μοτίβο σε διαφορετικές παραλλαγές. Με αυτό το ρυθμικό μοτίβο το κομμάτι αποκτά έναν πιο "ζωηρό" χαρακτήρα. Ακόμη, το μοτίβο δεν ακολουθεί την μελωδική γραμμή, πράγμα που το

καθιστά πιο ενδιαφέρον κατά την ακρόαση.



Πχ. 13μ.



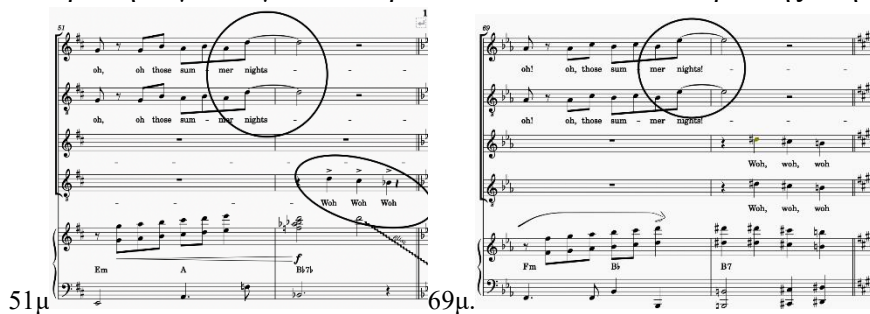
Πχ. 47μ



Πχ. 73μ.



- Επίσης, σε κάθε αλλαγή τονικότητας, υπάρχει και μια μικρή κορύφωση στις φωνές όπου συνδέεται άμεσα και με την συνοδεία, όπως ανέφερα παραπάνω (ανιούσα με οκτάβες βλ. 51μ. και 69μ.) και αυτός ο συνδυασμός έχει ως αποτέλεσμα να εντείνει περισσότερο την αγωνία για το τι πρόκειται να ακούσει ο ακροατής στην συνέχεια.



51μ

69μ.

- Κάτι που επίσης πρέπει να αναφερθεί στη συνοδεία, είναι οι δυναμικές.

Αρχικά, το κομμάτι ξεκινάει με *mp* καθώς δεν θέλουμε να δοθεί έμφαση στην αρχή, γιατί το ίδιο ρυθμικό μοτίβο χρησιμοποιείται και στην συνέχεια.



Μέχρι το 11μ. έχουμε *mp*. Στο 12μ. γίνεται ένα *cresc.* το οποίο καταλήγει σε *mf* τη στιγμή που τραγουδάνε οι δυο κύριες φωνές μαζί.



Στη συνέχεια, στο 16μ. η συνοδεία κάνει accel. όπου τραγουδούν οι δυο δεύτερες φωνές μαζί και οδηγούν το τραγούδι στο ρεφρέν. Το accel. που κάνει το πιάνο γίνεται για να δοθεί έμφαση σε αυτό το διατονικό ανέμβασμα. Στο 17μ. η δυναμική καταλήγει σε mf με την εναλλαγή των δυο δεύτερων φωνών με ερωτο-απαντήσεις.

Στο 28μ. Ο τραγουδιστής κάνει μια μικρή κορύφωση και η συνοδεία τον ακολουθεί κάνοντας ένα cresc ξεκινώντας από mf προς f, καθώς η κορύφωση γίνεται στο 3ο tactus του 28μ.

Από το 30μ. ξεκινάει μια φράση με mf και στο 31μ. ανοίγει η δυναμική με cresc. Με το κλείσιμο των φράσεων των δυο τραγουδιστών, κλείνει και η συνοδεία με ένα decresc.

Έπειτα στο 34μ. συμβαίνει το ίδιο ακριβώς που συμβαίνει και στο 16μ.

Well - a, well - a, well - a Tell me more tell me

Well - a, well - a, well - a

D G

mf

Στο 45μ. ξεκινάει ένα *cresc.* καθώς εδώ πάλι ο τραγουδιστής κάνει μια μικρή κορύφωση. Ταυτόχρονα τον ακολουθεί και η συνοδεία, η οποία καταλήγει σε *f* και παραμένει σε αυτήν την δυναμική για τα επόμενα 2 μέτρα.

We made out un - der the dock

Dym doo - bie doo doo - bie doo - bie doo - bie dum da

Uh huh - uh huh, uh huh uh

D G A B

f

Στο 49μ. η δυναμική της συνοδείας επιστρέφει σε *mf* καθώς το συγκεκριμένο μοτίβο έχει επαναχρησιμοποιηθεί εντός του τραγουδιού. Αυτό ίσως καθιστά την ιδιαίτερη έμφαση πλεονάζουσα.

Sum-mer fling don't mean a thing - oh wah

Sum-mer fling don't mean a thing - oh wah

D G A B

mf

Στην συνέχεια, γίνεται ένα μεγάλο *cresc.*, με ένα διατονικό ανέβασμα από οκτάβες στη συνοδεία, το οποίο καταλήγει στην *Ger6*. Με αυτήν περνάει το τραγούδι στη *Sib* μείζονα. Ταυτόχρονα και οι δυο κύριες φωνές κορυφώνονται στο τέλος του 51μ.

Μπαίνοντας στη Miβ μείζονα το τραγούδι κρατάει τη δυναμική του *f*, δηλώνοντας μια νέα αρχή (53μ.)

Στο 67μ. Η δυναμική είναι *mf*, καθώς δίνεται περισσότερη έμφαση στις δυο κύριες φωνές αλλά δεν χάνεται η παλμικότητα του ρυθμικού μοτίβου της συνοδείας.

Όπως και στο 51μ., έτσι κι εδώ, γίνεται η δεύτερη μεγάλη κορύφωση στις φωνές. Η συνοδεία έχει ξανά ένα διατονικό ανέβασμα με οκτάβες το οποίο καταλήγει σε *ff* στη Σι μείζονα. Με αυτή τη συγχορδία γίνεται χρωματική μετατροπία και το κομμάτι περνάει στη Mi μείζονα.

Στο 71μ. ισχύει ό,τι ίσχυε και στο 53μ. Μπαίνοντας στην καινούργια τονικότητα η δυναμική που παραμένει στη συνοδεία είναι *f*. Αυτό γίνεται πιθανόν για να δηλωθεί μια νέα αρχή.

Η τονικότητα αυτή τελειώνει στο 75μ. με *mf*, καθώς ο τραγουδιστής ολοκληρώνει την φράση του και η συνοδεία κλείνει με ένα *gliss.*

Στο 76μ., η δυναμική της συνοδείας είναι *mp*, καθώς το κομμάτι έχει αλλάξει εντελώς χαρακτήρα και *tempo*. Τόσο οι φωνές όσο και η συνοδεία έχουν χαμηλώσει τις δυναμικές τους. Το κομμάτι έχει γίνει πιο αργό και η συνοδεία στο σημείο αυτό ακούγεται πολύ διακριτικά.

Όπως έχει ειπωθεί παραπάνω στο 87μ. υπάρχει παύση στη συνοδεία, καθώς δίνεται έμφαση στις φωνές. Από το 76μ. μέχρι το 87μ. η δυναμική που υπάρχει είναι *mp*. Στο 88μ. η δυναμική αλλάζει απότομα σε *ff*, γιατί δίνεται έμφαση στο κλείσιμο από το πιάνο καθώς στόχος είναι να οδηγήσει η λα προς τη φα# η ψηλή.

Έντονη επίσης είναι η χρήση του στακάτο. Σε πολλά σημεία της συνοδείας το αριστερό χέρι κυρίως κάνει στακάτο.

Πχ 1μ.-3μ.

Το 1ο και το 3ο tactus είναι στακάτο, καθώς στόχος είναι να δοθεί έμφαση στο 1 και στο 3 αλλά και μελωδικά να οδηγηθεί η ρε προς τη λα.

Πχ. 13μ.-14μ.

Σχεδόν σε όλο το κομμάτι το αριστερό χέρι κάνει διαρκώς στακάτο. Αυτό ίσως συμβαίνει γιατί θέλει να δώσει κίνηση κι ένα ζωηρό χαρακτήρα στο κομμάτι. Επίσης, οι αντιχρονισμοί έχουν tenuto, κάτι που δείχνει πως το στακάτο που υπάρχει από πριν γίνεται για να προετοιμάσει το tenuto, αλλά και να δοθεί περισσότερη έμφαση στον αντιχρονισμό που γίνεται, καθώς είναι η ίδια νότα που επαναλαμβάνεται.

Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν και μερικά σημεία που είναι έντονο το legato.

Πχ. 33μ.

Σε αυτό το μέτρο υπάρχει σχεδόν σε όλες τις νότες legato. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να ακούγονται όλα ενωμένα και ομοιόμορφα (μια φράση).

6.2 Look at me, I'm Sandra Dee

- Το συγκεκριμένο τραγούδι ανήκει στην (συχνά αμφιλεγόμενη) κατηγορία των pop κομματιών.
- Η ρυθμική αγωγή του κομματιού είναι $\frac{3}{4}$ με ταχύτητα 50bpm το τέταρτο παρεστιγμένο.
- Όσον αφορά τη δομή, είναι η εξής:

- 1μ. - 6μ. Εισαγωγή

Musical score for the introduction (measures 1-6). The score is in 3/4 time, key of A major, and features a piano accompaniment. The right hand starts with a solo section marked 'solo' and 'f' (forte), playing a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand plays a steady bass line with a dotted quarter note and an eighth note pattern. Chords are indicated as E7+5, A, and E7.

Η εισαγωγή αποτελείται μόνο από πιανιστική συνοδεία και δεν υπάρχει πουθενά μελωδική γραμμή σε αυτό το μέρος. Παρά όμως την απουσία της μελωδικής γραμμής, στην εισαγωγή χρησιμοποιούνται οκτάβες που κινούνται ανοδικά αρπισματικά και από νότες που ανεβοκατεβαίνουν διατονικά.

Continuation of the musical score for the introduction (measures 4-6). The right hand continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand continues the bass line. Chords are indicated as E7+5, A, E7, A, and E7.

- 7μ. - 37μ. A

Musical score for the vocal entry (measures 7-37). The score is in 3/4 time, key of A major, and features a piano accompaniment. The right hand plays the vocal line with lyrics: "Look at me, I'm Sandra Dee, heart to heart is my day." The left hand plays a steady bass line with a dotted quarter note and an eighth note pattern. Chords are indicated as A, A7, A, E7, and A.

Στο A το ρυθμικό μοτίβο που χρησιμοποιείται στην συνοδεία είναι το εξής:

Musical score for the rhythmic motif of the piano accompaniment. The score is in 3/4 time, key of A major, and features a piano accompaniment. The right hand plays a steady bass line with a dotted quarter note and an eighth note pattern. The left hand plays a steady bass line with a dotted quarter note and an eighth note pattern. Chords are indicated as A, A7, and D.

Το αριστερό χέρι παίζει πάντα τον ισχυρό χτύπο, ενώ το δεξί παίζει τους δυο ασθενείς («oom-pah-pah»).

- 38μ. - 54μ. Β

38
I don't drink, I stuff with Annette?
mf
Dm E E7

Στο Β το ρυθμικό μοτίβο που χρησιμοποιείται στην συνοδεία είναι το εξής:

Dm G7 C Am

Το Β, συγκριτικά με το Α, δεν διαφέρει πολύ. Αρχικά, το αριστερό χέρι εξακολουθεί να παίζει τον ισχυρό χτύπο, αλλά μαζί του, τις περισσότερες φορές παίζει και το δεξί. Επίσης, το αριστερό δεν παίζει μόνο τον πρώτο χτύπο όπως στο Α, αλλά στα περισσότερα μέτρα και στους τρεις χτύπους. Επιπροσθέτως, σε αυτό το σημείο το δεξί χέρι έχει την ίδια μελωδία με την κύρια φωνή.

- 55μ. - 70μ. Α'

55
As for you, Troy. Dee...
mf
A F7

Σε αυτό το μέρος, όσον αφορά τη συνοδεία, ισχύει ό,τι ίσχυε και για το Α.

mf
A D

Το αριστερό χέρι παίζει τον ισχυρό χτύπο, ενώ το δεξί παίζει τους δυο ασθενείς («oom-pah-pah»).

- 71μ. - 85μ. Α''

Σε αυτό το σημείο η συνοδεία παραλλάσσεται. Το ρυθμικό μοτίβο των $\frac{3}{4}$ («oom-rah-rah»), το παίρνει το αριστερό χέρι, ενώ το δεξί χέρι ανεβαίνει χρωματικά 2 φορές. Την πρώτη από τη ρε της πρώτης γραμμής μέχρι την σολ της 5ης, και την δεύτερη ξεκινάει το ίδιο χρωματικό ανέβασμα, απλώς μια 2M πάνω, καθώς πρόκειται για αλυσίδα.

- 85μ. - 90μ. Φινάλε

Την ώρα που η κύρια φωνή κρατάει την ίδια νότα για 4 μέτρα, η συνοδεία επαναλαμβάνει το ίδιο πράγμα δυο φορές. Με αυτήν την επανάληψη εντείνεται η αγωνία του ακροατή για το πως πρόκειται να τελειώσει το τραγούδι.

Το τραγούδι τελειώνει απροσδόκητα με μια V-I.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ:

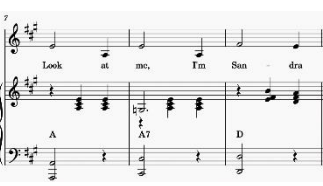
- Όσον αφορά την μελωδική γραμμή, εκτείνεται από τη λα την χαμηλή με την βοηθητική γραμμή μέχρι τη ντο του τρίτου διαστήματος (απόσταση 10ης). Τα διαστήματα που χρησιμοποιεί η τραγουδίστρια είναι 2μ, 2Μ, 3μ, 3Μ, 4Κ, 5Κ και 6Μ. Στα περισσότερα σημεία η μελωδική γραμμή κινείται βηματικά.

Πχ. 43μ-45μ.



Ενώ στα υπόλοιπα τραγούδια οι κύριες φωνές στην αρχή ξεκινούν πάντα με διαστήματα 2ας και 3ης, στο συγκεκριμένο, χρησιμοποιείται στο πρώτο κίολας μέτρο διάστημα 5Κ προς τα κάτω.

Πχ. 7μ. - 9μ.



- Το τραγούδι είναι γραμμένο σε Λα μείζονα. Μέσα στο τραγούδι χρησιμοποιούνται κυρίως οι βαθμίδες I(7), IV, V και V/V. Επίσης στη μέση περίπου του τραγουδιού, δημιουργείται ένας κύκλος 5ων (Λα, Μι, Λα, Ρε, Σολ, Ντο).

Πχ. 37μ. - 41μ.



- Ενδιαφέρον επίσης, είναι πως ενώ το τραγούδι ξεκινάει στη Λα μείζονα, τελειώνει στη Σιβ μείζονα, κάτι που δεν συμβαίνει σε κανένα από τα προηγούμενα τραγούδια. Όλα τα υπόλοιπα τραγούδια, από όσους τονικούς χώρους κι αν περνούν, πάντα τελειώνουν στην αρχική τονικότητα.

Η αλλαγή τονικότητας γίνεται με την Σιβ, η οποία είναι ΙΙΝ στην Λα μείζονα και Ι

στη Σιβ μείζονα.

Μια άλλη εκδοχή μετατροπίας είναι πως στο προηγούμενο μέτρο η Φα μείζονα είναι ταυτόχρονα μια χαμηλωμένη bVI στη Λα μείζονα αλλά και μια V στη Σιβ μείζονα.

- Το τραγούδι έχει μια μικρή εισαγωγή, η οποία αποτελεί ξεχωριστό μοτίβο (μελωδικό και ρυθμικό) και δεν εμφανίζεται πουθενά ξανά μέσα στο τραγούδι.

- Η συνοδεία έχει κυρίως στο μεγαλύτερο μέρος του τραγουδιού το παρακάτω ρυθμικό μοτίβο:

Δεν ακολουθεί την μελωδική γραμμή και λειτουργεί ως βάση στήριξης της τονικότητας.

- Στα πρώτα 6 μέτρα μετά την αλλαγή της τονικότητας, γίνεται μια παραλλαγή στο ρυθμικό μοτίβο. Αυτό συμβαίνει γιατί θέλουμε να δείξουμε στον ακροατή πως με την αλλαγή τονικότητας κάτι καινούριο ξεκινάει και για να μην είναι εντελώς μονότονο. Το 71μ. - 72μ είναι αλυσίδα (2M προς τα πάνω) με το 75μ-76μ.

- Σχετικά με το φινάλε του τραγουδιού, πρέπει να επισημανθεί πως όσο η μελωδική γραμμή κρατάει τη Σιb (για τέσσερα μέτρα), το πιάνο επαναλαμβάνει δυο φορές το ίδιο πράγμα και στο τέλος κλείνει απότομα με μια V-I. Η επανάληψη του πιάνου εντείνει την αγωνία και δημιουργεί στον ακροατή την απορία για το πως θα τελειώσει το τραγούδι. Η τελευταία απότομη πτώση δίνει έναν καταληκτικό χαρακτήρα στο κομμάτι.

- Κάτι που επίσης πρέπει να επισημανθεί, είναι οι δυναμικές που αναπτύσσονται κατά τη συνοδεία.

Τα πρώτα δυο μέτρα της εισαγωγής ξεκινούν με *f*. Αυτή η αρχή προετοιμάζει τον ακροατή να ακούσει κάτι πολύ δυναμικό, καθώς μαζί με το *f* γίνεται κι ένα αρπισματικό ανέβασμα με οκτάβες.

Αμέσως μετά από τα πρώτα δυο μέτρα της εισαγωγής, η δυναμική γίνεται απότομα *mf*, αλλάζοντας εντελώς με αυτόν τον τρόπο τον χαρακτήρα του κομματιού. Αυτό συμβαίνει, γιατί δεν δίνεται έμφαση στο ρυθμικό μοτίβο που ακολουθεί, καθώς πρόκειται να επαναληφθεί πολλές φορές.

Στο 15μ. γίνεται ένα *cresc.* από *mp* σε *mf*. Αυτό το *cresc.* υποστηρίζει την κύρια φωνή, η οποία ανεβαίνει με διαστήματα 3ης από τη ντο της βοηθητικής γραμμής, μέχρι τη λα του δεύτερου διαστήματος. Σε εκείνο το σημείο γίνεται μια μικρή κορύφωση.

Στο 21μ. γίνεται ένα *decresc.* με το χρωματικό κατέβασμα για να κλείσει τη φράση και την κορύφωση.

Στο επόμενο μέτρο, ξεκινάει ένα *cresc.*, το οποίο οδηγεί σε *mf* και στην αρχή μιας νέας φράσης.

Στο 31μ, ισχύει ό,τι και στο 15μ., μόνο που σε αυτό το σημείο το *cresc.* διαρκεί περισσότερα μέτρα.

Η κορύφωση του *cresc.* γίνεται στο 38μ., όπου εκεί ξεκινάει ένα καινούριο μέρος. Σε αυτό, το δεξί χέρι της συνοδείας ακολουθεί τη μελωδική γραμμή.

Musical score snippet for measures 38-39. The vocal line has lyrics "Day. I don't". The piano accompaniment features chords A and *mf* Δ7.

Από το 47μ., κι έπειτα εξακολουθεί το δεξί χέρι της συνοδείας να παίζει την μελωδική γραμμή, αλλά σε αυτό το σημείο η δυναμική χαμηλώνει σε *p*. Αυτό συμβαίνει γιατί δίνεται περισσότερη έμφαση στους στίχους του τραγουδιού.

Musical score snippet for measures 47-48. The vocal line has lyrics "fil - thy paws off my". The piano accompaniment features chords *p* Dm7 and G7.

Στο 55μ., επαναλαμβάνεται το ίδιο ρυθμικό μοτίβο που υπήρχε και στα προηγούμενα μέτρα (πχ.3μ, 7μ, κλπ).

Musical score snippet for measures 55-56. The vocal line has lyrics "As for you, Troy". The piano accompaniment features chords *mf* A.

Στο 71μ., ξεκινάει ένα *cresc* με ένα χρωματικό ανέβασμα από το δεξί χέρι, από *p* και καταλήγει σε *f*. Η κορύφωση *f* γίνεται στη ψηλή σολ, η οποία είναι η ίδια νότα με της κύριας φωνής.

Musical score snippet for measures 71-73. The vocal line has lyrics "No, no, no, Sal - mi - ne - o,". The piano accompaniment features a *tempo* change, a *p* 16 triplet, and a *f* 16 triplet.

Αμέσως μετά τη σολ, ακολουθεί ένα μικρό *decresc*, το οποίο καταλήγει σε *mf*. Με αυτόν τον τρόπο κλείνει η μια φράση, και προετοιμάζει τον ακροατή (μαζί με το χρωματικό κατέβασμα στο αριστερό χέρι) για την αρχή μιας νέας φράσης.

Ακριβώς το ίδιο συμβαίνει και στο 75μ. καθώς πρόκειται για αλυσίδα, η οποία ξεκινάει μια 2Μ πάνω. Και σε αυτό το σημείο το cresc ξεκινάει από p και καταλήγει σε f. Μετά την κορύφωση επανέρχεται ένα μικρό decresc, ακριβώς για να προετοιμάσει τον ακροατή για την φράση που ακολουθεί.

Στο 79μ, ξεκινάει μια καινούρια φράση. Σε αυτό το σημείο ξεκινάει το τρίτο και τελευταίο cresc. από p και καταλήγει σε f. Η δυναμική της συνοδείας σε αυτό το σημείο εξαρτάται πλήρως από την κύρια φωνή και τα διαστηματικά ανεβάσματα (3μ,3Μ) με στόχο να κορυφωθεί στην Σιβ της τρίτης γραμμής. Για αυτόν τον λόγο κάνει κορύφωση και η συνοδεία σε f με μια C7.

Από το 83μ, και μέχρι το τέλος του τραγουδιού, η δυναμική είναι ff. Στα πρώτα δύο μέτρα οι δυο συγχορδίες έχουν accel. Με αυτό δίνεται περισσότερη έμφαση στον ισχυρό χτύπο και ταυτόχρονα συνδέεται και με τον στίχο. Επίσης, δίνεται έμφαση από το πιάνο στο κλείσιμο, καθώς η κύρια φωνή έχει κρατημένη τη Σιβ της τρίτης γραμμής για 4 μέτρα.

- Σε κάποια σημεία επίσης γίνεται χρήση του στακάτο.

Συγκεκριμένα, αυτό συμβαίνει σε σημεία όπου οι νότες ανεβοκατεβαίνουν είτε διατονικά είτε χρωματικά. Επίσης, εδώ το στακάτο δηλώνει μια κατεύθυνση. Για παράδειγμα, στο 62μ. το αριστερό χέρι ξεκινάει από τη μι με κατεύθυνση προς τη λα. Επιπλέον, τα στακάτο ενώνουν τις φράσεις μεταξύ τους.

Πχ. 14μ.

mp
A

Πχ. 62μ.

E7
A

6.3 Greased Lightning

- Το συγκεκριμένο τραγούδι ανήκει στην (συχνά αμφιλεγόμενη) κατηγορία των pop κομματιών.
- Η ρυθμική αγωγή του κομματιού είναι 4/4 με ταχύτητα 130bpm το τέταρτο.
- Όσον αφορά τη δομή, είναι η εξής:

-1μ - 17μ A

Στο A το ρυθμικό μοτίβο που χρησιμοποιείται στην συνοδεία είναι το εξής:

Το αριστερό χέρι παίζει συνεχόμενα όγδοα με αποτέλεσμα το τραγούδι να αποκτά παλμό και ρυθμική ζωντάνια. Επίσης, το αριστερό παίζει αυτό το ρυθμικό μοτίβο, γιατί με αυτόν το τρόπο κρατιέται σταθερό το τέμπο, όσο το δεξί χέρι από πάνω παίζει συγκοπές και καθυστερήσεις.

-18μ - 29μ B (ρεφρέν)

Στο B το ρυθμικό μοτίβο που χρησιμοποιείται στην συνοδεία είναι το εξής:

Το ρυθμικό μοτίβο του Β δεν διαφέρει πολύ με το Α. Και σε αυτό το σημείο χρησιμοποιούνται ξανά τα όγδοα στο αριστερό χέρι, αλλά σε μερικά μέτρα γίνονται και κάποιες μικρές συγκοπές. Αυτό ίσως, συμβαίνει για να εμπλουτιστεί η συνοδεία. Επίσης, σε πολλά μέτρα το αριστερό χέρι παίζει μόνο τέταρτα. Αυτό συμβαίνει πιθανόν, για να μην ακούγεται το ίδιο ρυθμικό μοτίβο σε όλο το κομμάτι, καθώς αυτό το μέρος είναι το ρεφρέν.

-29μ - 42μ Α'

Στο Α' παρατηρείται το εξής:

Το Α', όσον αφορά τη συνοδεία, είναι ίδιο με το Α. Το αριστερό χέρι παίζει όγδοα, ενώ το δεξί παίζει συγκοπές και καθυστερήσεις.

-42μ - 108μ ΓΕΦΥΡΑ

Στο σημείο αυτό, σχετικά με τη συνοδεία, παρατηρούμε το εξής:

Σε κάποια σημεία, το πιάνο ακολουθεί στο αριστερό χέρι το ρυθμικό μοτίβο που υπήρχε στο A (παράδειγμα 1.), σε άλλα χρησιμοποιούνται όγδοα με περισσότερες συγκοπές (παράδειγμα 2.), ενώ σε κάποια άλλα χρησιμοποιούνται όγδοα μαζί με τέταρτα. Όσον αφορά το δεξί χέρι, παίζει σχεδόν σε όλα τα μέτρα συγκοπές (παράδειγμα 2) σε συνδυασμό με τέταρτα και δέκατα έκτα που παίζονται στους ισχυρούς χτύπους (παράδειγμα 3).

Παράδειγμα 1.

Παράδειγμα 2.

Παράδειγμα 3.

-108μ - 119μ Β'

108
Go Greased Light - nin', you're

118
cream for Greased Light-nin' -
Uh huh! Light-nin'

Το ρυθμικό μοτίβο Β' δεν διαφέρει με το Β.

Στην ουσία στο Β' ισχύει ό,τι και στο Β, καθώς πρόκειται για επανάληψη αφού είναι ρεφρέν.

-119μ - 121μ ΦΙΝΑΛΕ

Στο φινάλε χρησιμοποιείται μια συγχορδία, η οποία κάνει τρέμολο, δίνοντας έμφαση στο κλείσιμο των φωνών. Το gliss. που γίνεται στο τελευταίο μέτρο από τη συνοδεία δίνει έναν καταληκτικό χαρακτήρα.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ:

- Όσον αφορά τις μελωδικές γραμμές, η κύρια φωνή εκτείνεται από το μεσαίο ντο μέχρι και τη μι του τέταρτου διαστήματος και χρησιμοποιεί κυρίως διαστήματα 2μ, 2Μ, 3Μ, 3μ και σπανιότερα 4Κ. Η δεύτερη φωνή, εκτείνεται από το μεσαίο ντο και φτάνει μέχρι την σολ της 5ης γραμμής. Στη δεύτερη φωνή χρησιμοποιούνται διαστήματα 2μ, 2Μ, 3Μ, 3μ και σπανιότερα 4Κ.. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω στα μέτρα 42-108 υπάρχει μια γέφυρα στο σόλο του πιάνου. Προκειμένου να μην χαθεί το μελωδικό ενδιαφέρον, σε ορισμένα μέτρα η δεύτερη φωνή τραγουδάει αρπισμούς.

Πχ, 91μ. - 93μ.

- Το τραγούδι είναι γραμμένο σε Ντο μείζονα. Χρησιμοποιούνται κυρίως οι βαθμίδες I, IV7b, V και γίνονται διάφορες μικρές τονικές αποκλίσεις. Το τραγούδι περίπου στη μέση αλλάζει τονικότητες κοντινές μεταξύ τους κάθε 10 μέτρα περίπου (βλ. 50μ., 61μ., 70μ. κλπ).

Παράδειγμα εναλλαγής τονικότητας 49μ-50μ.

Παράδειγμα εναλλαγής τονικότητας 60μ-61μ-62μ.



Παράδειγμα εναλλαγής τονικότητας 67μ. - 68μ.

Στο σημείο αυτό υπάρχει μια γέφυρα όπου το πιάνο κάνει το δικό του σόλο. Παρατηρείται ακόμη πως στο σημείο αυτό εναλλάσσονται διάφορες τονικότητες, ενώ η φωνή στο μεγαλύτερο μέρος δεν ακούγεται (πέραν από μερικά φωνητικά σε ορισμένα μέτρα). Κάποιες αλλαγές τονικότητας γίνονται εναρμονίως (βλ. 61μ.), κάποιες χρωματικά (βλ. 67μ.) και κάποιες άλλες διατονικά (βλ. 101μ.).



Παράδειγμα αλλαγής τονικότητας με εναρμόνιο τρόπο - 61 μέτρο.



Παράδειγμα αλλαγής τονικότητας με χρωματικό τρόπο - 67 μέτρο.



Παράδειγμα αλλαγής τονικότητας με διατονικό τρόπο - 101 μέτρο.

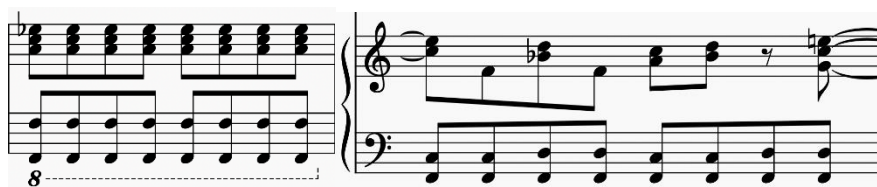
- Υπάρχει μια μικρή εισαγωγή πριν την έναρξη των φωνών, η οποία μπορεί να συναρθρώσει ένα ξεχωριστό μοτίβο και μέρος του κομματιού. Το τραγούδι ξεκινάει με τρεις συγχορδίες που ανεβαίνουν χρωματικά ανά ημιτόνιο. Ανάμεσα από κάθε συγχορδία υπάρχει παύση. Αυτό συμβαίνει προκειμένου ο τραγουδιστής να πει τις

τρεις ατάκες του προτού ξεκινήσει το τραγούδι. Το δεύτερο και η αρχή του τρίτου μέτρου (πριν την είσοδο του τραγουδιστή) το αριστερό χέρι μας προϊδεάζει για το ρυθμικό μοτίβο που θα ακολουθήσει σε όλο το κομμάτι.



Η εισαγωγή του τραγουδιού.

- Μέσα στο τραγούδι το αριστερό χέρι χρησιμοποιεί κατά κύριο λόγο το παρακάτω ρυθμικό μοτίβο. Αυτό συμβαίνει για να υπάρχει δυναμισμός και ζωντάνια στο κομμάτι. Η συνοδεία δεν είναι ίδια με τη μελωδική γραμμή αλλά αποτελείται από αρπισμούς και και συγχορδίες που στηρίζουν τις φωνές.



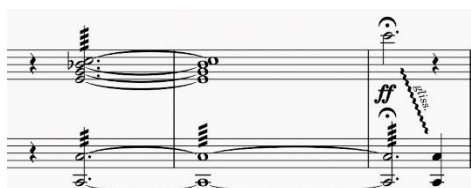
Επίσης, πολλές φορές το δεξί χέρι κάνει πολλές συγκοπές και αντιχρονισμούς πιθανόν για να αποφευχθεί η μονοτονία στο μοτίβο του αριστερού χεριού.

- Αν εξαιρέσουμε την γέφυρα, όλο το κομμάτι είναι βασισμένο σε μια πεντατονική κλίμακα (Σολ-Λα-Ντο-Ρε-Μι-Σολ). Επαναλαμβάνεται πολλές φορές το Ντο - Λα - Σολ.
- Μέσα στο τραγούδι, χρησιμοποιείται το παρακάτω ρυθμικό μοτίβο σε διαφορετικές παραλλαγές. Με αυτό το ρυθμικό μοτίβο το κομμάτι αποκτά έναν πιο “ζωηρό” χαρακτήρα. Ακόμη, το μοτίβο δεν ακολουθεί την μελωδική γραμμή, πράγμα που το

καθιστά πιο ενδιαφέρον κατά την ακρόαση.



- Η χρήση του tremolo στο φινάλε αποσκοπεί στην ενίσχυση της έντασης αλλά και στη δημιουργία ενός αισθήματος προσμονής για το τέλος. Επίσης, χρησιμοποιείται προκειμένου να κοπεί απότομα η φράση για αυτό και έχει το gliss. με τη ντο στο μπάσο που δίνει έναν ακραίο καταληκτικό χαρακτήρα. Παρ’ όλα αυτά ο απόηχος του tremolo υπάρχει.



- Η δεύτερη φωνή αποσκοπούν στον εμπλουτισμό της κύριας φωνής καθώς, σε πολλά σημεία τραγουδάνε διαστήματα τρίτης. Σε σημεία ακόμη που έχει παύση η πρώτη φωνή, απαντάει η δεύτερη.
- Κάτι που επίσης πρέπει να αναφερθεί στη συνοδεία, είναι οι δυναμικές.

Όπως προαναφέρθηκε, το τραγούδι ξεκινάει με τρεις συγχορδίες που ανεβαίνουν χρωματικά ανά ημιτόνιο. Ανάμεσα από κάθε συγχορδία υπάρχει παύση. Αυτό συμβαίνει προκειμένου ο τραγουδιστής να πει τις τρεις ατάκες του προτού ξεκινήσει το τραγούδι. Επειδή δίνεται έμφαση στις συγχορδίες οι οποίες προετοιμάζουν την κάθε ατάκα του τραγουδιστή, έχουν δυναμική *sf*.



Με την είσοδο την κύριας φωνής στο τραγούδι, η δυναμική του κομματιού είναι *mf*, δίνοντας έμφαση στην κύρια φωνή.



Στο 29μ. γίνεται ένα *cresc.*, το οποίο ξεκινάει από *mf* και οδηγείται σε *f*. Με αυτό το *cresc.* ξεκινάει μια καινούρια φράση στην οποία η συνοδεία έχει *f*, καθώς είναι εξίσου σημαντική με την κύρια φωνή.



Στο 42μ., γίνεται μια απότομη αλλαγή από *f* σε *mf*, καθώς στο προηγούμενο μέτρο γίνεται μια μικρή κορύφωση με δυναμική *f*. Στο επόμενο μέτρο (δηλαδή το 42) ξεκινάει να αναπτύσσεται μια καινούρια φράση για αυτό τον λόγο η δυναμική είναι *mf*.

Μέσα στην γέφυρα γίνονται πολλά *cresc.*, καθώς κάθε φορά που το τραγουδι περνάει σε άλλη τονικότητα προκύπτει μια καινούργια φράση. Για παράδειγμα, η γέφυρα στα μέτρα 47μ.- 49μ., ξεκινάει με δυναμική *mf*, και γίνεται *cresc* το οποίο καταλήγει σε *ff* πριν την αλλαγή τονικού χρώρου.

Αμέσως μετά την αλλαγή της τονικότητας (50μ.) η δυναμική επιστρέφει στο *mf*, καθώς πρόκειται για την αρχή μιας νέας φράσης.

Σε κάποια σημεία όμως γίνεται το αντίθετο. Στο 65μ. ξεκινάει άλλο ένα *cresc.*, από *mf* σε *f*. Αυτή τη φορά όμως η κορύφωση γίνεται στην αρχή της νέας τονικότητας ίσως για να τονιστεί η αλλαγή και τα ρυθμικά μοτίβα που ακολουθούν.

Στο 91μ., ξεκινάει μια αλυσίδα συγχορδιών η οποία ανεβαίνει διατονικά με διαστήματα 2M και επαναλαμβάνεται 4 φορές. Ξεκινάει από ρε και κλείνει σε σολ. Σε κάθε διατονικό ανέβασμα 2M, η δυναμική αλλάζει με αποτέλεσμα να φτάσει στην τελευταία επανάληψη σε *ff*.

Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ηχητικά να εντείνει την αγωνία του ακροατή για αυτό που πρόκειται να ακολουθήσει.



Το 108μ., το οποίο εισάγει το ρεφρέν (B'), μετά από ένα *cresc*, καταλήγει σε *f*. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δίνεται έμφαση στο τελευταίο ρεφρέν του τραγουδιού και να προετοιμάζει τον ακροατή για ένα μεγάλο φινάλε.

Η δυναμική των μέτρων 119 – 120 με το *tremolo* είναι *f*, καθώς όπως προαναφέρθηκε όλο το ρεφρέν είναι σε *f* δυναμική. Στο τελευταίο μέτρο, η δυναμική αλλάζει σε *ff*, γιατί το *gliss.* δηλώνει έναν επιβλητικό και ταυτόχρονα καταληκτικό χαρακτήρα.

- Σε διάφορα μέτρα μέσα στο τραγούδι γίνεται χρήση των *sf*. Πέραν από την εισαγωγή, χρησιμοποιούνται *sf* και μέσα στη γέφυρα. Αυτό συμβαίνει για να δοθεί περισσότερη έμφαση στην νότα ή την συγχορδία, αλλά και για να τονιστεί ο ισχυρός χτύπος.

Πχ. 56μ. - 58μ.

- Έντονη επίσης, είναι η χρήση των *accel.* Στο 16μ. Για παράδειγμα υπάρχει *accel* για να τονιστεί το συγκεκριμένο σημείο, αλλά και για να μην ξεχωρίσει από την φωνή. Να μην λειτουργεί δηλαδή συνοδευτικά, αλλά μαζί με τη φωνή.

- Go, go, go,

f

- Υπάρχουν κάποια μέτρα στα οποία χρησιμοποιούνται tenuto. Στο 84μ, για παράδειγμα χρησιμοποιούνται tenuto, με σκοπό να δοθεί έμφαση στους ασθενείς χτύπους.

mf

8

6.4 There are worse things I could do

- Το συγκεκριμένο τραγούδι ανήκει στην κατηγορία των ροκ τραγουδιών. Αυτό σύμφωνα με του Cohen και Rosenhaus, και σε αυτά τα μουσικά τεχνοτροπικά πλαίσια, μπορεί να εξαχθεί από τις έντονες γραμμές στο μπάσο, αλλά και από τις επαναλαμβανόμενες συγχορδίες και τα αρπίσματα (Allen Cohen and Steven Rosenhaus, 2007).
- Το κομμάτι στην εισαγωγή έχει ρυθμική αγωγή 4/4, ενώ μετά συνεχίζει μέχρι το τέλος στον ρυθμό των 12/8. Επίσης, η ταχύτητά του στην εισαγωγή είναι λίγο πιο ελεύθερη, καθώς ο συνοδεία ακολουθεί τον τραγουδιστή και την αφήγησή του. Όταν μπαίνει στο κύριο μέρος του τραγουδιού (εκεί δηλαδή που ξεκινούν τα 12/8), τότε η ταχύτητα του τραγουδιού είναι στα 60bpm το τέταρτο παρεστειγμένο.
- Η δομή διαμορφώνεται ως εξής:

- 1μ. - 10μ. Εισαγωγή

There are worse things I could do. I could flirt with all the

Σε αυτό το μέρος η συνοδεία αποτελείται μόνο από συγχορδίες προκειμένου να δοθεί έμφαση στους στίχους του τραγουδιού. Με αυτόν τον τρόπο η φωνή αποκτά ελευθερία για να τραγουδήσει με την δική της προσέγγιση (είτε πιο συνεσταλμένα, με κάποιες αναπνοές, είτε πιο δυναμικά).

than go with a boy or two even though the neigh-bor

Πιχ. 6μ. - 8μ.

- 11μ. - 18μ. 1o tactus A

guys smile at them and bat my thru, that's a thing I'd nev - er do.

Στο A το ρυθμικό μοτίβο που χρησιμοποιείται στην συνοδεία είναι το εξής:

Το δεξί χέρι κρατάει το ρυθμικό χτύπο των 12/8, ενώ το αριστερό χέρι παίζει οκτάβες αλλά και κάποια αρπίσματα για να εμπλουτιστεί η συνοδεία κρατώντας έτσι το ενδιαφέρον του ακροατή.

- 18μ. 2ο tactus - 26μ. 1ο tactus A2

Το μέρος αυτό, ενώ δομικά είναι ίδιο με το Α, η συνοδεία διαφοροποιείται. Σε αυτό το μέρος υπάρχουν μέτρα όπου η συνοδεία λειτουργεί ως απάντηση ή συμπλήρωση στην κύρια φωνή. Πέραν του ότι στηρίζει την φωνή, την συμπληρώνει κιόλας.

Πχ. 18μ.-19μ.

Στο πρώτο από τα δυο μέτρα η κύρια φωνή έχει τη μελωδία, μέχρι που κορυφώνεται η μελωδία στη σιβ, η οποία διαρκεί ένα μέτρο. Σε αυτό το μέτρο η συνοδεία ανεβαίνει αρπισματικά από το ένα χέρι στο άλλο κρατώντας έτσι το ενδιαφέρον στον ακροατή. Όλο αυτό δημιουργεί την εντύπωση ενός "διαλόγου" μεταξύ του πιάνου και της κύριας φωνής.

- 26μ. 2ο tactus - 36μ. A3

Το Α3, όσον αφορά τη συνοδεία, είναι ίδιο με το Α. Το δεξί χέρι κρατάει το ρυθμικό μοτίβο των 12/8, ενώ το αριστερό ανεβοκατεβαίνει διατονικά.

- 36μ. - 39μ. ΠΤΩΣΗ - ΦΙΝΑΛΕ

Στο πρώτο μέτρο του φινάλε η συνοδεία κρατάει μια Ρε μείζονα μεθ' εβδόμης για 3 tactus και μετά η συνοδεία κάνει παύση, καθώς δίνεται έμφαση στην κύρια φωνή.

Μετά από το 1.5 μέτρο παύση, το τραγούδι κλείνει με ένα αρπισματικό κατέβασμα από τη σι της τρίτης γραμμής στη σι της βοηθητικής γραμμής και καταλήγοντας σε μια Ι.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ:

- Όσον αφορά τη μελωδική γραμμή, η φωνή εκτείνεται από το σι το μεσαίο μέχρι και το ντο του 3ου διαστήματος. Τα διαστήματα που χρησιμοποιεί συνήθως είναι 2Μ, 2μ, 3μ και 3Μ. Δεν χρησιμοποιούνται μεγαλύτερα διαστήματα για να επιτευχθεί κορύφωση αλλά γίνεται βηματικά.

Πχ. 18μ-19μ.

- Το τραγούδι είναι γραμμένο σε σολ μείζονα. Το πρώτο μέτρο ξεκινάει με V7. Το κομμάτι αυτό έχει την ιδιαιτερότητα να αλλάζει συνεχώς τονικότητες (κάθε δυο μετρία μέτρα.). Οι περισσότερες μετατροπές γίνονται διατονικά.

Πχ. 6μ-7μ.

Στο 6μ. η σι μείζονα είναι V7 στη μι ελάσσονα που έρχεται στην αρχή του επόμενου μέτρου αλλάζοντας σε ρε μείζονα (η μι ελάσσονα είναι II της ρε). Για αυτό υπάρχει στη συνέχεια η λα μείζονα η οποία είναι V της ρε.

- Στο τραγούδι υπάρχει εισαγωγή. Η εισαγωγή όμως παρουσιάζει πολλές διαφορές σε σχέση με το κύριο μέρος αλλά έχει μια πολύ σημαντική ομοιότητα. Αρχικά, η ρυθμική αγωγή της εισαγωγής σε σχέση με το υπόλοιπο κομμάτι είναι διαφορετική (ο ρυθμός της εισαγωγής είναι 4/4, ενώ το κύριο μέρος 12/8). Επίσης, όσον αφορά τη συνοδεία, στην εισαγωγή το πιάνο χρησιμοποιεί πολύ λίγα αρπίσματα και μερικές συγχορδίες γιατί θέλει να δοθεί περισσότερη προσοχή στα λόγια και το ύφος της φωνής.

Πχ. 7μ-8μ.

Στο κύριο μέρος υπάρχουν πολλά σημεία όπου το πιάνο με τον τραγουδιστή δημιουργούν μια μορφή συνομιλίας.

Πχ.20μ-21μ.

Το κοινό στοιχείο της εισαγωγής σε σχέση με το κύριο μέρος είναι η διαδοχή συγχορδιών, κάτι που μας δείχνει πως το κομμάτι αρμονικά επαναλαμβάνεται.

- Μέσα στο τραγούδι, χρησιμοποιείται το παρακάτω ρυθμικό μοτίβο σε διαφορετικές παραλλαγές. Με αυτό το ρυθμικό μοτίβο το κομμάτι αποκτά έναν πιο “ζωηρό”

χαρακτήρα. Ακόμη, το μοτίβο δεν ακολουθεί την μελωδική γραμμή, πράγμα που το καθιστά πιο ενδιαφέρον κατά την ακρόαση.

C7

E7 A7

Πχ. 17μ.

Em

Πχ. 27μ.

Em

Πχ. 33μ.

- Όσον αφορά την συνοδεία υπάρχουν οι εξής παρατηρήσεις:

1) Όπως προαναφέρθηκε, στην εισαγωγή χρησιμοποιούνται μόνο αρπίσματα και συγχορδίες.

There are worse things I could

mf D7

Πχ. 1μ-2μ.

2) Στο κύριο μέρος, το ρυθμικό μοτίβο των 12/8 το κρατάει το δεξί χέρι, ενώ το αριστερό έχει κάποια μελωδικά στοιχεία.

out of spite or jeal - ous - y,

C7 F#dim

Πχ. 28μ.-29μ.

3) Επίσης υπάρχει ένα μεταβατικό μέτρο όπου προϊδεάζει τον ακροατή για την ρυθμική αλλαγή που ακολουθεί.

10μ-11μ.

- Σχετικά με το κλείσιμο του τραγουδιού βλέπουμε πως η τραγουδίστρια στις τελευταίες δυο λέξεις, τελειώνει μόνη της το τραγούδι χωρίς καμία συνοδευτική υπόκρουση.

Αυτό συμβαίνει πιθανώς γιατί επιχειρείται να δοθεί έμφαση σε αυτόν τον τελευταίο στίχο. Παρ' όλα αυτά θα ακουγόταν πολύ άδειο το κομμάτι αν τελείωνε έτσι, για αυτό και μπαίνει ένα μέτρο με μια μικρή διαδοχή συγχορδιών καταλήγοντας στην I.

Το τελευταίο όγδοο οκτάβας σολ, δίνει έναν καταληκτικό χαρακτήρα καθώς πριν από αυτό το κομμάτι τελειώνει με I.

- Σε αυτό το τραγούδι πολύ βασικό ρόλο παίζουν οι δυναμικές.

Επίσης, αξίζει να σημειωθούν οι "ρόλοι" που αναλαμβάνει η συνοδεία. Σε κάποια σημεία αποτελεί βάση στήριξης της τονικότητας. Σε άλλα μέρη, όπου η κύρια φωνή κάνει κάποιες μικρές κορυφώσεις ή κρατάει μια νότα για αρκετό χρόνο (πχ. 1 μέτρο), τότε η συνοδεία στηρίζει μελωδικά την κύρια φωνή. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μην αποσπάται το ενδιαφέρον του ακροατή.

Αρχικά, το πρώτο μέτρο ξεκινάει με *mf*, καθώς η κύρια φωνή έχει παύση. Στο 3ο μέτρο, μετά την έναρξη της κύριας φωνής, η δυναμική της συνοδείας είναι *mp*, όπου μέχρι το τέλος της εισαγωγής, η δυναμική της συνοδείας παραμένει *mp*. Αυτό γίνεται για να δοθεί έμφαση στον στίχο και στην φωνή.

Μπαίνοντας στο κύριο μέρος του τραγουδιού (11μ.), η δυναμική είναι *mf*, καθώς η συνοδεία αποκτά παλμό.

Στο 17μ. γίνεται ένα *decresc.* όπου με αυτόν το τρόπο κλείνει η φράση και καταλήγει σε *p*.

Στο 18μ. Ενώ στα πρώτα 2 tactus υπάρχει *p*, στο 3ο tactus γίνεται ένα *cresc* το οποίο καταλήγει σε *f*, καθώς η κύρια φωνή κάνει μια κορύφωση και μαζί της ακολουθεί και η συνοδεία. Στο 19μ. η συνοδεία δεν έχει τόσο συνοδευτικό ρόλο, όσο στα παραπάνω μέτρα. Το 19μ. του πιάνου λειτουργεί ως “μελωδική απάντηση” σε όσα είπε πριν από την κορύφωση η κύρια φωνή.

Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στα μέτρα 20-21. Στο 20μ. η δυναμική είναι *mf* γιατί δίνεται έμφαση στο στίχο και στη μελωδική γραμμή. Στο 21μ. η κύρια φωνή κορυφώνεται

κρατώντας την νότα για όλο το μέτρο. Σε αυτό το μέτρο η δυναμική της συνοδείας είναι *f* γιατί όπως σημειώθηκε και παραπάνω, το πιάνο λειτουργεί ως ‘μελωδική απάντηση’.

Το ίδιο επαναλαμβάνεται και στα επόμενα δυο μέτρα. (22μ. 23μ.)

Έπειτα, στο 25μ. γίνεται ένα *decresc.*, όπου με αυτόν το τρόπο κλείνει η φράση και καταλήγει σε *p*.

Στο 30μ. το *cresc.* φτάνει σε *f*, καθώς η συνοδεία ακολουθεί το ανέβασμα της μελωδίας φτάνοντας το τραγούδι σε αυτό το σημείο σε μια μικρή κορύφωση

Στο 33μ. η κύρια φωνή έχει κρατημένη νότα και η συνοδεία κάνει *cresc.* για να φτάσει στην κορώνα με δυναμική *ff* δίνοντας έναν καταληκτικό χαρακτήρα.

33
knew. But to cry in front of
Em *ff*
C

Στο 34μ. η δυναμική του τραγουδιού είναι *ff*. Στο αμέσως επόμενο μέτρο η δυναμική αλλάζει απότομα σε *mp*. Αυτό ίσως συμβαίνει για να ακουστεί πιο ομαλά στα αυτιά του ακροατή, η αποχώρηση της συνοδείας καθώς στα επόμενα μέτρα η συνοδεία έχει παύση.

34
But to cry in front of you,
mp
D
C

Όπως ειπώθηκε παραπάνω, στα μέτρα 36-37 υπάρχει παύση στη συνοδεία, καθώς δίνεται έμφαση στην φωνή. Στα 38μ. - 39μ. όμως, η δυναμική αλλάζει απότομα σε *f* γιατί δίνεται έμφαση στο κλείσιμο από το πιάνο, καθώς δεν θα ήταν ακουστικά ωραίο να τελειώσει το τραγούδι χωρίς το πιάνο.

38
f
G C Cm7 Am G9

7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Παρόλο που το τελικό στάδιο της παρούσης εργασίας περιλαμβάνει την δια ζώσης καλλιτεχνική παρουσίαση (performance) των συγκεκριμένων τραγουδιών, εν τούτοις, με βάση το ερευνητικό ερώτημα που αναφέρθηκε στην εισαγωγή – *Τί ερμηνευτικό και πιανιστικό εξαγόμενο μπορεί να προκύψει από την δόμηση μιας συνοδείας με βάση τις αφητηρίες (κοινωνικό περιβάλλον, υπόθεση, μουσική ανάλυση κλπ) που αναφέρθηκαν;* - τα θεμελιώδη συμπεράσματα που μπορούν να εξαχθούν ως προς αυτό είναι:

Κοινωνικό περιβάλλον:

Η εμπάθυνση ως προς το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο διαδραματίζεται η ταινία και η θεατρική παράσταση *Grease*, βοήθησε να φωτισθούν οι σχετιζόμενες κοινωνικές αξίες και οι εμπλεκόμενες διαπροσωπικές σχέσεις (όπως αναλύεται στο κεφάλαιο 3). Συγκεκριμένα, μέσα από την μελέτη έγιναν κατανοητοί σε βάθος οι έμφυλοι ρόλοι και οι ανισότητες της δεκαετίας του 1950. Επίσης, αποσαφηνίστηκαν πολλά δεδομένα σχετικά με την μόδα, την τέχνη αλλά και την μουσική εκείνης της εποχής. Αυτό συνετέλεσε στο να υπάρχει μια πιο «τριδιάστατη» εικόνα της εποχής που αφορούν τα τραγούδια που πρόκειται να ερμηνευθούν.

Υπόθεση:

Μέσα από την ανάλυση και την κριτική μελέτης της υπόθεσης, έγινε δυνατόν να κατανοηθεί το αφηγηματικό περιεχόμενο και ο ρόλος, και η σημασία της μουσικής εντασσόμενη σε αυτό.

Μουσική ανάλυση:

Στο πλαίσιο αυτής της έρευνας, η μελέτη δομικών στοιχείων όπως η πορεία της μελωδίας, τα αρμονικά στοιχεία που παρουσιάζουν ενδιαφέρον, οι αλλαγές στην κλίμακα, στο μέτρο και οι τονικές αποκλίσεις, επηρεάζουν ή συνθέτουν την ταυτότητα του έργου και ουσιαστικά την συνοδευτική δομή του.

Το ίδιο ισχύει για τους στίχους των τραγουδιών στο μιούζικαλ *Grease* οι οποίοι λειτουργούν ως μοχλοί αφήγησης και είναι εξαιρετικά σημαντικοί για την αποκωδικοποίηση της ψυχολογίας των χαρακτήρων και της ερμηνευτικής οπτικής. Επίσης, συμβάλλουν στην εξέλιξη της πλοκής (πχ. *Summer Nights* – παρέχονται πληροφορίες σχετικά με το καλοκαιρινό ειδύλλιο των πρωταγωνιστών) και αποκαλύπτουν τις σκέψεις και τα συναισθήματα των χαρακτήρων.

Για παράδειγμα, στο τραγούδι *There are worse things I could do*, το οποίο ερμηνεύεται από τον χαρακτήρα της Rizzo, οι στίχοι αποκαλύπτουν τους προβληματισμούς και τους φόβους που τον διακατέχουν (πχ. *Throw my life away, for a dream that won't come true*). Ταυτόχρονα, οι στίχοι φανερώνουν την απαξίωση του χαρακτήρα σχετικά με την κοινωνική κριτική, αφού αυτός θέλει να ζήσει την ζωή του όπως θέλει (πχ. *Even though the neighborhood, thinks I'm trashy and no good*).

Η έρευνα και η επαναξιολόγηση των ουσιαστικών παραμέτρων συμβάλλουν ουσιαστικά στην κατανόηση και στο κτίσιμο μιας αυθεντικής ή ακόμα και προσωπικής ερμηνευτικής

προσέγγισης. Είναι δεδομένο ότι η μελέτη αυτή ανέδειξε στοιχεία που αφορούν την ταινία, τα τραγούδια και τους χαρακτήρες της, τα οποία δεν θα είχα αντιληφθεί αλλιώς.

Γενικότερα, αν υπήρχε ένα κεντρικό συμπέρασμα, αυτό θα ήταν ότι η συνοδεία, η οποία αποτελεί μια θεμελιώδη μουσική πράξη, είναι συν-δημιουργός της μουσικής, αισθητικής και δραματικής ταυτότητας του έργου και χρειάζεται εξίσου – ή κάποιες φορές και παραπάνω- λεπτομερή και πολυδιάστατη μελέτη για να αρθρώσει και προσθέσει ως ισότιμος συντελεστής τον δικό της λόγο.

8. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΓΓΛΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Amenabar, J. (2009). *Tango! Let's dance to the music!*. Libros.

Aylesworth G.T. (1985). *Broadway to Hollywood: musicals from stage to screen*. Bison Books Corp.

Banfield, S. (2005). «Popular musical theatre (and film)» στο M. Cooke, *The Cambridge Companion to Twentieth Century Opera*. Cambridge.

Brickman, B. J. (2018). *Grease: Gender, Nostalgia and Youth Consumption in the Blockbuster Era*. Routledge.

Bush Jones, J. (2003). *Our Musicals, Ourselves A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis/University Press of New England.

Cohen A., S. L. Rosenhaus (2007). *Writing Musical Theatre*. Palgrave Macmillan.

Cooke, M. (2005). «Opera and film» στο M. Cooke, *The Cambridge Companion to Twentieth Century Opera*. Cambridge: Cambridge.

Dirix, E., Fiell, C. (2014). *Fashion in the '70s*. Goodman Fiell.

Everett, W. A. & Laird, P. R. (2009). *The A to Z of the Broadway Musical*. The Scarecrow Press, Inc.

Everett, W. A., & Laird, P. R. (2002). *Cambridge companion to the musical*. Cambridge U.P.

Freuer, J. (1982). *The Hollywood Musical*. Indiana University Press, Bloomington.

Graham, H. (2003). *The Feminist Seventies*. Raw Nerve Books.

Grode, E. (2015). *The Book of Broadway: The 150 definitive plays and musicals*. Voyageur Press.

Gruner, O., Krämer, P. (2020). *Grease is the word: Exploring a Cultural Phenomenon*. Anthem Press.

- Heimann, J. (2006). *70s Fashion: Vintage Fashion and Beauty Ads*. Taschen.
- Hischak, T. S. (2009). *Broadway Plays and Musicals: Descriptions and essential facts of more than 14.000 shows through 2007*. McFarland & Company Publishers Inc.
- Inness, S. A. (2003). *Disco Divas: Women and Popular Culture in the 1970s*. University of Pennsylvania Press.
- Jubin, O. (2017). «The Hunchback of Notre Dame (1996). Too Far ‘Out There’?».
- Kaiser, D. J. (2013). The Evolution of Broadway Musical Entertainment, 1850-2009: Interlingual and Intermedial Interference. Διδακτορική διατριβή, Comparative Literature, Washington University, St. Louis.
- Kenrick, J. (2008). *Musical Theatre: A History*. The Continuum International Publishing Group Inc.
- Kleiser, R. (2019). *Grease: The Director's Notebook*. Harper Design.
- Kleppinger, S. V. (2003). On the Influence of Jazz Rhythm in the Music of Aaron Copland. *American Music*, 21(1), 74. <https://doi.org/10.2307/3250557>
- Lamb, A. (2000). *150 Years of Popular Musical Theatre*. Yale University Studio Press.
- Lerner, Alan J. (1986). *The Musical theatre: a celebration*. GilmountLtd.
- Link, K., & Wendland, K. (2016). *Tracing Tangueros : Argentine Tango Instrumental Music*. New York Oxford University Press -04-01.
- Malabe, F., & Weiner, B. (1994). *Afro-Cuban Rhythms for Drumset*. Alfred Music Publishing.
- Monde, Olga-Lisa. "Jukebox-Musical: The State and Prospects." *European Researcher*, vol. 27, no. 8, 2012, pp. 1277-1281.
- Moore, T., Barbeau, A., Waissman, K., (2022). *Grease, tell me more, tell me more: Stories from the Broadway phenomenon that started it all*. Chicago Review Press.

Newton, J. L., Walkovitz, J. R., Ryan, M. P. (2013). *Sex and Class in Women's History: Essays from Feminist Studies*. Taylor & Francis.

Richards, M. (2010). *America in the 1970s*. Twenty-First Century Books.

Rodosthenous *The Disney Musical on Stage and Screen. Critical Approaches from 'Snow White' to 'Frozen'*. Bloomsbury.

Schulman, B. J. (2001). *The Seventies: The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*. Free Press.

Staskowski, A. (1992). *Movie Musicals*. Lerner Publishing Company.

Stephenson, T. (2017). «Mary Poppins: A Precursor of the Feminist Musical?».

Turner, T. (2006). *The 70s: The Decade that Style Forgot*. Prion.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Chion, M. (2007). *Το μουζικάλ*. μτφρ.: Μ. Γαβαλά. Εκδόσεις Πατάκη.

Παπαδημητρίου, Σ. (1994). *Leonard Bernstein, τζαζ και κλασική, «Δυτικές Συνοικίες», Παραπομπές και συνειρμοί*. University Studio Press.

Σαμψών-Νίκα, Ε. (1999). *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός, Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια*. Εκδοτική Αθηνών.

ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

A complete guide to the different types of musicals in musical theatre. (n.d.). Retrieved September 12, 2022, from London Theatre: <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/types-of-musicals-in-musical-theatre>

Breña, R. (2019). «Fashion Expert Fact Checks Grease's Wardrobe». Glamour.com.

Διαθέσιμο στο: <https://www.glamour.com/video/watch/fashion-expert-fact-checks-grease-s-wardrobe>

Carnegie Hall. (n.d.). *What is Swing*. Www.carnegiehall.org.

<https://www.carnegiehall.org/Education/Programs/Link-Up/National-Program/The-Orchestra-Swings/What-Is-Swing>

Grow For Me (from Little Shop of Horrors) Sheet Music by Alan Menken for Piano/Vocal/Guitar. (n.d.). Noteflight. Retrieved June 26, 2024, from <https://www.noteflight.com/music/titles/6510dfdd-92d3-47d2-ac24-95c539da0024/grow-for-me-from-little-shop-of-horrors>

How does 6/8 meter in jazz compare to eight-note swing in duple meter? (n.d.). Music: Practice & Theory Stack Exchange. <https://music.stackexchange.com/questions/75438/how-does-6-8-meter-in-jazz-compare-to-eight-note-swing-in-duple-meter>

Kenrick, J. (1996). The 1970s, Part 1: Rock Musicals. Musicals 101. Διαθέσιμο στο: <https://www.musicals101.com/1970bway1.htm>

Kenrick, J. (1996). History of Musical Films. The 1980s. Διαθέσιμο στο: <https://www.musicals101.com/1980film.htm>

Pfeiffer, L. (2011). *The Jazz Singer*. Britannica. Διαθέσιμο στο: [The Jazz Singer | Summary, Movie, Cast, & Facts | Britannica](#)

Powell, N. (2021). *The Sounds that Shaped the '60s*. Study.com. Διαθέσιμο στο: <https://study.com/learn/lesson/1960-music-artists-genre-influence.html>

Pareles, J. (2010). Broadway Rocks. Get Over it. The New York Times. Διαθέσιμο στο: <https://www.nytimes.com/2010/05/16/theater/theaterspecial/16rock.html>

ProDance μάθετε τα πάντα για το χορό. (n.d.). Www.pro-Dance.gr. Retrieved June 26, 2024, from <https://www.pro-dance.gr/dances/popular-greek-dances/history-of-greek-folk-dances/history-of-servikos-dance>

Swing Rhythm 101: Creating Groovy, Undeniably Catchy Tracks. (2024, January 23). <https://unison.audio/swing-rhythm/>

Tagg, P. (n.d.). *P Tagg: 1 Melody and Accompaniment articles for EPMOW (Encyclopedia of Popular Music of the World)*. Retrieved June 26, 2024, from <https://www.theguitar-blog.com/wp-content/uploads/2012/10/melody-and-accompaniment.pdf>

Ελληνική νησιώτικη μουσική. (n.d.). Retrieved June 26, 2024,

from <https://blogs.sch.gr/vasileiod/files/2012/06/Greek-island-music.pdf>