

ΙΩΑΝΝΟΥ ΜΑΡΓΑΖΙΩΤΗ
ΑΝΔΡΕΑ Θ. ΒΟΥΤΣΙΝΑ — ΝΙΚΟΛΑΟΥ Π. ΤΣΙΓΚΟΥΛΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ

β' γυμνασίου



ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ - ΑΘΗΝΑ 1981

Ψηφιοποιήθηκε από το Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής



ΜΟΥΣΙΚΗ
Β' ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ

ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΚΑΤΑΚΤΗΡΗΣΗ ΒΙΒΛΙΩΝ
ΑΘΗΝΑ 1961

3 M

ΙΩΑΝΝΟΥ Δ. ΜΑΡΓΑΖΙΩΤΗ
ΑΝΔΡΕΑ Θ. ΒΟΥΤΣΙΝΑ - ΝΙΚΟΛΑΟΥ Π. ΤΣΙΓΚΟΥΛΗ

42241

21-6-2007

ΜΟΥΣΙΚΗ

Β' ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ
ΑΘΗΝΑ 1981

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΕΨΕΩΣ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΩΝ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΙΣΜΩΝ

ΜΟΥΣΙΚΗ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

Εικόνα εξωφύλλου:

Έπίδραση της μουσικής: Ο Όρφέας εξημερώνει τα θηρία
Ψηφιδωτό 4ου αϊ. μ.Χ.

Φωτογραφία: Ν. Γεωργιάδη, Σπάρτη

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ἡ Μουσική στὸν Ἑλλαδικὸ χῶρο ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ὡς τὴν ἄλωση

Ἡ Μουσική κατὰ τὴν ἀρχαιότητα, εἶχε ἐξαιρετικὴ θέση στὴν πατρίδα μας. Ἦταν ὁ ἀχώριστος σύντροφος τῶν προγόνων μας σέ κάθε ἐκδήλωση τῆς δημόσιας καὶ ιδιωτικῆς τους ζωῆς, γιατί τὴ θεωροῦσαν ἐφεύρεση τῶν θεῶν. Ἦταν στενά δεμένη μὲ τὴν ποίηση καὶ τὴ χρησιμοποιοῦσαν στὴ θεία λατρεία καὶ γιὰ νὰ ἐγκωμιάζουν τοὺς ἥρωες.

Οἱ πρόγονοί μας ἔκαναν καὶ μουσικούς ἀγῶνες, ὅπως τὰ Πύθια, τὰ Ἴσθμια καὶ τὰ Νέμεα.

Οἱ μεγαλύτεροι τραγουδιστές στὴν Ἀρχαία ἐποχὴ ἦταν: ὁ Ὀρφέας, ὁ Ἀμφίονας, ὁ Θάμυρης, ὁ Ὠλὴν, ὁ Χρυσόθεμης (ὁ πρῶτος κιθαρωδὸς πού τραγούδησε γιὰ τὸν Ἀπόλλωνα), ὁ Πιέρος, ὁ Φιλάμμονας, ὁ Δημόδοκος (πού τραγούδησε τὴν καταστροφὴ τῆς Τροίας καὶ τοὺς γάμους τῆς Ἀφροδίτης καὶ τοῦ Ἡφαίστου), ὁ Φῆμιος, κ.ἄ.

Οἱ ἀρχαιότεροι ὕμνοι εἶναι ὁ Θρῆνος (νεκρώσιμο μοιρολόγι), ὁ Χαρμόσυνος (θρησκευτικὸ ὕσμα), ὁ Ὑμέναιος (γαμήλιο τραγούδι), ὁ Κῶμος (θορυβῶδες τραγούδι).

Τοὺς τραγουδιστές τῆς Ἀρχαίας ἐποχῆς τοὺς τιμοῦσαν πολὺ, καὶ τὴν τέχνη τοῦ τραγουδιοῦ τὴν μετέδιδε ὁ πατέρας στὸ παιδί. Οἱ Ἑλληνας εἶχαν καὶ τραγούδια, πού τὰ τραγουδοῦσαν τὴν ὥρα τῆς ἐργασίας γιὰ ψυχαγωγία, ὅπως π.χ. ὁ βοσκὸς τραγουδοῦσε καὶ ἐπαιξε τὸν αὐλὸ του γιὰ νὰ ξεχνᾷ τὴν πλήξη τῆς μοναξιάς του κ.ἄ. Μετὰ τὴν κάθοδο τῶν Δωριέων, περὶ τὸ 1.100 π.Χ., καὶ μάλιστα ὅταν ἰδρύθηκε τὸ σπαρτιατικὸ κράτος, οἱ πρῶτοι μουσικοὶ τῆς περιόδου αὐτῆς ἦταν: ὁ Ὀλυμπος καὶ ὁ Τέρπανδρος. Ἀκολουθοῦν ὁ Ἀρχίλοχος, ὁ Θαλήτας, ὁ Ἀλκμάν, ὁ Στησίχορος, ὁ Ἀρίων (ὁ δημιουργὸς τοῦ διθυράμβου, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἀργότερα γεννήθηκε τὸ δράμα). Ἀκολουθοῦν: ὁ Πυθαγόρας (680 π.Χ., πού εἶναι ὁ συγγραφέας τῆς πρώτης θεωρίας τῆς Μουσικῆς), ὁ Ἀλκαῖος καὶ ἡ Σαπφὴ τῆς Λέσβου, ὁ Πίν-

δαρος (Θήβα 442 π.Χ.) πού έγραψε λυρικές ώδες, διθύραμβους, παιάνες έπινίκεια (θριαμβευτικά άσματα για τή νίκη στους Όλυμπιακούς αγώνες) κτλ.

Ό Πίνδαρος άπολάμβανε εξαιρετική τιμή, γι' αυτό και ό Μέγας Άλέξανδρος έδωσε έντολή στους Μακεδόνες νά σεβαστούν τό σπίτι του στή Θήβα.

Στήν Άθήνα ή καλλιτεχνική κίνηση παίρνει μεγαλύτερη ζωή. Καθιερώνεται ή έορτή του Διόνυσου μέ τό διθύραμβο.

Τό 500 π.Χ. δημιουργείται τό σατυρικό δράμα άπό τόν Πρατίνα, μέ έλεύθερο ρυθμό. Άκολουθεί ό Αίσχύλος, πού αυξάνει τούς ήθοποιούς και δημιουργεί τό διάλογο. Στα δράματα αυτά ή μουσική είχε σημαντική θέση, γιατί όλα τά χορικά τά *εψαλλαν*.

Τά ένδιάμεσα άσματα του χορου όνομάζονταν *στάσιμα*. Άργότερα γεννήθηκε ή κωμωδία, ή όποία συνετέλεσε πολύ στήν πρόοδο τής Μουσικής. Ό χορός των Όρνίθων του Άριστοφάνη φανερώνει, ότι τό άσμα ήταν μιμητικό· συνοδευόταν δέ άπό έναν αυλητή και έναν κιθαρωδό.

Ουδέποτε γίνονταν συμπόσιο χωρίς μουσική. Η άγνοια του τραγουδιου θεωρούνταν ντροπή. Άκόμη και αυτός ό Θεμιστοκλής έμαθε νά τραγουδάει.

Πολλές Έλληνικές πόλεις διατήρησαν μουσικές σχολές σαν τά σημερινά ώδεΐα. Τέτοιες σχολές ήταν: των Θηβών, τής Περγάμου, τής Λέσθου, του Άργους και τής Σάμου. Άπό τίς σχολές αυτές βγήκαν οί μουσικοί: Όρφέας, Άμφίονας, Λίνος, Θάμυρης, κ.ά.

Στους κλασικούς χρόνους παρουσιάζονται μεγάλοι σοφοί, πού είναι και σπουδαίοι καλλιτέχνες, όπως ό Πυθαγόρας, ό Πλάτωνας και ό Άριστοτέλης.

Ό Πυθαγόρας άνοιξε τό δρόμο τής νέας μουσικής γραφής, συμβολίζοντας τούς μουσικούς φθόγγους μέ γράμματα του Έλληνικού αλφαβήτου, άκέραια, μισά, όρθια, κυρτά, κτλ. Ήταν όμως δύσκολη και άπρόσιτη ή μουσική αυτή γραφή, γι' αυτό λέγεται πώς ό Πλάτωνας χρειάστηκε 3 χρόνια για νά τήν μελετήσει.

Βλέπουμε λοιπόν, ότι, ένώ σώθηκαν και έφθασαν σέ μās 33 τραγωδίες, 11 κωμωδίες, αρκετές ώδες, ύμνοι κ.ά., και ένώ όλα αυτά τά έργα ήταν μελοποιημένα, ή μουσική τους χάθηκε και διασώθηκε μόνο τό ποιητικό τους κείμενο. Ίσως όμως ή μουσική αυτή νά μήν είχε χαρακτηί ποτέ κάπου, αλλά νά μεταδόθηκε άπό στόμα σέ στόμα (μέ τήν παράδοση).

Σχετικά με την τύχη της αρχαίας μουσικής, μετά την υποδούλωση της Ελλάδας στους Ρωμαίους, η Μουσική χωρίστηκε σε δύο μεγάλα ρεύματα. Τό ένα στράφηκε προς τη Δύση και σιγά σιγά προσαρμόστηκε στο χαρακτήρα του κυρίαρχου λαού. Τό δε άλλο απλώθηκε στην Ανατολή (Μικρά Ασία, Αρμενία, Αραβία, Περσία κτλ.) συνεχίζοντας την αρχαία παράδοση.

Διακόσια χρόνια μετά την παντοδύναμη επικράτηση της Ρώμης εμφανίστηκε ο Χριστιανισμός. Με την εμφάνιση του Χριστιανισμού δημιουργείται η Βυζαντινή Εκκλησιαστική μουσική, που έχει τις πηγές της στην αρχαία Έλληνική μουσική.

Αλλά παράλληλα με τη θρησκευτική μουσική δημιουργείται και η κοσμική μουσική (τό δημοτικό τραγούδι). Με τό δημοτικό τραγούδι γαλουχήθηκαν και ανατράφηκαν αμέτρητες γενιές. Με τό δημοτικό τραγούδι διάδόθηκαν από τόπο σε τόπο οί ζηλευτοί ήρωισμοί και τά ψυχικά χαρίσματα της κλεφτουριάς, μοναδικού υπερασπιστή και εκδικητή του καταδυναστευόμενου ραγιά, μά και με τό δημοτικό τραγούδι εξυμνήθηκαν τά ευγενικά συναισθήματα της αγάπης, του άγνού έρωτα, του θανάτου ή της μακρόχρονης ξενιτιάς, με τό πικρό καταστάλαγμα της.

Τά δημοτικά τραγούδια έχουν έθνικό χρώμα και αναμφισβήτητα αποτελούν κοινή περιουσία και μάλιστα, όχι μιās τάξεως αλλά όλου κληρου του λαού, άντανακλώντας την κοινωνική ζωή του.

Κατά την περίοδο αυτή στην Εύρώπη δημιουργείται ή κλασική μουσική. Εμείς όμως κάτω από τη μακρόχρονη Τουρκική τυραννία, δέν ήταν δυνατό νά ακολουθήσουμε την υπόλοιπη Εύρώπη στην πορεία μιās τέτοιας μουσικής ανάπτυξεως.

Στά μαύρα αυτά χρόνια, μονάχα οί Κόμητες και οί Κόντηδες των Ένετοκρατούμενων Έπτανήσων – που σπούδαζαν ή και ταξίδευαν στη Δύση – εκτός από τίς καντάδες, γνώριζαν πώς υπάρχει και κλασική μουσική. Ένώ ο λαός της υπόλοιπης Ελλάδας, ούτε άκουγε, ούτε γνώριζε τί λογής ήταν ή κλασική μουσική.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

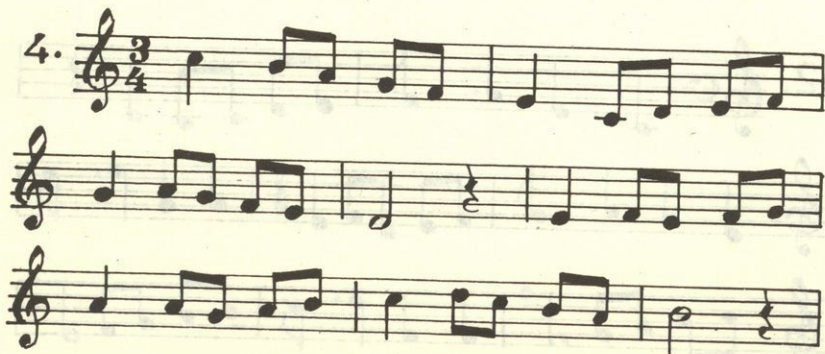
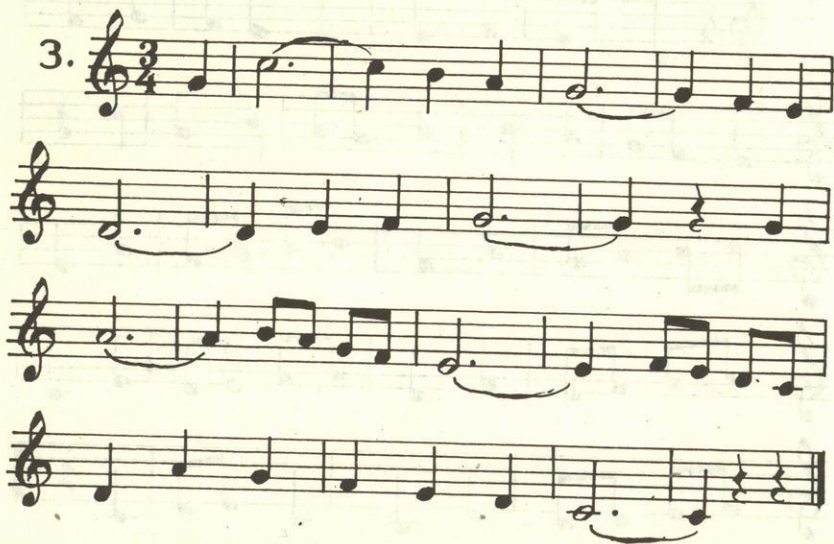
Επαναληπτικές για σύνδεση της ύλης των τάξεων Α' και Β'.

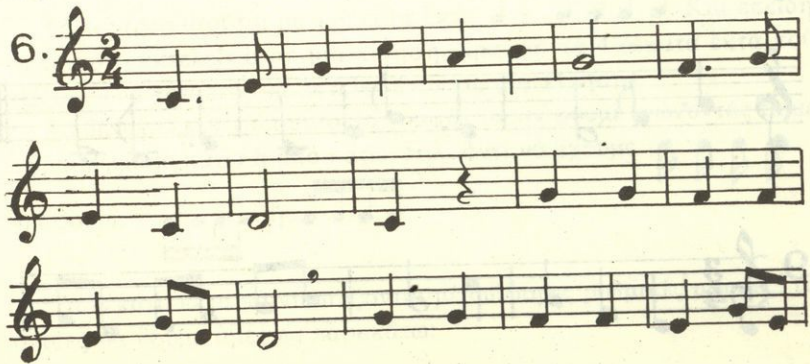
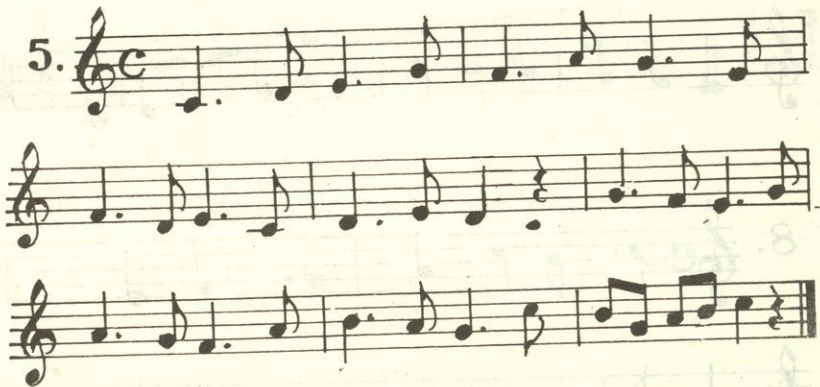
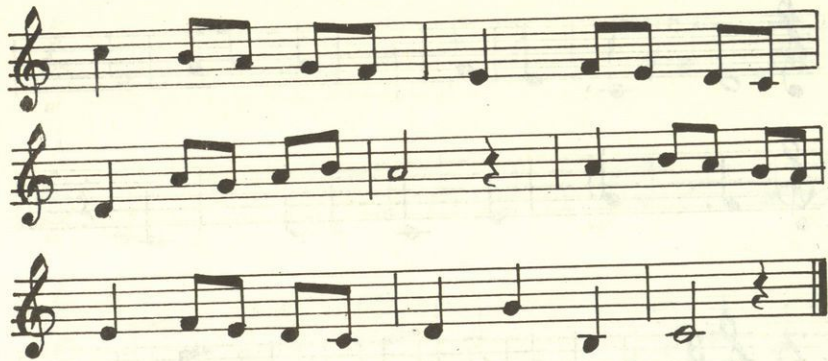
1.

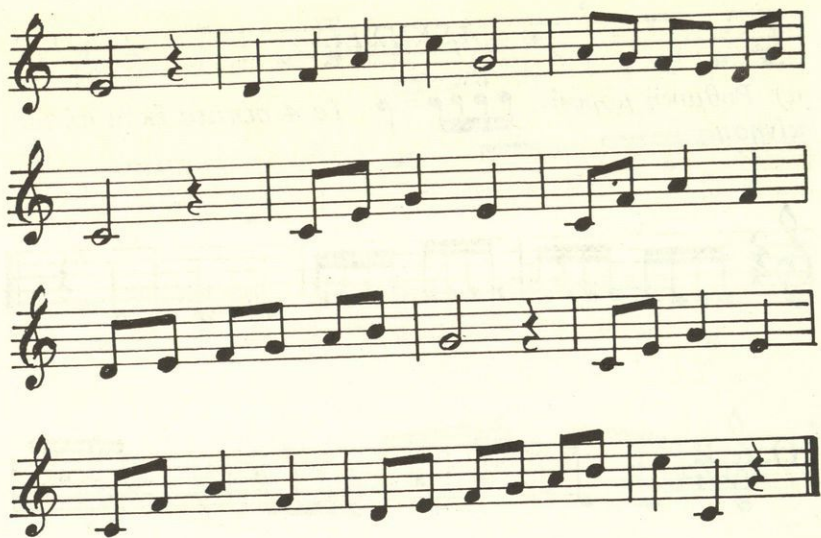
Musical exercise 1, consisting of five staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is composed of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody. The fifth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

2.

Musical exercise 2, consisting of three staves of music in common time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody is composed of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody. The third staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.







ΔΕΚΑΤΑ ΕΚΤΑ

Τό τέταρτο ισοῦται μέ 4 δέκατα ἕκτα $\text{♩} = \text{♩♩♩♩}$. Καί ἐπειδή τό τέταρτο ἐκτελεῖται σέ μία κίνηση, ἄρα καί τά 4 δέκατα ἕκτα πού ἀξίζουν ἕνα τέταρτο, θά ἐκτελεσθοῦν σέ μία κίνηση.

Τά δέκατα ἕκτα γιά συντομία γραφῆς τά γράφουμε ἐνώνοντάς τα μέ 2 γραμμές ἀπό πάνω ἢ ἀπό κάτω, δηλ. ἀντί νά ἔχουμε $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ γράφουμε $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ἢ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Τά δέκατα ἕκτα παρουσιάζονται μέ διάφορες ρυθμικές μορφές, τίς ὁποῖες θά δοῦμε ἀμέσως παρακάτω:

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

α) Ρυθμική μορφή
κίνηση.

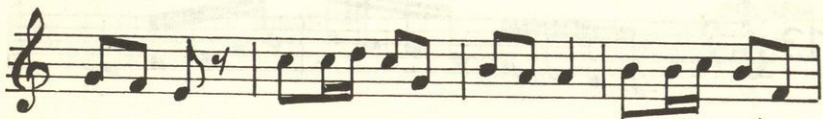


Τά 4 δέκατα ἕκτα σέ μία





β') Ρυθμική μορφή  (1. κίνηση)





18. Τά σπέρτα

Allegro

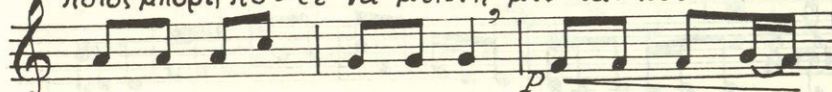
Λαϊκό Γερμανικό



1.-4. *mf* Πά-ρε σπέρτα, πά-ρε σπέρτα, γιάν'ά-νάθησ τή φω-τιά,



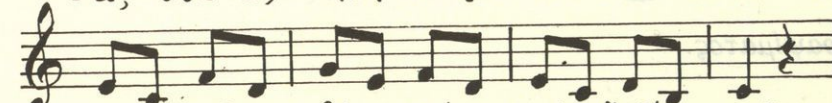
ποιός μπορεϊ πο-τέ νά μεί-νη μέσ'τάσκο-τει-νά.



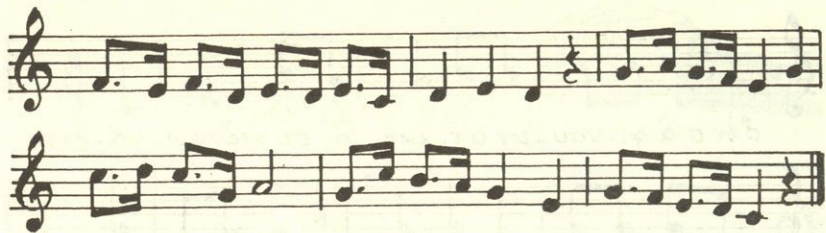
1. Πώς νά γί-νη κο-πελ-λιά δί-χωσ σπέρ-τα
2. Σάν νυ-κτώ-νη βια-στι-κά και μυ-ρί-ζει
3. Μέσ'στην πίσ-σα του βρα-δυού κά-νει ή ρούσσα
4. Νά κι'ό δράκος μας ξυ-λνά κι'άρχι-νάει ού-



1. μιά δου-λειά για νά βρά-ση τό τσουκά-λι
2. χει-κω-γιά, τί νά κά-νη κι'ή γρη-ού-λα,
3. μας μού, μού, ποῦ νά πάη μέσ' στο σκο-τά-δι
4. -ά, οῦ-ά, κι'ή κυ-ρά του πώς νά κά-νη



1. τή φω-τιά ποίος θά σοῦ βά-λη σπέρτ'άνδέν κρα-τά;
2. μέσ'τή μαύρη κα-μαρου-λα σπέρτ'άνδέν κρα-τά;
3. ναί δ'ήη Μάρω τό γε-λά-δι σπέρτ'άνδέν κρα-τά;
4. τό φα-ί του νά ξε-στά-νη σπέρτ'άνδέν κρα-τά;



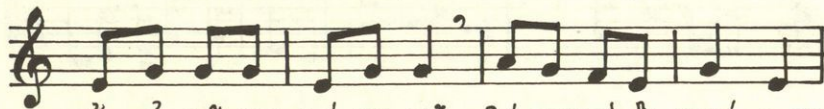
21.

22.

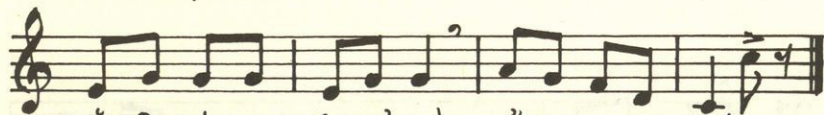
Στά-σου πιάσθη-κες πουλί θέν θαίμας πε-τά-ξης



δὲν σ' ἀ-φί-νου-μεστι-γμή ὅ-σο κι' ἄν-φω-νά-ξεις



ὦ ἀ-φῆ-στε νά πε-τῶ λύ-στε τὰ δε-σμά μου



ὁ θε-ός μου δι' αὐ-τὸ μ' ἔ-κα-νε πα-διά μου.



ΕΘΝΙΚΟΣ ΥΜΝΟΣ

Διον. Σολωμού
Μέτρια

Ν. Μάντζαρος

23. *mf* Σέ γνω-ρί-ζω-πό τήν κό-ψι τοῦ σπα-
 διοῦ τήν τρο-με-ρή, *mf* σέ γνω-ρί-ζω-πό τήν
 ὄ-ψι πού μέ βιά με-τράει τή γῆ. *pp* Ἄπ' τὰ
 κόκ-κα-λα βγαλ-μέ-νη τῶν Ἐλ-λή-νων τὰ ἰε-
 -ρά — *p* καί σ' ἄν πρῶ-τ' ἄν-δρει-ω-μέ-νη, *mf* χαῖρ' ὦ
 χαῖ-ρε Ἐ-λευ-θε-ριά, *mf* καί σ' ἄν πρῶ-τ' ἄν-δρει-ω-

Σημ. Στόν Ἐθνικό μας ὕμνο περιέχονται φθογγόσημα μέ δύο στιγμές. Τά φθογγόσημα αὐτά ὀνομάζονται δίς παρεστιγμένα.

Ἔτσι ἔχουμε δίς παρεστιγμένο τέταρτο. $\text{♩} \dots$, δίς παρεστιγμένο ἡμισυ. $\text{♩} \dots$, κτλ. Ἡ δεύτερη στιγμή προσθέτει τή μισή ἀξία τῆς πρώτης στιγμῆς, π.χ.

$\text{♩} \dots = \text{♩} + \text{♩}_4$ κτλ.

μέ-νη, χαϊρ' ὦ χαϊρ' Ἐ-λευ-θε-ριά και σ'άν
 πρῶ-τ'ἀνδρει-ω- μέ-νη χαϊρ' ὦ χαϊρ' Ἐ-λευθε-ριά.

Δημοτικό Βιθυνίας

Συλλογή Γ. Παχτίκου

24.




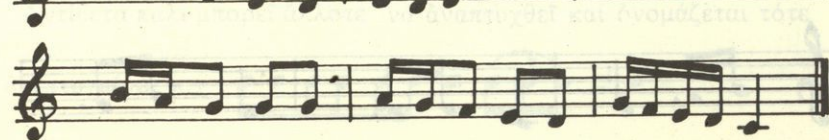
1. Σέ και-νού-, σέ και-νούργιαβάρκα
 2. Ἐ-χε-τε, ἔ-χε-τε φα-ρά-δες
 μπῆ-κα και στόν Ἄ και στόν
 ψά-ρια για νά φαῖν' για νά
 Ἄ-ι-Γιῶρ-γη βγῆ-κα θρί-σκωναῦ-τες
 φαῖν' τὰ παλ-λη-κά-ρια Ἐ-χουν οἱ φα-
 παλ- - λη- κά- - - ρια
 -ρά- - - δες ψά- - - ρια
 πού φα-ρεύ-α- γε τὰ ψά- - - ρια.
 για νά φαῖν' τὰ παλ-λη-κά- - - ρια.

Ρυθμική μορφή  (1 κίνηση)

25. 


26. 



27. 




28. Κόρακας και Άλεπού

Allegro

Z. ZAMANH - I. ΜΑΡΓΑΖΙΩΤΗ

1. Κό-ρα-κά μου τό πα- ρά-στη-μά σου
 2. Τρά-γε σκύ-ψε για ν'ά- νέ-βω πρώ-τη,
 μοιά-ζεινός μεγά-λου βα-σι-λιά για ν'ακούσω εγώ και
 γί-νε σκάλα ν'ά-βγω απ'τό βα-θύ κι' ύστερα σε πιά-νω
 τή λα-λιά, σου και να σε προ-τι-νω στά-που-λιά
 -πό τή χιό-τη και σε ά-νε-βά-ζω στο πλατύ,
 Κι'ό χα-χό-λος κά-νει κρά, κρά, κρά
 κι'ό τρα-γά-κος γί-νε ται σκα-λί
 κι'ή κα-τερ-γα-ρού-λα χα, χα, χά.
 κι'ή κα-τερ-γα-ριά τρα-βά πα-νί.

ε' ρυθμική μορφή

29. *Άργά*

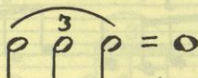


ΤΡΙΗΧΑ

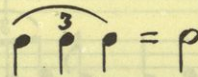
Τρίηχο είναι τρία φθογγόσημα της ίδιας αξίας που ισοδυναμούν με ένα της άμέσως ανώτερης αξίας.

Σημειώνεται με τόν αριθμό 3 που μπαίνει πάνω ή κάτω από τα φθογγόσημα, με μία καμπύλη γραμμή, που δεν είναι και απαραίτητη. Ανάλογα με την αξία των φθογγοσήμων παίρνει τό τρίηχο τό όνομά του, έτσι έχουμε:

Τρίηχο ήμίσεων ...



Τρίηχο τετάρτων ...

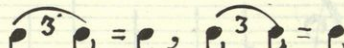



Τρίηχο όγδόων ...



Τρίηχο δεκάτων έκτων



Τό πρώτο από τά τρία φθογγόσημα του τρίηχου παίρνει τονισμό. Μερικές φορές συμπύσσεται τό τρίηχο με την ένωση δυό μερών του και όνομάζεται τότε **συνεπτυγμένο**. π.χ. 

Αντίθετα πάλι μπορεί άλλοτε νά αναπτυχθεί και όνομάζεται τότε **άνεπτυγμένο**. π.χ. 

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

30. 

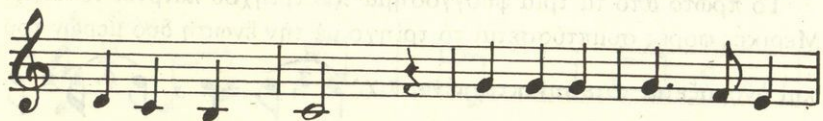
31. 





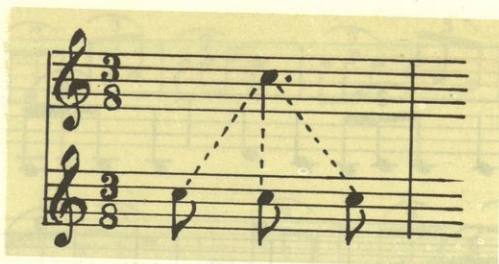


32. 





Έχει ως ένδειξη τό κλάσμα $3/8$, τοῦ ὁποῖου ὁ ἀριθμητής 3 σημαίνει ὅτι τό μέτρο εἶναι διαιρεμένο σέ 3-ῖσα μέρη, ἐπομένως θά ἐκτελεστεί σέ 3 ἰσόχρονες κινήσεις,

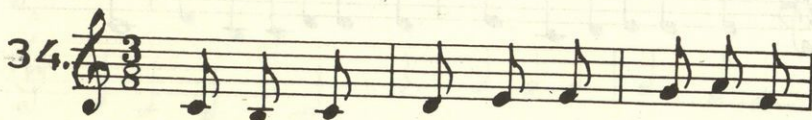


ὁ δέ παρονομαστής 8 ὅτι τό κάθε μέρος ἢ ἡ κάθε κίνηση ἔχει ἀξία ἑνός ὄγδου.

Ἡ πρώτη κίνηση (θέση) διευθύνεται πρὸς-τά κάτω, ἡ δεύτερη δεξιά καί ἡ τρίτη ἐπάνω (ὅπως ἀκριβῶς καί στά $3/4$).

Ὡς πρὸς τόν τονισμό ἡ πρώτη εἶναι ἰσχυρή, ἡ δεύτερη καί ἡ τρίτη ἀσθενεῖς.

Σπουδαιότερες ρυθμικές μορφές στό μέτρο $3/8$

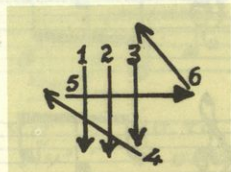




ΜΕΤΡΟ 6/8

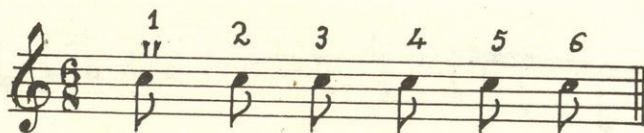
Τό μέτρο τῶν 6/8 ἀποτελεῖται ἀπό 6 ἴσα μέρη. Ἔχει ὡς ἔνδειξη τό κλάσμα 6/8, τοῦ ὁποῦ οἱ ἀριθμητῆς 6 σημαίνει, ὅτι θά ἐκτελεστεῖ σέ 6 ἰσόχρονες κινήσεις, ὁ δέ παρονομαστής 8, ὅτι κάθε κίνηση ἀξίζει ἕνα ὄγδοο.

Ἀπό τίς 6 κινήσεις οἱ πρῶτες διευθύνονται πρὸς τά κάτω, ἡ 4η ἀριστερά, ἡ 5η δεξιά καί ἡ 6η ἐπάνω:

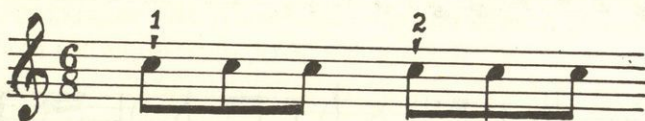


Ὡς πρὸς τὸν τονισμό τονίζονται ἡ 1η, ἡ 4η καὶ περισσότερο ἡ πρώτη (θέση) καὶ ὀνομάζεται δις ἰσχυρή.

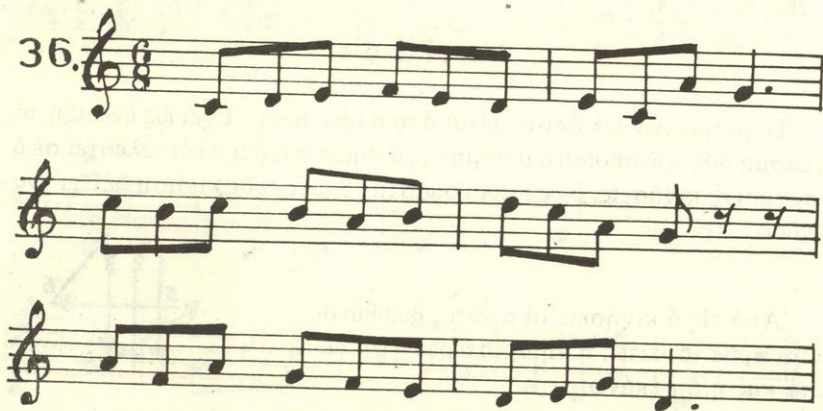
Οἱ ἄλλες κινήσεις εἶναι ἀσθενεῖς.

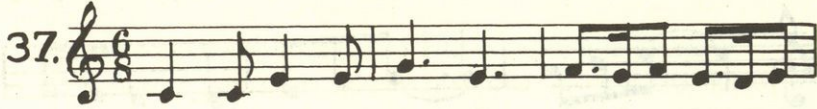


Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἐκτελεῖται, ὅταν ὁ ρυθμὸς εἶναι ἀργός. Ὅταν ὅμως εἶναι γρήγορος, ἐκτελεῖται μ' ἄλλον τρόπο, μὲ δύο τότε κινήσεις, θέση καὶ ἄρση, πού κάθε μία περιλαμβάνει τρία ὄγδοα (ἐπέχουν δηλ. τὴ μορφή τρίηχου).



ΑΣΚΗΣΕΙΣ





38. Βαρκούλα

Μέτρια

WEBER



1. Βαρ - κουῦ - - λ'άρ-με- νί - ζει, μέ
2. Βαρ - κουῦ - - λα πού'εμ-πρός σου τούς



χά - ρη κυ - λαῖ, — τὰ κύ - μα-τα
πό - - δους κορ-πάς. — Ποιός εἶν' ὁ σκο-

σχί- - ζειγορ-γά — κιᾶ. πα- λά. — ᾿Α -
 - πὸς σου βαρ.κουῖ — λα ποῦ πάς; — Πρὸς
 φρούς ᾶ-να- δεύ- - ει μέ πὸ — - δο γλυ-
 τ᾿ᾶ — - γνω.στο τρέ — - χω καί σχί — - ζω νε-
 - κό, χαί- δεύ- - ει ὁ μπά - της πα-
 - ρά, σκο- πὸ — ἔ- - ναν ἔ- - χω, νά
 - - - - - κι λευ- κό. —
 - - - - - τή χα- ρά. —

ΣΗΜΕΙΑ ΑΛΛΟΙΩΣΕΩΣ

Σημεῖα ἀλλοιώσεως ὀνομάζονται τὰ σημεῖα πού ἀλλοιώνουν, δηλαδή μεταβάλλουν τὴν ὀξύτητα (τό φωνητικό ὕψος) τῶν φυσικῶν φθόγγων.

Εἶναι τρία, ἡ δίεση \sharp , ἡ ὕφεση \flat , καὶ ἡ ἀναίρεση \natural .

Γράφονται μπροστὰ στὸ φθογγόσημα. ἀπαγγέλλονται ὁμῶς κατόπιν, π.χ.

Λά δίεση Λά ὕφεση Λά ἀναίρεση

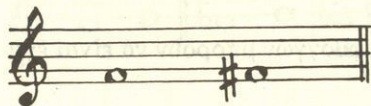
Οί φθόγοι πού παράγονται μέ τά σημεϊα αλλοιωσσεως ονομάζονται αλλοιωμένοι σέ αντίθεση πρός τούς φυσικούς.

ΕΝΕΡΓΕΙΑ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ ΑΛΛΟΙΩΣΣΕΩΣ

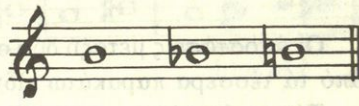
α. Ἡ δίεση ὑψώνει (δξύνει) τό φθόγγο κατά ἓνα ἡμίτονιο.

β. Ἡ ὕφεση χαμηλώνει (βαρύνει) τό φθόγγο κατά ἓνα ἡμίτονιο.

γ. Ἡ ἀναίρεση ἀναιρεῖ, δηλ. καταργεῖ τή δίεση ἢ τήν ὕφεση πού προϋπάρχει, ἐπομένως ἐπαναφέρει τό φθόγγο στή φυσική του καταστάση. π.χ.



Τό φα \sharp εἶναι ψηλότερο τοῦ φα φυσικοῦ κατά ἓνα ἡμίτονιο.



Τό Σι \flat εἶναι χαμηλότερο τοῦ σι φυσικοῦ κατά ἓνα ἡμίτονιο. Τό Σι \natural εἶναι ὁμοιο μέ τό Σι φυσικό.

ΠΩΣ ΙΣΧΥΟΥΝ ΤΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΛΛΟΙΩΣΣΕΩΣ

Ἡ δίεση καί ἡ ὕφεση, καθώς καί ἡ ἀναίρεση ἰσχύουν σέ ἓνα μόνο μέτρο καί γιά ὄλους τούς φθόγγους τῆς ἴδιας δξύτητας πού ἀκολουθοῦν. Ὄνομάζονται δέ καί **τυχαῖα σημεῖα** αλλοιωσσεως (σέ αντίθεση πρός τά μόνιμα πού θά δοῦμε ἀργότερα στίς κλίμακες). π.χ.



Στό φα στήν 4η κίνηση ὑπνοεῖται δίεση, γιατί βρίσκεται στό ἴδιο μέτρο, στό ὁποῖο προηγεῖται ἄλλο Φα μέ δίεση.



Στό Σι στήν 4η κίνηση του α' μέτρου ισχύει η ύφεση, γιατί βρίσκεται στο ίδιο μέτρο, στο οποίο προηγείται Σι με ύφεση. Στο Σι στήν 4η κίνηση του β' μέτρου, ισχύει η ἀναίρεση, γιατί το άμέσως προηγούμενο Σι έχει ἀναίρεση.

ΑΠΟΣΤΑΣΕΙΣ ΜΕΤΑΞΥ ΣΥΝΕΧΩΝ ΦΘΟΓΓΩΝ

Οί ἀποστάσεις μεταξύ δύο συνεχών φθόγγων μπορούν να είναι ένα από τά τέσσερα παρακάτω είδη:

Τόνος, ήμιτόνιο, τριημιτόνιο ή έναρμόνιοι φθόγγοι.

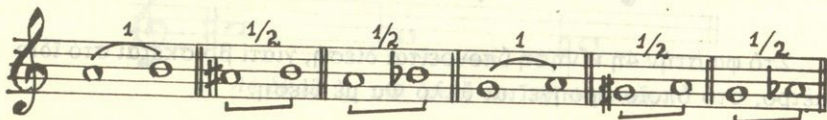
Τριημιτόνιο ονομάζεται η ἀπόσταση πού είναι μεγαλύτερη από τόνο κατά ένα ήμιτόνιο, επομένως περιλαμβάνει τρία ήμιτόνια.

Έναρμόνιοι φθόγγοι ονομάζονται οί φθόγγοι πού έχουν τό ίδιο άκουσμα, αλλά διαφορετικό όνομα. Έχουμε δηλαδή τή λεγόμενη **ταυτοφωνία**. Στήν περίπτωση αυτή, οί δύο φθόγγοι δέν αφήνουν μεταξύ τους καμία ἀπόσταση, άκουμπάει ό ένας πάνω στον άλλο, γι' αυτό έχουν καί τήν ίδια φωνή, τό ίδιο άκουσμα.

ΜΕΤΑΤΡΟΠΗ ΤΩΝ ΣΥΝΕΧΩΝ ΑΠΟΣΤΑΣΕΩΝ

Μέ τήν επίδραση των σημείων αλλοιώσεως, αλλάζει όχι μόνον τό ύψος ενός φθόγγου, αλλά καί η ἀπόσταση μεταξύ δύο συνεχών φθόγγων, έτσι:

1. Ο τόνος μεταβάλλεται σε ήμιτόνιο, εάν υψώσουμε τό χαμηλότερο φθόγγο ή χαμηλώσουμε τόν ψηλότερο (όξύνουμε τό βαρύτερο ή βαρύνουμε τόν όξύτερο). π.χ.



2. Τό ήμιτόνιο μεταβάλλεται σέ τόνο, εάν χαμηλώσουμε τό χαμηλότερο ή ύψώσουμε τόν ψηλότερο φθόγγο (βαρύνουμε τό βαρύτερο ή δξύνουμε τόν δξύτερο). π.χ.



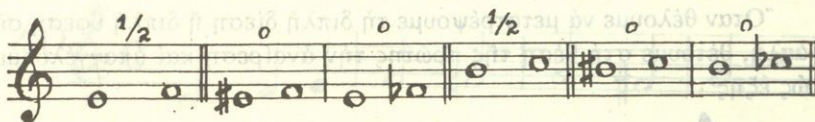
3. Ό τόνος μεταβάλλεται σέ τριημιτόνιο, εάν χαμηλώσουμε τό χαμηλότερο ή ύψώσουμε τόν ψηλότερο φθόγγο. π.χ.



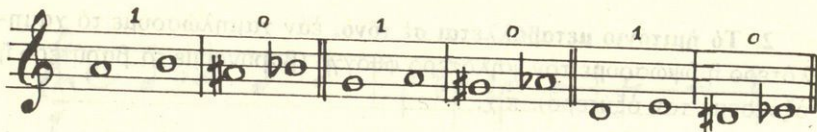
4. Τό ήμιτόνιο μεταβάλλεται σέ τριημιτόνιο, εάν ύψώσουμε τόν ψηλότερο καί χαμηλώσουμε συγχρόνως τό χαμηλότερο φθόγγο. π.χ.



5. Τό ήμιτόνιο μεταβάλλεται σέ έναρμόνιους φθόγγους ή ταυτοφωνία, εάν ύψώσουμε τό χαμηλότερο φθόγγο ή χαμηλώσουμε τόν ψηλότερο. π.χ.

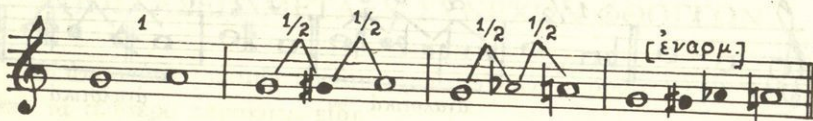


6. Ό τόνος μεταβάλλεται σέ έναρμόνιους φθόγγους, εάν ύψώσουμε τό χαμηλότερο καί χαμηλώσουμε συγχρόνως τόν ψηλότερο φθόγγο π.χ.



7. Ο τόνος διαιρείται σε δύο ήμιτόνια με τό μεσαίο φθόγγο. Ο μεσαίος φθόγγος κάθε φυσικού τόνου βρίσκεται, εάν θέσουμε στον πρώτο φθόγγο δίεση ή στο δεύτερο ύφεση. π.χ. Ο μεσαίος φθόγγος του τόνου PE-MI είναι ο PE \sharp ή ο MI, \flat του ΣΟΛ-ΛΑ, ο ΣΟΛ \sharp ή ο ΛΑ \flat κ.ο.κ.

Οί δύο μεσαίοι φθόγγοι κάθε τόνου είναι έναρμόνιοι φθόγγοι.



ΔΙΠΛΑ ΣΗΜΕΙΑ ΑΛΛΟΙΩΣΕΩΣ

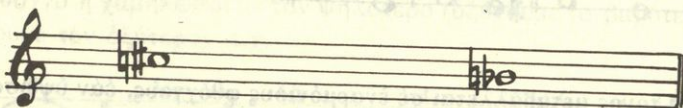
Στά σημεία αλλοιώσεως ανήκουν και τά λεγόμενα διπλά σημεία αλλοιώσεως. Αυτά είναι δύο, ή διπλή δίεση \times και ή διπλή ύφεση $\flat\flat$ που τά γράφουμε και τά απαγγέλλουμε όπως και τά άπλά.

Η διπλή δίεση ύψώνει τό φθόγγο κατά δύο ήμιτόνια, δηλαδή έναν τόνο. Η διπλή ύφεση χαμηλώνει τό φθόγγο κατά δύο ήμιτόνια, δηλ. έναν τόνο.

Επομένως τό ΝΤΟ \times είναι ψηλότερο από τό ΝΤΟ φυσικό κατά έναν τόνο, ήτοι είναι ταυτοφωλία με τό PE φυσικό.

Τό PE $\flat\flat$ είναι χαμηλότερο από τό PE φυσικό κατά έναν τόνο ήτοι είναι ταυτοφωλία με τό ΝΤΟ φυσικό.

Όταν θέλουμε νά μετατρέψουμε τή διπλή δίεση ή διπλή ύφεση σε άπλή, θέτουμε στη θέση τής πρώτης τήν άναίρεση και απαγγέλλουμε ως εξής:



Ντό άναίρεση δίεση

Σί άναίρεση ύφεση

ΧΡΩΜΑΤΙΚΑ ΚΑΙ ΔΙΑΤΟΝΙΚΑ ΗΜΙΤΟΝΙΑ

Τά ήμιτόνια πού σχηματίζονται μεταξύ φθόγγων πού έχουν τό ίδιο όνομα (όμονύμων) όνομάζονται **Χρωματικά** π.χ. ΝΤΟ-ΝΤΟ \sharp , ΡΕ-ΡΕ \sharp , ΜΙ \flat -ΜΙ \natural , ΣΟΛ \flat -ΣΟΛ \natural , κτλ.

Τά ήμιτόνια πού σχηματίζονται μεταξύ φθόγγων, πού έχουν διαφορετικό όνομα (έτερονύμων) όνομάζονται **διατονικά** π.χ. ΜΙ-ΦΑ, ΣΙ-ΝΤΟ, ΦΑ \sharp -ΣΟΛ, ΛΑ-ΣΙ \flat , κτλ.

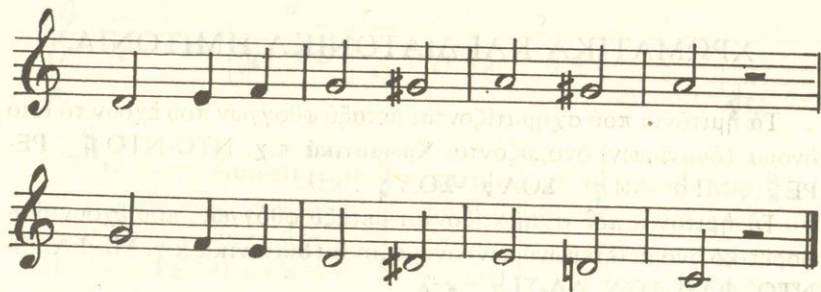
Ή κλίμακα του ΝΤΟ, επειδή περιέχει τόνους καί ήμιτόνια διατονικά, όνομάζεται **διατονική κλίμακα**.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

μέ διέσεις καί ύφέσεις, ώς τυχαία σημεϊα αλλοιώσεων.

39.

40.



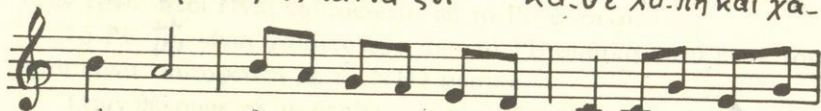
41. Πρωτοχρονιά



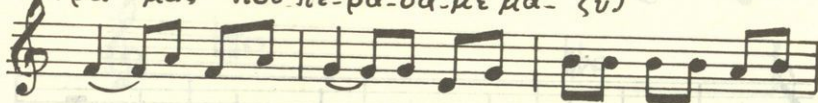
1. Πά-ει ό πα-λός ό χρό-νος
2. Γέ-ρε χρό-νε φύ-γε τώ-ρα
3. Τί κι'άν φεύγεις μα-κρυ-ά μας



1. άς γιορ-τά-σουν με παι-διά και του χω-ρι-σμού
2. πάει ή δι-κή σου ή σει-ρά ήρθ'ό νέ-ος μέ τά
3. στην καρ-διά μας πάντα ζει κά-θε λύ-πη και χα-



1. πό-νος άς κοι-μῶ-ται στην καρ-διά.
2. δῶ-ρα, με τρα-γού-δια με χα-ρά. 1-3 Κα-λή χρο-
3. -ρά μας πού πε-ρά-σα-με μα-ζύ)



-νιά, κα-λή χρο-νιά χαρού-με-ν'ή χρυσή πρωτοχρο-

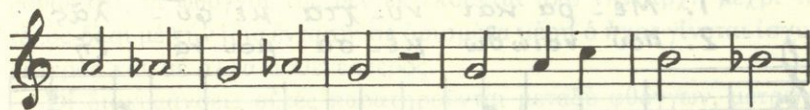
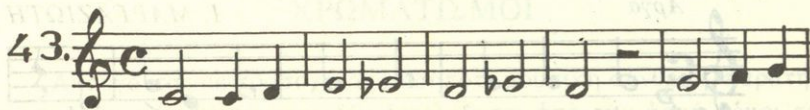
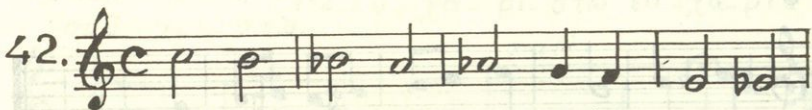


- νιά, Κα-λήχρο-νιά, καλήχρο-νιά, χα-ρού-με-



- ν'ή χρυ-σῆ πρω-το-χρο-νιά.

2. Γέρε χρόνε φύγε τώρα, πάει ἡ δική σου ἡ σειρά,
ἦρθ' ὁ νέος μέ τά δῶρα, μέ τραγούδια μέ χαρά.
3. Τί κι' ἄν φεύγεις μακρυνά μας, στήν καρδιά μας πάντα ζεῖ
κάθε λύπη καί χαρά μας πού περάσαμε μαζί.



44.

45.

46. Εὐχαριστῶ

Ἄργα

I. ΜΑΡΓΑΖΙΩΤΗ

1. Μέ-ρα καί νύ-χτα μέ φυ-λάς
 2. Πού νοιώθω μέ-σα μου γά ζῆ

θε μου γά μή πα-ρα-πα-τῶ.
 τὸν ἁ-δελ-φού-λη μου Χρι-στό

Έ-σύ πού τό-σο μ'ά-γα- πᾶς εὐ-χα-ρι-
 στή λύ-πη, στή χα-ρά μα- ζί, εὐ-χα-ρι-
 -στῶ, εὐ - χα- ρι- στῶ πού μου ἔτε-
 -στῶ, εὐ - χα- ρι- στῶ με-γα-λο-
 -ρώ - νειστήν καρ-διά - ἐ - κεί πού λέων'ά-
 -θύ - να-με θε- ἐ - πού τό-σα δῶ-ρα
 -πελ- πι-στῶ. 1-2. Εὐ- χα- ρι-στῶ εὐ-χα-ρι-
 σου χρω-στῶ. *mf* *pp* *rall.....*
 -στῶ ἀ- πό καρ-διά εὐ - χα- ρι- στῶ.

ΧΡΩΜΑΤΙΣΜΟΙ

Ἀκούγοντας μέ προσοχή οποιαδήποτε μουσική σύνθεση, παρατηροῦμε ὅτι, οἱ φθόγγοι της δέν ἐκτελοῦνται ἀπό τήν ἀρχή μέχρι τό τέλος ὅλοι μέ τήν ἴδια ἔνταση· σέ ὀρισμένα μέρη, ὁ ἦχος γίνεται ἰσχυρότερος καί σέ ἄλλα ἀσθενέστερος.

Οἱ διακυμάνσεις αὐτές παρατηροῦνται μεταξύ φθόγγων, μέτρων, φράσεων, περιόδων, ἢ ἀκόμη καί σέ ὀλόκληρη μουσική σύνθεση.

Οἱ μεταβολές αὐτές σημειώγονται μέ εἰδικά σύμβολα ἢ εἰδικούς ὄρους, συνήθως στήν Ἰταλική γλῶσσα καί λέγονται **χρωματισμοί**.

Χρωματισμοί: λοιπόν είναι οί μεταβολές του βαθμού της έντασης των ήχων μέ τους όποιους εκτελούνται ένας ή περισσότεροι φθόγγοι, μέτρα, περίοδοι, ή καί όλόκληρη μουσική σύνθεση.

Οί χρωματισμοί συνήθως γράφονται κάτω από τό πεντάγραμμο ή τά φθογγόσημα καί ισχύουν γιά όλα τά μέτρα πού ακολουθούν, μέχρι νά συναντήσουμε άλλον όρο, πού θά τροποποιεί ή θά άκυρώνει τόν προηγούμενο.

Οί κυριότεροι άρχικοί όροι των χρωματισμών είναι δύο, τό Piano (P) = σιγά καί τό Forte (F) = δυνατά, πού μάλιστα θεωρούνται καί σάν βάση των όρων των χρωματισμών.

Οί χρωματισμοί ποικίλουν μέ τά ύποκοριστικά των λέξεων: Piano καί Forte, ώς έξής:

ΧΡΩΜΑΤΙΣΜΟΙ

A) Μέ βάση τό Piano = σιγά

Γράφονται	Συμβολίζονται	Διαβάζονται	Σημαίνουν
piano	P	πιάνο	σιγά
un poco piano	Poco P	πόκο πιάνο	λίγο σιγά
mezzo piano	mP	μέτζο πιάνο	μισό σιγά
pianissimo	PP	Πιανίσιμο	πολύ σιγά

B) Μέ βάση τό Forte = δυνατά

Γράφονται	Συμβολίζονται	Διαβάζονται	Σημαίνουν
forte	F	φόρτε	δυνατά
un poco forte	poco F	πόκο φόρτε	λίγο δυνατά
mezzo forte	mF	μέτζο φόρτε	μισό δυνατά
fortissimo	FF	φορτίσιμο	πολύ δυνατά

Γ) Μέ βάση τό VOCE = φωνή

Γράφονται	Συμβολίζονται	Διαβάζονται	Σημαίνουν
Sotto voce	sot. V.	Σόττο Βότσε	μέ μισή φωνή
ή	ή		
Mezzovoce	Mez. V	Μέτζο Βότσε	

Δ) *Υπάρχουν επίσης όροι πού φανερώνουν τή διαδοχική αύξηση ή ελάττωση ή αύξηση καί ελάττωση ενός ή περισσοτέρων φθόγγων, οι κυριότεροι από τούς όποιους είναι:

Γράφονται	Συμβολίζονται	Διαβάζονται	Σημαίνουν
crescendo	cresc ή <	κρεστσέντο	βαθμιαία αύξηση
Decrescendo	Decresc ή >	ντεκρεστσέντο	βαθμιαία ελάττωση
Diminuendo	Dim	ντιμινουέντο	Μέ βαθμιαία ελάττωση τής έντάσεως.
morendo	Mor.	μορέντο	Μέ βαθμιαία ελάττωση στό ελάχιστο (πεθαίνοντας)

* Σημ. Οι όροι αυτοί άν και προέρχονται από τήν φωνητική μουσική, διότι VOCE = φωνή, έν τούτοις χρησιμοποιοῦνται καί στήν όργανική μουσική.

ε) Ὑπάρχει τέλος τό σημεῖον $\langle \rangle$ τό ὁποῖο σημαίνει, ὅτι ἡ ἔνταση τοῦ φθόγγου ἢ τῶν φθόγγων, πρέπει πρῶτα νά ἀυξηθεῖ βαθμιαία καί ὕστερα νά ἐλαττωθεῖ βαθμιαία.

Σέ περίπτωση κατά τήν ὁποία ἡ ἀυξομείωση τῆς ἐντάσεως μέ τό σημεῖο $\langle \rangle$ γίνεῖ ἐπί ἑνός φθόγγου, τότε προκαλεῖται τό ὑπέροχο ἤχητικό ἐκφραστικό ἀποτέλεσμα (effet) τό ὁποῖο συναντᾶμε πολλές φορές στά ἔργα τῶν μεγάλων δασκάλων. π.χ.

Δηλαδή, τό πρῶτο μισό τοῦ φθόγγου ἐκτελεῖται μέ βαθμιαία αὐξηση τῆς ἐντάσεως καί τό δεύτερο μισό μέ βαθμιαία ἐλάττωση.

Οἱ χρωματισμοί στή μουσική εἶναι ὅ,τι ἀκριβῶς οἱ ἐναλλαγές τῶν χρωμάτων στή ζωγραφική.

ΡΥΘΜΙΚΗ ΑΓΩΓΗ

Οἱ κινήσεις τοῦ μέτρου στά διάφορα μουσικά κομμάτια εἶναι ἄλλοτε γρηγορότερες καί ἄλλοτε ἀργότερες.

Ὁ βαθμός τῆς ταχύτητας ἢ βραδύτητας μέ τήν ὁποία ἐκτελοῦνται οἱ κινήσεις τοῦ μέτρου, ὀνομάζεται Ρυθμική ἀγωγή.

Ὑπάρχουν ὀρισμένοι μουσικοί ὅροι πού χαρακτηρίζουν τή ρυθμική ἀγωγή. Οἱ ὅροι αὐτοί σημειώνονται στήν Ἰταλική γλῶσσα καί

γράφονται στην αρχή του κομματιού πάνω από το πεντάγραμμο.

Υπάρχουν γρήγοροι, μέτριοι και αργοί. Οί σπουδαιότεροι από αυτούς είναι:

- | | | |
|-------------|----------------------------------|---|
| 1. Γρήγοροι | <i>Allegro</i> | = Γρήγορα |
| | <i>Presto</i> | = Πολύ γρήγορα |
| | <i>Prestissimo</i> | = Πάρα πολύ γρήγορα |
| 2. Μέτριοι | <i>Andante</i> ή <i>Andte</i> | = 'Αργά (περπατητά) |
| | <i>Andantino</i> ή <i>Andno</i> | = Γρηγορότερο του <i>Andante</i> |
| | <i>Moderato</i> ή <i>Modto</i> | = Μέτρια |
| | <i>Allegretto</i> ή <i>Allto</i> | = (Γρηγορούτσικα) ταχύτερα του <i>Modto</i> |
| 3. 'Αργοί | <i>Grave</i> | = Πάρα πολύ αργά |
| | <i>Largo</i> | = Πολύ αργά |
| | <i>Largetto</i> | = Κάπως γρηγορότερο του <i>Largo</i> |
| | <i>Lento</i> | = 'Αργά. |
| | <i>Adagio</i> | = 'Αργά (κάπως γρηγορότερο του <i>Largetto</i>). |

Οί πάρα πάνω όροι μπορούν να τροποποιηθούν κατά τή διάρκεια τής εκτελέσεως, κατά τόν ακόλουθο τρόπο:

Γιά τή βαθμιαία επιβράδυνση (*Rallentando* ή *Ritardando* ή *Ritenuto*).

Γιά τή βαθμιαία επιτάχυνση (*Stringendo* ή *Accelerando*).

'Επανερχόμαστε στην αρχική ρυθμική άγωγή μέ τόν όρο *a tempo*.

Γιά τή σωστή απόδοση του ρυθμού καί τή διατήρηση τής ίσοταχούς ρυθμικής άγωγής, ύπάρχει ένα ειδικό όργανο πού όνομάζεται χρονόμετρο (*Metronome Maelzel*).

ΧΡΟΝΟΜΕΤΡΟ*

Τό χρονόμετρο (Metronome) είναι ένα όργανο σέ σχήμα πυραμίδας, πού μᾶς βοηθά στό νά διατηροῦμε καί νά ἀποδίδουμε ἀκριβέστερα τό ρυθμό.

Τό ἐφεῦρε ὁ Winkel ἀπό τό Amsterdam, τό χρησιμοποίησε ὁ Μπετόθεν καί τό τελειοποίησε τό 1812 στή Βιέννη, ὁ Βαυαρός μηχανικός καί ὀργανίστας Maelzel, ἀπό τόν ὁποῖο πήρε καί τό ὄνομα «Χρονόμετρο Maelzel».

Τό χρονόμετρο ἀποτελεῖται ἀπό τά παρακάτω μέρη:

α) Τό μετάλλινο ἐκκρεμές.

β) Μιά μετάλλινη κινητή πλάκα ἐπάνω σ' αὐτό.

γ) Μετάλλινη πινακίδα πίσω ἀπό τό ἐκκρεμές, πού ἔχει ἐπάνω κλίμακα ἀριθμημένη. Ἡ διαίρεση τῆς κλίμακας στηρίζεται στόν ἀριθμό τῶν αἰωρήσεων, τίς ὁποῖες ἐκτελεῖ τό ἐκκρεμές σέ ἓνα πρῶτο λεπτό.

Χρήση καί λειτουργία τοῦ χρονομέτρου

Τό χρονόμετρο χορδίζεται μέ μηχανισμό, ὅπως τό ρολοῖ. Μπαίνει τότε σέ κίνηση τό ἐκκρεμές ἀπό ἀριστερά πρὸς τά δεξιά καί ἀντίθετα. Σέ κάθε αἰώρηση ἀκούεται ἓνας κτύπος. Οἱ διαδοχικές αἰωρήσεις εἶναι ἰσόχρονες. Κάθε κτύπος μᾶς δείχνει τή διάρκεια κάθε κινήσεως τοῦ μέτρου.

Ὅσο ψηλότερα βρίσκεται ἡ κινητή μετάλλινη πλάκα, τόσο οἱ αἰωρήσεις εἶναι ἀργότερες, ὅσο χαμηλότερα βρίσκεται ἡ κινητή πλάκα, τόσο γρηγορότερες εἶναι οἱ αἰωρήσεις. Στό κατώτερο μέρος τῆς πινακίδας σημειώνεται ὁ ἀριθμός 208, στό ἄνωτερο ὁ ἀριθμός 40.

Ὅταν τό ἐπάνω μέρος τῆς κινητῆς πλάκας βρίσκεται στόν ἀριθμό 208, θά γίνονται 208 αἰωρήσεις σέ ἓνα πρῶτο λεπτό τῆς ὥρας. Ὅταν βρίσκεται στόν ἀριθμό 40, θά γίνονται 40 αἰωρήσεις στόν ἴδιο χρόνο. Ἐπομένως οἱ 208 αἰωρήσεις θά εἶναι πολύ γρηγορότερες τῶν 40 στό ἴδιο χρονικό διάστημα τοῦ 1'.

* Σημ. Ἐπιβάλλεται στή διδασκαλία νά ἔχει ὁ καθηγητής καί νά δείξει στους μαθητές τό χρονόμετρο, ἐρμηνεύοντας καί ἐπεξηγώντας τόν τρόπο πού λειτουργεῖ.

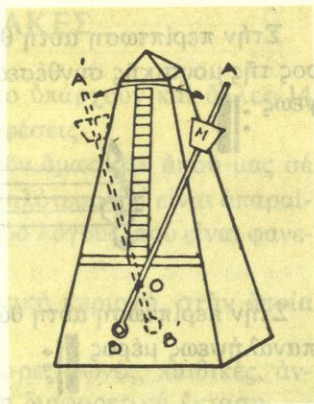
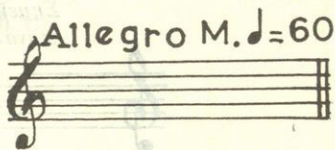
Χρονομετρικό σημείο

Στήν αρχή του μουσικού κομματιού μπαίνει, όπως γνωρίζουμε όλοι, ο όρος της ρυθμικής αγωγής. Ύστερα από αυτόν μπαίνει το γράμμα M (Metronome) ή MM (Metronome Maelzel), κατόπιν ένα φθογγόσημο τέταρτο ή ογδοο ή άλλα παρεστιγμένα, ύστερα δέ από αυτό, το σημείο της ισότητας (=) και τέλος ένας αριθμός, που δείχνει το σημείο της μετάλλινης πινακίδας, στο οποίο θα μπει άπέναντι, αντίστοιχα, ή κινητή μετάλλινη πλάκα του έκκρεμοῦς.

Όλα αυτά, που μπαίνουν στην αρχή του μουσικού κομματιού, αποτελούν το χρονομετρικό σημείο, που μας εξασφαλίζει τη σωστή ρυθμική αγωγή, που ζητάει ο συνθέτης του κομματιού. Παράδειγμα:

Προτού αρχίσει ή εκτέλεση, 1) Χορδίζεται το Χρονόμετρο, 2) Τοποθετείται το έκκρεμὸς κατακόρυφα άπέναντι στην αριθμημένη κλίμακα, 3) Μπαίνει κατόπιν ή κινητή πλάκα του έκκρεμοῦς στον αριθμό 60. Θα γίνονται τότε 60 αιώρησεις σε ένα πρώτο λεπτό (θα ακούμε 60 κτύπους). Κάθε μία άπ' αυτές θα αντιπροσωπεύει αξία ενός τετάρτου (♩)

Έπομένως κάθε αιώρηση (κτύπος) θα μας δίνει τη σωστή αξία και διάρκεια μιας κινήσεως.

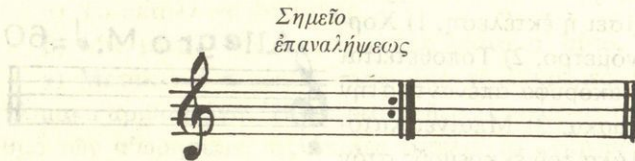


ΣΗΜΕΙΑ ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΩΣ

Μ' Επαναλήψεις λέγονται τά σημεῖα πού δείχνουν, ὅτι ἓνα μέρος μιᾶς μουσικῆς συνθέσεως πρέπει νά ἐκτελεστεῖ γιά δευτέρη φορά (νά ἐπαναληφθεῖ).

Σάν σημεῖο ἐπαναλήψεως χρησιμοποιοῦμε τή διπλή διαστολή, μπροστά (ἀριστερά) ἀπό τήν ὁποία μπαίνουν δύο στιγμές, ἡ μία πάνω καί ἡ ἄλλη κάτω ἀπό τήν τρίτη γραμμή τοῦ πενταγράμμου. :||

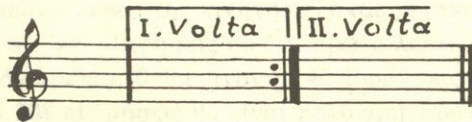
Ἔτσι ἔχουμε τίς ἐξῆς περιπτώσεις:



Στήν περίπτωση αὐτή θά ἐκτελεστεῖ γιά δευτέρη φορά ὅλο τό μέρος τῆς μουσικῆς συνθέσεως πού ὑπάρχει πρό τοῦ σημείου ἐπαναλήψεως. :||



Στήν περίπτωση αὐτή θά ἐπαναληφθεῖ τό μεταξύ τῶν δύο σημείων ἐπαναλήψεως μέρος. ||: :||



Στήν περίπτωση αὐτή θά ἐκτελέσουμε τήν πρώτη φορά μέχρι καί τό σημεῖο $\boxed{1 \text{ Volta}} :||$ = 1η φορά καί στήν ἐπανάληψη θά παραλείψουμε τό $\boxed{1 \text{ Volta}}$ καί θά ποῦμε τό $\boxed{2 \text{ Volta}}$ = 2η φορά.

“Όταν κατά την πορεία μιᾶς συνθέσεως συναντήσουμε τὰ σημεῖα τῆς παραπομπῆς S ἢ \oplus , τότε θά περιμένουμε νά συναντή-

σουμε παρακάτω καί ἄλλο, τό ἴδιο, ὅποτε τό μέρος τῆς συνθέσεως πού βρίσκεται ἀνάμεσα στά δύο σημεῖα (παραπομπές) ἐπαναλαμβάνεται. Θά τελειώσουμε δέ ἐκεῖ πού θά συναντήσουμε τή λέξη Fine = τέλος.

“Όταν τό πρῶτο σημεῖο τῆς παραπομπῆς ἔχει θεθεῖ στήν ἀρχή τῆς συνθέσεως, τότε τό δεύτερο σημεῖο τῆς παραπομπῆς συνοδεύεται ἀπό τή λέξη Da Capo = ἀπό τήν ἀρχή ἢ ἀπό τὰ ἀρχικά της D.C

“Όταν μιᾶ σύνθεση, λόγω σημείου παραπομπῆς ἐπαναλαμβάνεται ἀπό τήν ἀρχή, τότε οἱ ὑπάρχουσες ὡς τή λέξη Fine ἐπαναλήψεις, δέ λαμβάνονται ὑπόψη κατά τήν ἐπανάληψή της.

ΜΕΙΖΟΝΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ

Ἐκτός ἀπό τή φυσική κλίμακα τοῦ Ντο ὑπάρχουν καί ἄλλες 14 μείζονες κλίμακες, 7 μέ διέσεις καί 7 μέ ὑφέσεις.

“Όλες ἔχουν τό ἴδιο ἄκουσμα, τοποθετοῦν ὁμως τήν ἀκοή μας σέ διάφορο φωνητικό ἐπίπεδο ψηλότερο ἢ χαμηλότερο καί εἶναι ἀπαραίτητο νά τίς χρησιμοποιοῦμε γιά τούς ἐξῆς δύο λόγους, πού εἶναι φανεροί στό τραγούδι:

α) Κάθε τραγούδι ἔχει ὀρισμένη φωνητική περιοχὴ, στήν ὁποία ἐκτείνεται.

β) Κάθε τραγούδι ἐκτελεῖται ἀπό διάφορες φωνές, παιδικές, ἀνδρικές, γυναικεῖες, πού ἔχουν ἀπό τή φύση διαφορετικὴ ἔκταση.

Θά πρέπει λοιπὸν γιά νά μπορέσει νά ἐκτελεστεῖ μέ ἐπιτυχία ἓνα τραγούδι, ἢ βάση τῆς κλίμακας πού θά χρησιμοποιήσει ὁ ἐκτελεστής νά εἶναι ἀνάλογη πρῶτα μέ τή φωνητικὴ ἔκταση τοῦ τραγουδιστοῦ καί κατόπιν μέ τό εἶδος τῆς φωνῆς τοῦ ἐκτελεστή καί τῆς φωνητικῆς του ἱκανότητας γενικά (τῆς ἐκτάσεως δηλ. τῆς φωνῆς του).

Κατά τή διαδρομὴ τῶν φθόγγων τῆς κλίμακας ἀναγκαζόμαστε νά χρησιμοποιήσουμε τίς διέσεις ἢ τίς ὑφέσεις γιά τό λόγο πού θά δοῦμε ἀμέσως παρακάτω.

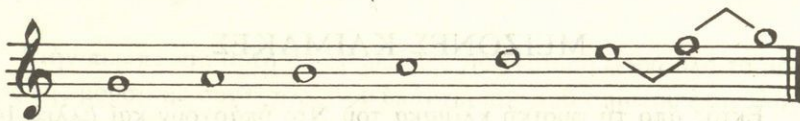
Α΄ ΜΕΙΖΟΝΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΜΕ ΔΙΕΣΕΙΣ

Είναι όλες 7. Σχηματίζονται με βάση την πρότυπη φυσική μείζονα κλίμακα του ΝΤΟ. Πρέπει δηλαδή να προχωρούν όλες κατά 2 τόνους, ήμιτόνιο, τρεις τόνους ήμιτόνιο.

Γιά να βροδμε τις βάσεις τους ανεβαίνουμε από τη βάση ΝΤΟ κατά πέμπτες καθαρές: Σολ - Ρε - Λα - Μι - Σι - Φα \sharp - Ντο \sharp

ΜΕΙΖΩΝ ΚΛΙΜΑΞ ΤΟΥ ΣΟΛ

Γιά να σχηματίσουμε την πρώτη κλίμακα με διέσεις, παίρνουμε ως βάση την 5η βαθμίδα της κλίμακας του Ντο δηλ. τό φθόγγο Σολ. Κατόπιν σχηματίζουμε διαδοχή οκτώ φθόγγων (έως τόν επάνω Σολ).



Ἡ κλίμαξ αὐτή δέν εἶναι μείζων, παρουσιάζει δύο ἐλαττώματα, γιατί:

- μεταξύ 6ης - 7ης βαθμίδας ὑπάρχει ἡμιτόνιο, πού δέν ἔχει θέση στίς βαθμίδες αὐτές, θά ἔπρεπε ἐκεῖ νά ὑπάρχει τόνος καί
- μεταξύ 7ης - 8ης ὑπάρχει τόνος, ἐνῶ ἔπρεπε νά ἔχουμε ἐκεῖ ἡμιτόνιο.

Γιά νά διορθώσουμε τά δύο αὐτά ἄτοπα, πρέπει νά βάλουμε μία διέση στό φα.

Τότε ἡ μεταξύ 6ης-7ης βαθμίδας ἀπόσταση γίνεται τόνος μι-φα \sharp καί ἡ μεταξύ 7ης - 8ης βαθμίδας ἀπόσταση γίνεται ἡμιτόνιο φα \sharp - σολ. Τώρα ἡ κλίμακα εἶναι μείζων γιατί προχωρεῖ κατά δύο τόνους, ἡμιτόνιο, 3 τόνους, ἡμιτόνιο.

Σημείωση: Οἱ μαθητές σέ κάθε κλίμακα πού διδάσκονται ἀσκοῦνται νά τήν ἀπαγγέλλουν προφορικά, ἀπό μνήμης, καί νά βρίσκουν τά δύο ἡμιτόνια μεταξύ 3ης - 4ης καί 7ης - 8ης βαθμίδας.

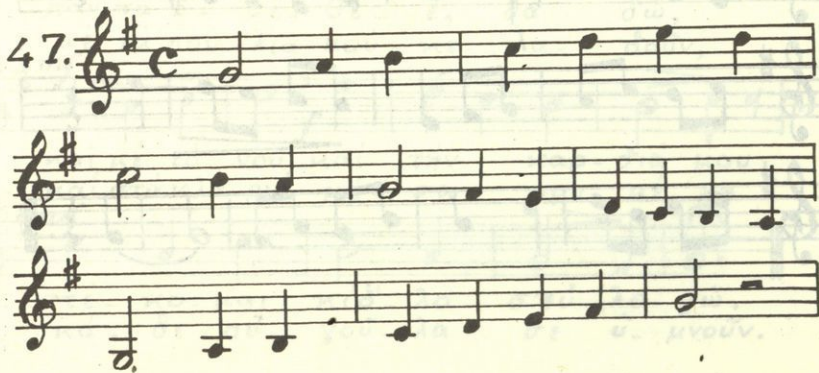


Όταν μία άσκηση ή ένα τραγούδι είναι γραμμένο στη μείζονα κλίμακα του Σολ, όλα τα Φα θά είναι μέ διέσεις. Για να μη βάζουμε δεσέ κάθε Φα διέση και έπιφορτίζουμε έτσι τη μουσική γραφή, τη βάζουμε μία φορά στην άρχή κάθε πενταγράμμου άμέσως μετά τό κλειδί του Σολ, στην 5η γραμμή, όποτε ισχύει για όλους τους όμώνυμους φθόγγους, όλόκληρου γενικά του μουσικού κομματιού.

Η διέση αυτή καθώς και όλες οι διέσεις καθώς θά δοϋμε άργότερα, και οι ύφέσεις που μπαίνουν στην άρχή του πενταγράμμου, είναι σημεϊα μόνιμα (και όχι τυχαϊα), και αποτελοϋν τό λεγόμενο **όπλισμό** τής κλίμακος.



ΑΣΚΗΣΕΙΣ
στην κλίμακα του Σολ



48. *Andino*

49. *Allio*

50 *Modto*

mf

mp

51. Ύμνος στό Θεό

Σχεδόν άργά

A. ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

p

1. ^{co}0 - που κί' αν στρέ-ψω τή μα-τιά μου
 2. Σε βλέ-πω πέ-ρα μεσ' τά δά-ση

πάν-τα Έ- σέ, θε- έ, δά δώ,
 μέ τά που-λιά πού κε- λα- δούν,

mf

καί μέ τό νοῦ καί τήν καρ-διά μου
 καί στα κλα-ριά μέ-σα κρυ-μέ-γα

mf

στε-κο-μαι κί' ό-λο σ' εὔ-λο-γώ.
 κά-θε αυ-γού-λα σέ υ-μνοῦν.

52. Στή γυμναστική

To di Marcia

ΑΛ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ

1. Έμ- πρὸς κί- ο στί- βος ἄν- θι- σε τῆ νειό- τη-
 2. Ψυ- χή λε- βέν- τρα ἄσ- κλείσου με σέ στη- θεια

- λό- γυ- ρά μας μιά φλό- γα εἰν' ἡ καρ- δια μας κι ἡ ὄρ-
 σάν ἄ- σπύ- δες σέ μᾶς οἱ νέες ἐλ- πί- δες κί ὄ

- μή μας εἶ- ναι κιά... Χαλ- κι- νῆ ἄσ- γί- νη ἡ δύ- να- μη
 κλή- ρος ὁ λαμπρός... Μιά νί- κη μέ δᾶ- φνό- κλα- ρα

κιά- γαλ- μα ἄρχαι- αἰ χά- ρη στό δρό- μο στό λι-
 στά χέ- ρια μας προσμέ- νει κι ἡ δό- ξα ἄν- τρει- ω-

- δά- ρι, πλά- στε γε- ρά κορ- μιά, —
 - μέ - νη, πάρ- τε φτε- ρά κι ἐμ- πρὸς. —

Στ. Σπεράντισας.

53. "Ανοιξη

Λίγο γοργά

I. ΝΟΥΣΙΑ

1. Ἦρ- θε παι- διά ἡ ἄ- νοι- ξη, τό λέν τά χε- λι-
 2. Ἦρ- θε παι- διά ἡ ἄ- νοι- ξη, τό δέντρο ξα- ναν.

- δό- νια, πού χιζίζουν τὶς φω-λί-τσες τους κατ'ὡπὸ
 - θί - ζει· καὶ στό ρυ- α- κί' ὄ- λό-δρο-σο νε- ρά-κι
 τὰ μπαλ-κό-νια. — Τό λέ-νε τ'ἀνθη γύ-ρω μας
 κε- λα-ρί-ζει. — Ἦρ-θε παι-διά ἡ ἄ- νοι-ξη,
 μέ τή μοσχο-βο-λιά τους καὶ τὰ που-λιά χα- ρού-με-να
 μο-σχο-βο-λά τὸ χῶ-μα, στὸν οὐρα-νό ἄ- πλώ-θη-κε
 μέ τή γλυ-κειά λαλιά τους, — μέ τή γλυκειά λαλιά τους.
 τό γα-λα-νό τό χρῶ- μα, — τό γα-λα-νό τό χρῶ-μα.

Α. Παπαδήμας

ΜΕΙΖΩΝ ΚΛΙΜΑΞ ΤΟΥ ΡΕ

Μετά τήν κλίμακα τοῦ Σόλ παίρνουμε σάν βάση τήν 5η βαθμίδα τῆς (τό ΡΕ) καὶ σχηματίζουμε τήν Μειζ. κλίμακα τοῦ ΡΕ.

Ἡ κλίμακα αὐτή θά διατηρήσει τήν δίεση τῆς προηγούμενης δηλ. τό ΦΑ \sharp καὶ θά πάρει ἄλλη μία στήν 7η βαθμίδα (στό φθόγγο Ντο) γιά νά σχηματιστεῖ τόνοσ μεταξύ 6ης-7ης (Σι-Ντο \sharp) καὶ ἡμιτόνιο μεταξύ 7ης-8ης (Ντο \sharp -Ρε) καὶ νά εἶναι μείζων.

Ἔτσι ἡ κλίμακα τοῦ Ρε ἔχει ὄπλισμό δύο διέσεις Φα καὶ Ντο. Γενικά κάθε νέα κλίμακα διατηρεῖ τόν ὄπλισμό τῆς προηγούμενης, καὶ παίρνει μία ἀκόμη δίεση στήν 7η βαθμίδα.



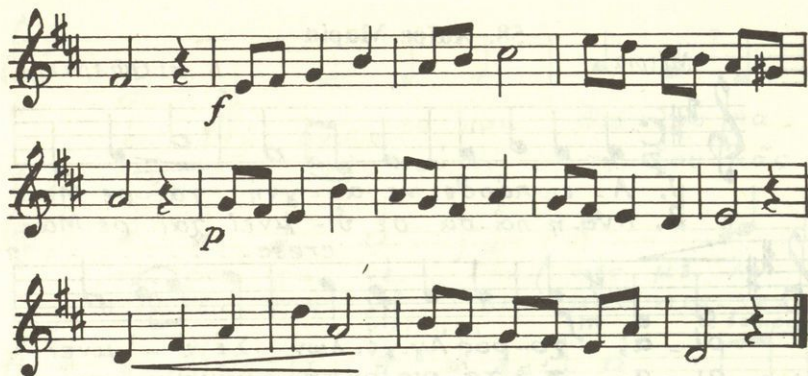
άνιούσα Κατιούσα

όπλισμός 2 διέσεις

54

55 *Andno*

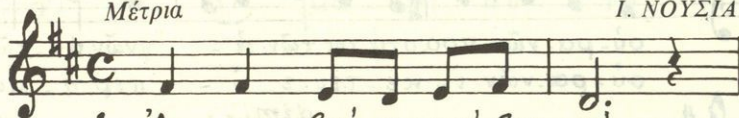
56 *Allo*



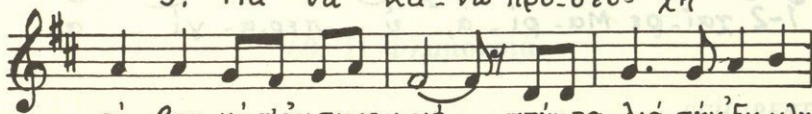
57. Προϊνή προσευχή.

Μέτρια

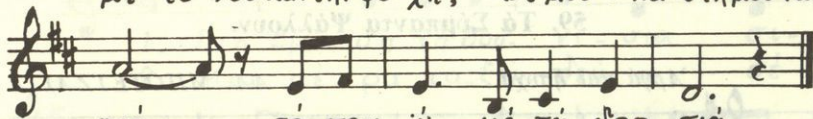
I. ΝΟΥΣΙΑ



1. Ά- νε- βαί-νω στού-βου- νό
2. Τή δρο- σου-λα νά χα- ρῶ
3. Γιά νά κά-νω προ-σευ- χή



τό βου-νό τ'άν-τικρυ-νό, στήν πα-λιά τήν Έκ-κλη-
 νά φι-λή-σω τό σταυ-ρό, τό Χρι-στό τήν Πα-να-
 μέ τό νοῦ καί τήν ψυ-χή, θέ μου Πλά-στη μου νά



-σιά, τό πρω-ί- μέ τή δρο-σιά.
 -γιά, μ'ό-λο-κά-θα-ρη καρ-διά.
 πῶ Σέ λα-τρεύ-ω, Σ'ά-γα- πῶ.

Παπαδήμας

58. Χαῖρε Μαρία

Μέτρια

Β. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ

1. Ἀ-ει. πάρθε-νε ἄ-γνή χαῖ-ρε Μα-
2. Πνο-ή πᾶ-σα σε ὑ-μνεῖ χαῖ-ρε Μα-
ρί-α, χο-ρός Ἀγ-γέ-λων Σέ ὑ-μνεῖ
ρί-α, ἡ χά-ρις σου τὴν γῆν πλη-ροῖ,
χαῖ-ρε Μα-ρί-α, Βα-σί-λισ-σα τῶν
χαῖ-ρε Μα-ρί-α, Βα-σί-λισ-σα τῶν
οὐ-ρα-νῶν προ-στά-της τῶν ἄ-γνῶν ψυ-χῶν
οὐ-ρα-νῶν ἰ-κέ-τευ-ε ὑ-πέρ ἡ-μῶν
1-2 χαῖ-ρε Μα-ρί-α, ὑ-περ-α-γί-α.

59. Τά Σύμπαντα Ψάλλουν.

Ἀργά καί ἤσυχα

ΑΛ. ΜΠΟΤΕΤΖΑΓΙΑ

1. Τά σύμ-παν-τα ψάλ-λουν γιά Σέ-να Θε-
2. Γιά Σέ-να Θε-έ μου τό σύμ-παν μι-

-έ Σέυ- μνοῦν τά παι- διά σου πα-
 -λεί στο- φῶς πού εὔ- χή σου μάς
 -τέ- ρα τρα- νέ, γλυ- κές με- λω-
 στέλ-νεις στή γῆ, λι- μά- νιεύ- τυ-
 -δί- ες ἄγ- γέ- λων ἡ- χοῦν καί' μά-
 -χί- ας ἡ πί- στη σου αὐ- τή εὔ- τυ-
 -μέ- τρη- τ' ἄ- στέ- ρια Σέυ- μνοῦν.
 -χί- ας λι- μά- νι αὐ- τή.

60. Ἡ Φλαμουριά

Andante

SCHUBERT

1. Στή θρύ- ση τή βου- νί- σια σι-
 2. Μιά μέ- ρα τα- ξει- δεύ- ω σέ
 1. -μά εἰν' ἡ φλα-μου-ριά στόν ἴ- σκιο της κα-
 2. μέ- ρη μα-κρι- νά, περ- νῶ νά χαι-ρε-

1. -θό- μουν νάο- νει- ρευ- τῶ συ- χνά ἦ
 2. - τή- σω γλυ- κά τή φλα- μου- ριά. Βου-

1. χά- ρα- ζα στὴ φλού- δα ὁ -
 2. - ἰ- ζαν τὰ κλα- δία της σά

1. -νό- μα- τῶι- ε- ρά καί πάν- τα ἰεῖ γυρ-
 2. νά μου κρά- ζαν ὦ, κον- τὰ μου πάντα

1. -νοῦ- σα σέ λύ- πη σέ χα- ρά σέ
 2. μεῖ- νε νά βρῆς γα- λή- νη εἰ- δῶ νά

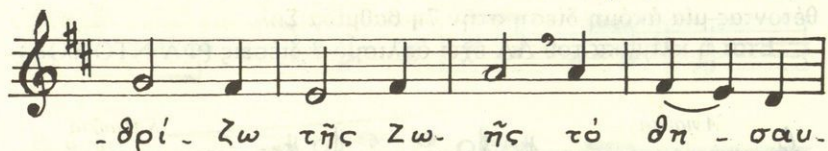
1. λύ- πη σέ χα- ρά.
 2. βρῆς γα- λή- νη εἰ- δῶ.

61. Ὁ Ἐξαγνισμός

Moderato N. ΤΣΙΓΚΟΥΛΗ

Τῆς γῆς τὰ πά- θη δέ μέ

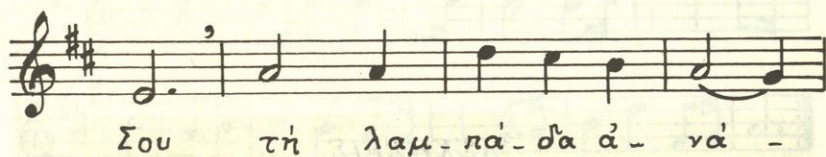
σέρ-νουν σκλά - βο. πρὸς Σὲ ὄρ-



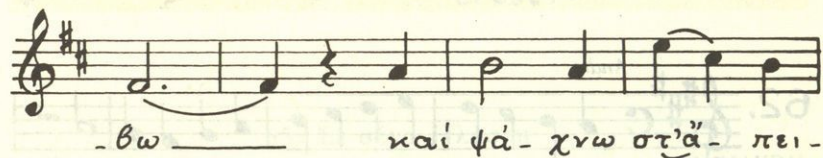
-θρί-ζω τῆς ζω-ῆς τὸ θη-σαι.



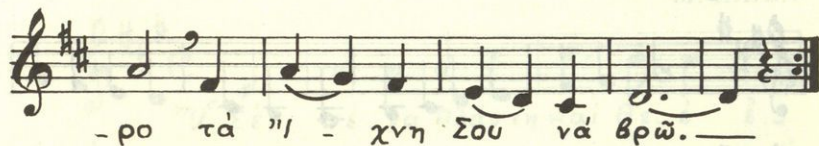
-ρό. — Τῆς νο-σταλ-γί-ας



Σου τῆ λαμ-πά-δα ἀ-νά -



-βω — καί ψά-χνω στ'ἄ-πει -



-ρο τὰ ἴ-χνη Σου νά βρω. —

Λ. Ζαχαρή

ΜΕΙΖΩΝ ΚΛΙΜΑΞ ΤΟΥ ΛΑ

Μέ ὄμοιο τρόπο σχηματίζουμε τὴ Μείζωνα κλίμακα τοῦ ΛΑ παίρνοντας σάν βάση τὴν 5η βαθμίδα τῆς ΡΕ ἢ τὸ φθόγγο ΛΑ καί προσθέτοντας μία ἀκόμη διέση στὴν 7η βαθμίδα Σολ.

Ἔτσι ἡ κλίμακα τοῦ ΛΑ ἔχει ὄπλισμό 3 διέσεις (ΦΑ-ΝΤΟ-ΣΟΛ)

Ανωῖσα Κατιῶσα

3-4 7-8

Ὅπλισμός
3 διέσεις
Φα - Ντο Σολ

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

62. *Andte*

63. *Allo*
mf

64. *Vivo*

f *p* *cresc.*

65. Σέ σένα Πλάστη

M. HAYDN

mf Σέ σέ-να Πλάστη και θε-ε̇ ε̇-
 -τού-τη τή στι-γμή ύ-ψώ-νω μέ καρ-διά και νου̇ πα-
 -ρά-κλη-ση θερ-μή πα-τέ-ρα ρί-ξε

σπλα-χνι-κά στα πλάσματά Σου μιὰ μα-τιά και
 φῶς οὐ-ρά-νια χα-ραυ-γῆ, σκόρπ' ἀπ' τὸ θρό-νο
 Σου στὴ γῆ και φῶς στὴ γῆ σκόρ-
 ται.
 -π' ἀπ' τὸ θρό-νο Σου στὴ γῆ.

66. Ἐμπρός

Vivo

Ἀμερικάνικη μελωδία.

1. Ἐμ- πρὸς γιὰ τὴν Ἑλ- λά- δα μας, ἡ
 2. Ἐμ- πρὸς γιὰ τὴν Ἑλ- λά- δα μας, μέ
 σαλ-πιγ-γα ἡ - χει κίῃ γα-λα-νή ση-
 φλό-γα μέ καρ διά, γιά μιὰ ζω-ή πε-
 -μαί. α μας στὴ δό-ξα ὀ- δῆ- γεῖ. Ἐμ-
 -ρή- φα-νη γε- μά- τη ὀ- μορ- φιά. Ἐμ-

-πρός, ἔμπρός ἢ Ἐλ-λά-δα μας ἀ-πλώ-νει τὰ φτε-
 πρὸς γιὰ τὴν Ἐλ-λά-δα μας καὶ γιὰ τὴ λευτε-
 -ρά, ἀ-πλώ-νει τὰ φτε-ρά — Ἐμ-
 -ριά, καὶ γιὰ τὴ λευ-τε-ριά — Ἐμ-
 στήν ἱκανάληφη D
 1.-2. Δό-ξα, δό-ξα στήν Πα-τρι-δα μας,
 δό-ξα στήν Πα-τρι-δα τὴ γλυ-κειά.
 Μέ-τῃ δό-ξα καὶ τὴ λευ-τε-ριά θά
 ζεῖ παν-το-τει-νά.

Α. Σαμαράκης

Β' ΜΕΙΖΟΝΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΜΕ ΥΦΕΣΕΙΣ

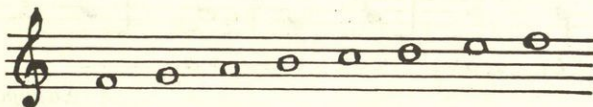
Είναι όλες 7. Σχηματίζονται καί αυτές με βάση την πρότυπη φυσική μείζονα κλίμακα του Ντο.

Πρέπει δηλαδή να προχωρούν όλες κατά 2 τόνους, ήμιτόνιο, 3 τόνους, ήμιτόνιο. Για να το επιτύχουμε όμως αυτό χρησιμοποιούμε τις ύφεςεις.

Για να βρούμε τις βάσεις τους, ανεβαίνουμε από τη βάση της κλίμακας του Ντο κατά τέταρτες καθαρές. Έτσι έχουμε: Φα, Σι \flat , Μι \flat , Λα \flat , Ρε \flat , Σολ \flat , Ντο \flat .

ΜΕΙΖΩΝ ΚΛΙΜΑΞ ΤΟΥ ΦΑ

Για να σχηματίσουμε την πρώτη μείζονα κλίμακα με ύφεςεις, παίρνουμε ως βάση την 4η βαθμίδα της κλίμακας του Ντο, ήτοι: το φθόγγο Φα. Κατόπιν σχηματίζουμε συνεχή διαδοχή οκτώ φθόγγων, (ως τόν έπάνω Φα).



Η κλίμακα αυτή δεν είναι μείζων, παρουσιάζει δύο έλαττώματα, γιατί:

α) μεταξύ 3ης - 4ης βαθμίδας ή απόσταση Λα-Σι είναι τόνος, ενώ έπρεπε να υπάρχει εκεί ήμιτόνιο.

β) μεταξύ 4ης - 5ης βαθμίδας ή απόσταση Σι-Ντο είναι ήμιτόνιο, ενώ θα έπρεπε να υπάρχει εκεί τόνος.

Πρέπει λοιπόν να διορθωθούν οι δύο αυτές αποστάσεις για να γίνει ή κλίμακα Μείζων. Αυτό τό πετυχαίνουμε, αν βάλουμε μιά ύφεση στο Σι.

Τότε ή μεταξύ 3ης - 4ης βαθμίδας απόσταση γίνεται ήμιτόνιο Λα-Σι \flat , καί ή μεταξύ 4ης - 5ης βαθμίδας απόσταση γίνεται τόνος Σι \flat - Ντο.

rall.

69. *Allto*

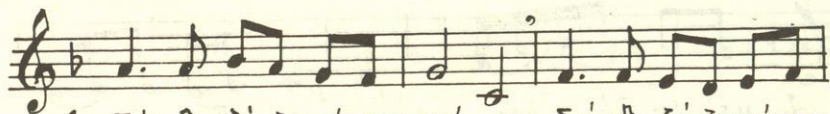
p *mf* *f*

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

70. Στόν Ουράνιο Πατέρα

Μέτρια *I. ΝΟΥΣΙΑ*

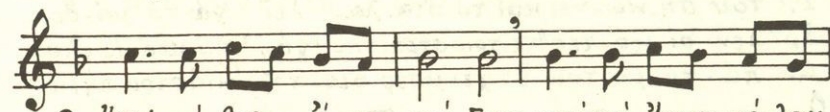
1. Θέ μ' οὐ- ρά- νι- ε Πα- τέ- ρα
3. Τῆς ἁ- λή- θειας Σὺ ὁ φά- ρος



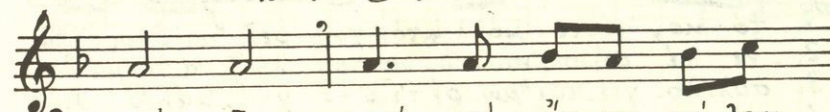
1. Σέ δο-ξά-ζω νύ-χτα μέ-ρα, Σέ δο-ξά-ζω νύχτα
3. φώ-τι-ζέ μας, δί-νε θάρ-ρος, φώ-τι-ζέ μας δί-νε



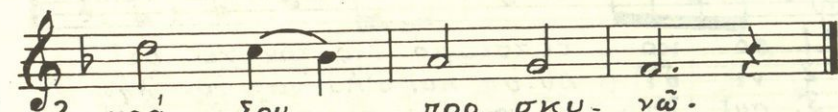
1. μέ - ρα κιά - νυ - μινῶ.
3. θάρ - ρος στήν καρ - διά.



2. "Ω! τό θεῖο ὄ-νο-μά Σου καί τὰ ἔργα τά λαμ-
4. Δύ-να-μη, χα-ρά καί ὑ-γεί-α καί τή θεί-α Σου εὐ-λο-



2. - πρά Σου καί τὰ ἔρ-γα τά λαμ-
4. - γί - α καί τή θεί-α Σου εὐ-λο-



2. - πρά Σου προ-σκυ-νῶ.
- γί - α στή δου-λειά.

71. Ὁ Κόκορας



1. "Ε- νας κό-κο - ρας ὄ- λά-σπρος
2. "Α- μα βρῆ κα- νέ- να σπό-ρο
3. Τή στι- γμή πού σου- λα-τσα-ρει
4. Ξά-φνου βλέ- πειῖ - να γε- ρά-κι.

1. μέ ψη-λό λει- ρί, κα-μα-ρώ-νει
 2. μέ-σα στήν αὐ- λή, τό κε- φά-λι
 3. μέ τό βῆ- μα ἀρ- γό, "δέν ξα- νάει-δα"
 4. "Αχ, τήν ὦ- ρα αὐ- τή, τό βα- ρύ περ-

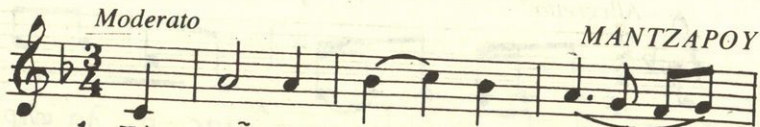
1. καί φου-σκώνει καί λι-λιά φο- ρεῖ *mf* καί θαρρεῖς πῶς
 2. του ση-κώ-νει καί τό δια-λα- λεῖ νά τό μά-θου-
 3. λέν οἱ κό-τες "τέ-τοι οστρα-τη- γό", μά κι' ὁ ἴ-διος
 4. πά-τη-μά του ἔ- χει περ-δευ-τῆ κι' ἄστρα-πή μέσ'

1. τό κο- τέ-τσι μό-λις τόν χω- ρεῖ καί θαρρεῖς πῶς
 2. -νε σέ Δύ-ση καί σ' Ἄ- να-το- λή νά τό μά-θου-
 3. συλ-λο-γιέ-ται "μω-ρέ, τ'εἶμ' ἔ- γώ!" μά κι' ὁ ἴ-διος
 4. τό κο- τέ-τσι τρέ-χει νά κρυ- φτῆ. κι' ἄστρα-πή μέσ'

1. τό κο- τέ-τσι μό-λις τόν χω- ρεῖ.
 2. νε σέ Δύ-ση καί σ' Ἄ- να-το- λή.
 3. συλ-λο-γιέ-ται "μω-ρέ, τ'εἶμ' ἔ- γώ!"
 τό κο- τέ-τσι τρέ-χει νά κρυ- φτῆ!

72. Ἡ Ξανθοῦλα

Moderato MANTZAPOY



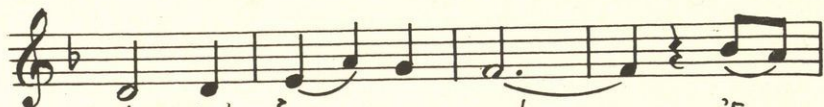
1. Τήν εἶ-δα τήν ξαν-θοῦ-
 2. Ἐ- στέ-κον-ταν οἱ φί-
 3. Σέ λί-γο, σέ λι-γά - - -



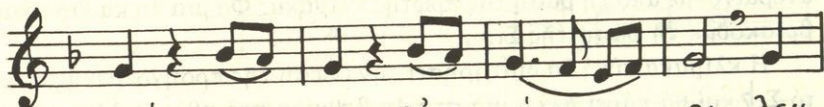
1. - λα τήν εἶ-δα ψές ἄρ-γά πού
 2. - λοι, μέ λύ-πη, μέ χα-ρά κιάυ-
 3. - κι δέν ἦ-ξε-ρα νά πῶ ἄν



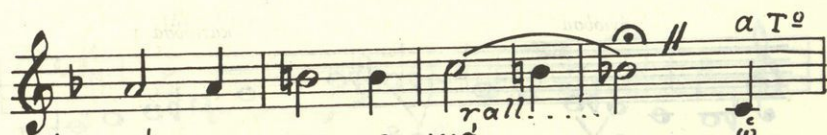
1. μπῆ-κε στή βαρ-κού - - - λα νά
 2. - τή μέ τό μαν-τῆ - - - λι τοῦς
 3. ἔ-βλε-πα πα-νά - - - κι ἦ



1. πάη στήν ξε - νη-τιά Ἐ -
 2. ἄ-πο-χαι - ρε-τᾶ καί
 3. τοῦ πε-λά - γουᾶ-φρό κιά -



1. - φού-σκω - σε τᾶ - γέ - - - ρι λευ-
 2. τό χαι - ρε-τι - σμό της ἔ-
 3. - φουῦ. πα - νί μαν-τῆ - - - λι ἔ-



1. κό-τα-τα πα-νιά _____ ῶ-
 2. -στά-θη-κα νάϊ-δῶ _____ ῶς
 3. -χά-θη, στό νε-ρό, _____ ε-



1. - σαν τό πε - ρι - στέ - - - ρι π'ά -
2. - πούη πολ - λή μα - κρό - - - της μοῦ
3. - δ'ά - κρυ - σαν οί φί - - - λοι ε -



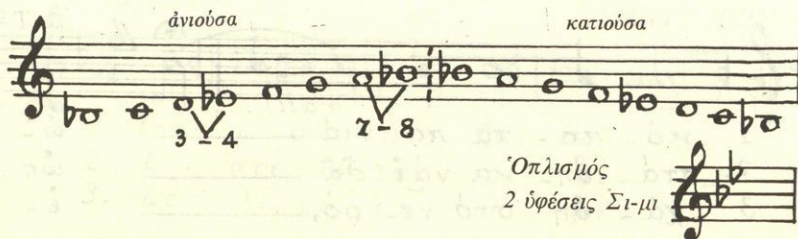
1. - πλώ - νει τά φτε - ρά _____
2. ε - κρυ - ψε κι'αὐ - τό _____
3. - δ'ά - κρυ - σα κι'ε - γώ. _____

Δ. Σολωμός

ΜΕΙΖΩΝ ΚΛΙΜΑΞ ΤΟΥ ΣΙΒ

Γιά νά σχηματίσουμε τώρα τή δεύτερη κλίμακα μέ 2 ύφέσεις, ανεβαίνουμε ἀπό τή βάση τῆς πρώτης κλίμακας Φα μία 4η καθαρή καί βρίσκουμε τή βάση τῆς Σιβ.

Ἡ κλίμακα αὐτή θά διατηρήσει τήν ὕφεση τῆς προηγούμενης δηλ. τό Σιβ καί θά πάρει ἄλλη μία στή 4η βαθμίδα στό φθόγγο Μι, γιὰ νά σχηματισθεῖ τό ἡμιτόνιο Ρε - Μιβ μεταξύ 3ης - 4ης βαθμίδας καί ὁ τόνος Μιβ - Φα, μεταξύ 4ης - 5ης βαθμίδας.



ΑΣΚΗΣΕΙΣ
για εφαρμογή της κλίμακας του Σιϋ

73. *Andino*

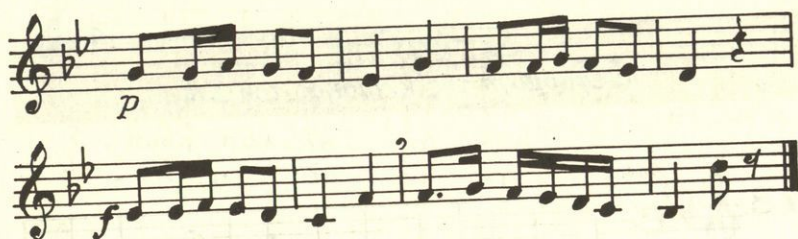
73. *Andino*

74. *Modto*

74. *Modto*

75. *Allto Vivo*

75. *Allto Vivo*



76. Ἡ πέστροφα

Grazioso

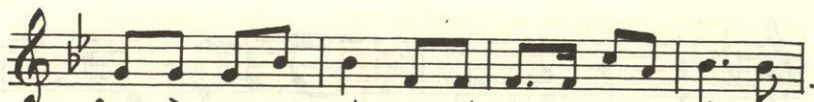
FR. SCHUBERT

1. Σὲ ρυά-κι ποῦ ἔ-λαμπ' εἶ-δα νά
 2. Ψα-ρᾶς μὲ κα-λα-μί-δα στὴν
 3. Μὰ ὁ κλέ-φτης νά τε-λειώ-νη ζη-

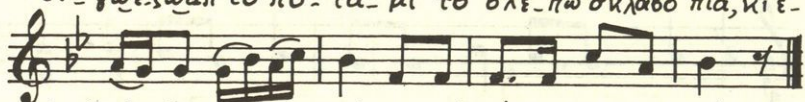
1. παί-ζη ἔ-δῶ κί'ε- κεί Μιά πέστρο-φα μι-κροῦ-λα σά
 2. ὄ-χθη καρ-τε-ρᾶ Τὴν πέστρο-φα νά πιά-ση κα-
 3. -τά-ει ὁ κα-κός Γιαυτό σὸ ρυάκι λάσπη χῶνει

1. βέ-λος πε-τα-χτή. Στε-κό-μουν πλάι σὸ
 2. -δῶς χο-ρο-πη-δᾶ Καί φέγ-γι-ζε τὸ
 3. καί πρίν τὸν κα-λοῖ-δῶ Ση-κῶ-νει τὸ κα-

1. ρυά-κι θω-ρῶν-τας τὸ φαι-δρό νά
 2. ρυά-κι ποῦ ἔ-γώ μὰ δέν μπο-ρεῖ σοῦ
 3. -λά-μι τὸ ψά-ρι σπαρ-τα-ρᾶ κί'ε-



1. λου-ζε-ται ψα-ρά-κι στο γάρ-γα-ρο νε-ρό, νά
2. λέ-γω τὸ ψα-ρά-κι στ'ἀγκίστρι νά πιαστῆ, στ'ἀγ-
3. -γῶν' ξωπ'τὸ πο-τά-μι τὸ βλέ-πω σκλάβο πιά, κι ἐ-



1. λού-ζε-ται ψα-ρά-κι στο γάρ-γα-ρο νε-ρό.
2. -κί-στρι τὸ ψα-ρά-κι σοῦ λέω δ'έ θά πια-ατῆ.
3. -γῶν' ξωπ'τὸ πο-τά-μι τὸ βλέ-πω σκλάβο πιά.

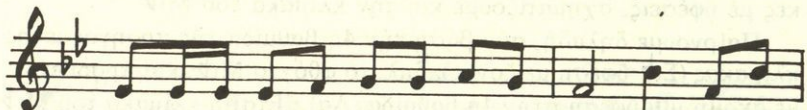
Μετάφραση Ν. Ποριώτη

77. Ἡ βαρκούλα

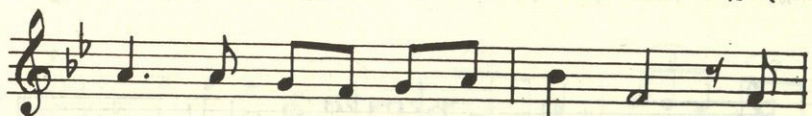
ΟΡ. ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗ



Τ'ἀ-ση-μέ-νιο βγαίνει φεγ-γα-ρά-κι



τά γα-λα-νά χρυ-σώ-νον-τας νε-ρά καί τῆς θρα-



-δυᾶς τὸ δρο-σε-ρὸ ἄε-ρά-κι φου-



-σκώ-νει τῆς βαρ-κού-λας τὰ πα-νιά φου-

-σκώ- νει τῆς βαρ- κού- λας τὰ πα- νιά σ'άμ-

-μό- στρω- τη σβύ- νει τό κυ- μ'άγκα- λιά κι'ά-
rall.

-φρί- ζον- τας χύ- νει ὄρο- σά- τα νε- ρά.

ΜΕΙΖΩΝ ΚΛΙΜΑΞ ΤΟΥ ΜΙ^b

Μέ τόν ἴδιο τρόπο πού σχηματίσαμε τίς δύο προηγούμενες κλίμακες μέ ὑφέσεις, σχηματίζουμε καί τήν κλίμακα τοῦ Μι^b

Παίρνουμε δηλαδή, σάν βάση τήν 4η βαθμίδα τῆς προηγούμενης κλίμακας (Σι^b ὑφεση μείζονας), δηλ. τό φθόγγο Μι^b, καί προσθέτουμε ἀκόμη μία ὑφεση στήν 4η βαθμίδα (Λα). Ἔτσι ἡ κλίμακα τοῦ Μι^b ἔχει ὄπλισμό 3 ὑφέσεις (Σι^b - Μι^b - Λα^b).

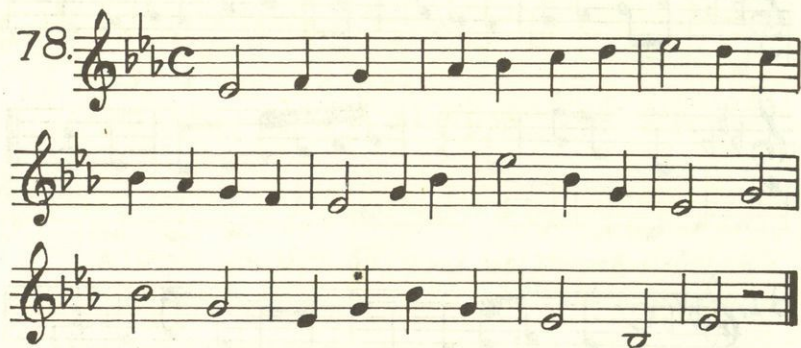
Ὅπλισμός

3 ὑφέσεις

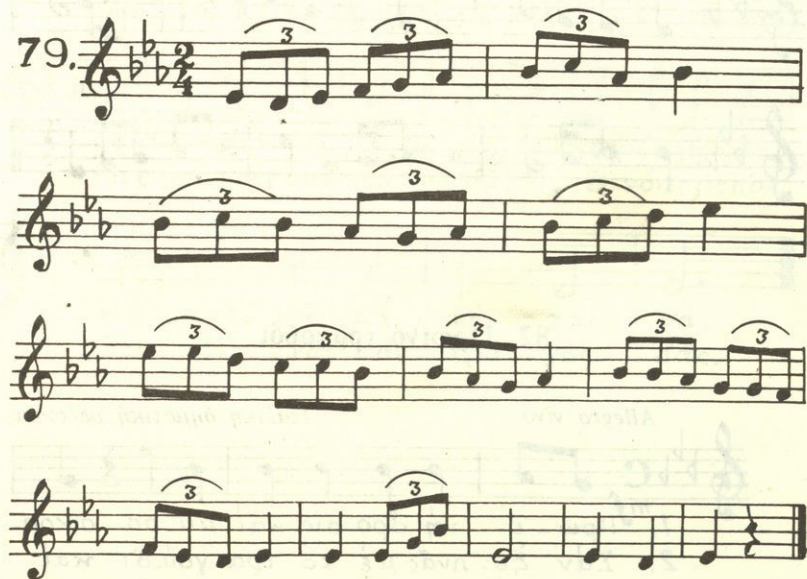
Σι - Μι - Λα

ΑΣΚΗΣΕΙΣ
για εφαρμογή της Μιϋ Μείζονας.

78.



79.

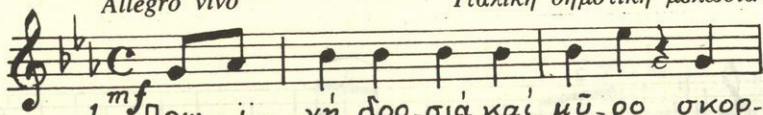




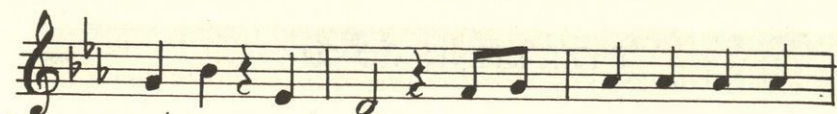
82. Πρωινό τραγούδι

Allegro vivo

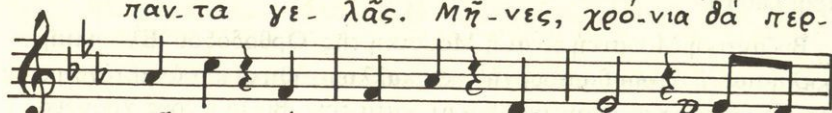
Ιταλική δημοτική μελωδία



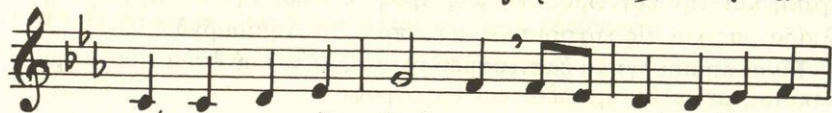
1. *mf* Πρω - ι - νή δρο - σιά και μῦ - ρο σκορ -
2. Σάν ξυ - πνάς μέ τό τρα - γού - δι και



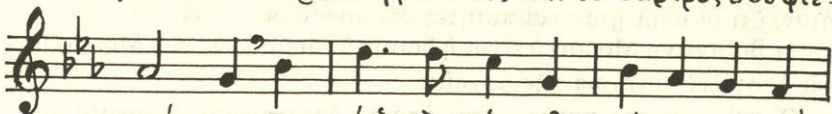
-πιέ-ται στή γῆ. Μέτρα-γού-δια χαι-ρε-
 πάν-τα γε- λάς. Μη-νες, χρό-νια δά περ-



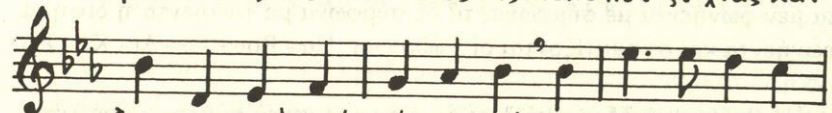
-τᾶ-νε τό φῶς τῆς αὐ- γῆς, κιό'-ληῆ
 -νᾶ-νε καί δέ δά γυρ- νᾶς. Τῆ βα-



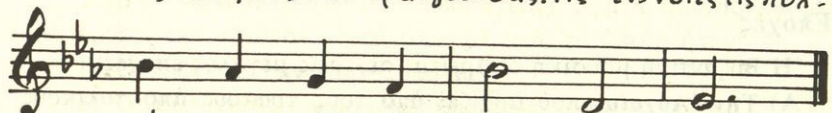
μέ-ρα μας δια-βαί-νει γε-λα-στή κι εὐ-τυ-χι-
 -ρειά δου-λειά ἀλα-φρώ-νεις καί τό δάρ-ρος σου φτε-



-σμέ-νη. Γορ-γῆῆ ζω-ή γλυ-κά περ-νᾶ μέ
 -ρώ-νεις, τίς ἔν-νοιος τίς πολ-λές ξε-χνᾶς καί



ξε-νοια-σιά καί μέ χα-ρά. Γορ-γῆῆ ζω-ή γλυ-
 τούς καὶ μούς σάν τρα-γου-δᾶς. Τίς ἔν-νοιος τίς πολ-



-κά περ-νᾶ μέ τῆ χα-ρά.
 -λές ξε-χνᾶς σάν τρα-γου-δᾶς.

Προέλευση

Βυζαντινή Μουσική είναι ή Μουσική της Ὁρθοδόξου Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας, ἡ ὁποία δημιουργήθηκε, καλλιιεργήθηκε καὶ ἀναπτύχθηκε στό Βυζάντιο (Κωνσταντινούπολη), κατά τούς Βυζαντινούς χρόνους.

Μ' αὐτήν ἐκφράζουμε τά θρησκευτικά μας συναισθήματα, τήν ἀγάπη καὶ τήν ἐγνωμοσύνη μας πρὸς τό Θεό, τήν πίστη μας, τήν ἐλπίδα μας καὶ τίς εὐχαριστίες μας πρὸς τό Δημιουργό.

Εἶναι δημιούργημα ἐμπνευσμένων συνθετῶν, πού ὀνομάζονταν μελοποιοί, μελωδοί, ὕμνωδοί καὶ ὕμνογράφοι.

Οἱ πρῶτοι μελοποιοί ἦταν ἀνώτατοι κρατικοί καὶ ἐκκλησιαστικοί λειτουργοί (Ἱεράρχες καὶ αὐτοκράτορες). Χαρακτηριστικό αὐτῶν ἦταν, ὅτι οἱ ἴδιοι ἦταν καὶ ποιητές καὶ μουσικοί.

Ἡ Βυζαντινή Μουσική εἶναι ἡ βάση τῆς δημοτικῆς μας Μουσικῆς καὶ ἀποτελεῖ συνέχεια τῆς ἀρχαίας

Οἱ φθόγγοι τῆς προέρχονται ἀπό τά ἐπτὰ πρῶτα γράμματα τοῦ ἐλληνικοῦ ἀλφαβήτου (Α, Β, Γ, Δ, Ε, Ζ, Η) τά ὁποία συμπληρώνονται τά μὲν φωνήεντα μέ σύμφωνα, τά δέ σύμφωνα με φωνήεντα ἢ δίψηφα φωνήεντα καὶ σχηματίζονται οἱ 7 φθόγγοι: Πα - Βου - Γα - Δι - Κε - Ζω - Νη.

Ἡ Βυζαντινή Μουσική ἔχει δικό της γραφικό σύστημα πού λέγεται **Παρασημαντική**.

Ἐποχές

Ἡ Βυζαντινή μουσική διαιρεῖται σέ τρεῖς μεγάλες ἐποχές:

Α) **Τήν Ἀρχαία**, πού ἀρχίζει ἀπό τούς πρῶτους ἀποστολικούς χρόνους καὶ φτάνει ὡς τόν Ἰωάννη Δαμασκηνό (Ἡ' αἰώνας).

Β) **Τή Μεσαιωνική**, πού ἀρχίζει ἀπό τόν Δαμασκηνό καὶ φτάνει ὡς τήν Ἀλώση (1453).

Γ) **Τή Νεότερη**, πού ἀρχίζει ἀπό τήν Ἀλώση καὶ φτάνει ὡς τά χρόνια μας.

Περίοδοι

Α) Ἡ Ἀρχαία ἐποχή διαιρεῖται σέ δύο περιόδους:

α) **τὴν πρώτη**, πού ἀρχίζει ἀπό τούς πρῶτους ἀποστολικούς χρό-

β) τή δευτέρα, από τό 323, ως τόν Ἰωάννη Δαμασκηνό.

Β) Ἡ Μεσαιωνική ἐποχή διαιρεῖται σέ τρεῖς περιόδους:

α) τήν πρώτη, πού εἶναι ὁ Η' αἰώνας, δηλ. ἡ ἀκμή τοῦ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ.

β) τή δευτέρα, ἀπό τόν Δαμασκηνό ως τόν Κουκουζέλη (12ος αἰώνας).

γ) τήν τρίτη, ἀπό τόν Κουκουζέλη ως τήν Ἀλωση (1453).

Γ) Ἡ Νεότερη ἐποχή διαιρεῖται σέ τρεῖς περιόδους:

α) τήν πρώτη, ἀπό τήν Ἀλωση ως τόν Πέτρο τόν Πελοποννήσιο (1777).

β) τή δευτέρα, ἀπό τόν Π. Πελοποννήσιο μέχρι τούς τρεῖς δασκάλους τῆς νέας μεθόδου (Χρῦσανθο, Χουρμούζιο καί Γρηγόριο 1814).

γ) τήν τρίτη, ἀπό τό 1814 μέχρι σήμερα.

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΑΣΜΑΤΑ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ

Τά πρῶτα χρόνια τοῦ Χριστιανισμοῦ χρησιμοποιήθηκαν ως ὕμνοι οἱ ψαλμοί τοῦ Δαβίδ, οἱ ᾠδές, καθώς καί οἱ ἐπιφωνήσεις: «Ἄλληλουϊα», «κύριε Ἐλέησον» καί «Δόξα σοι Κύριε δόξα σοι».

Ἀπό τό Διονύσιο ὁμως τόν Ἀρεοπαγίτη (1ος μ.Χ. αἰώνας) καί μετά οἱ Χριστιανοί σύνθεσαν δικά τους ἄσματα, τά ὁποῖα ἦταν:

1) Ὁ Ἑωθινός ὕμνος (Δοξολογία).

2) Ὁ Ἑσπερινός ὕμνος (Νῦν ἀπολύεις...).

3) Ὁ Ἐπινίκιος ὕμνος (Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος Κύριος Σαβαώθ...).

4) Ὁ Εἰσοδικός ὕμνος (Δεῦτε προσκυνήσωμεν...).

5) Τό «Σέ ἠμνοῦμεν...»

6) Ὁ Ἐπιλύχνιος ὕμνος (Φῶς Ἰλαρόν...).

7) Ὁ Χερουβικός ὕμνος (Οἱ τά Χερουβεῖμ...).

8) Ἡ Κυριακή Προσευχή (Πάτερ ἡμῶν...).

Ἀπό τόν 5ον αἰώνα προστέθηκαν καί τά Ἀπολυτίκια, πού ψάλλονται ἀντί τοῦ Ἑσπερινοῦ ὕμνου (Νῦν ἀπολύεις...).

ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΥΜΝΟΓΡΑΦΟΙ ΚΑΙ ΜΕΛΩΔΟΙ

Οί πρώτοι ύμνογράφοι καί μελωδοί ήταν: Ὁ Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης, ὁ Ἱερόθεος Ἐπίσκοπος Ἀθηνῶν, ὁ Ἰγνάτιος ὁ Θεοφόρος, ὁ Ὠριγένης, ὁ Γρηγόριος ὁ Ναζιανζηνός, ὁ Ἀμβρόσιος ὁ Μεδιολάνων, ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.

Κατόπιν ἀκολουθοῦν: ὁ Ρωμανός ὁ Μελωδός, ὁ Ἀνδρέας ὁ Κρήτης, ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, ὁ Κοσμάς ὁ μελωδός, ἡ Κασσιανή μοναχή, ὁ Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης, ὁ Ἰωάννης ὁ Κλαδάς, ὁ Μανουήλ Βρυέννιος, ὁ Πέτρος ὁ Γλυκός (Μπρεκεκέτης), ὁ Δανιήλ Πρωτοψάλτης, ὁ Ἰάκωβος Πρωτοψάλτης καί ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος.

Ἐκ τούτων οἱ σημαντικότεροι εἶναι:

Ρωμανός ὁ Μελωδός

Γεννήθηκε στήν Ἐμμεσο τῆς Συρίας. Ἄκμασε τόν 5ο αἰώνα. Στήν ἀρχή ὑπηρετήσε σάν διάκος στήν ἐκκλησία τῆς Βηρυτοῦ. Ἀργότερα ἦλθε στήν Κωνσταντινούπολη στό Μοναστήρι τῆς Θεοτόκου, ὅπου ἔλαβε καί τό χάρισμα νά συντάσσει κοντάκια.

Λέγεται πῶς ὁ Ρωμανός ἦταν ἐντελῶς ἄμουσος καί εἶχε καί ἄσχημη φωνή, γι' αὐτό παρακάλεσε τή Θεοτόκο νά τοῦ χαρίσει καλή φωνή. Τό θαῦμα ἐγίνε τή νύχτα τῶν Χριστουγέννων, ὅταν ὁ Ρωμανός κουρασμένος ἀποκοιμήθηκε. Κατά τήν ἔκτη ὥδή τοῦ κανόνα κοντά στόν ἄμβωνα, βλέπει στόν ὕπνο του τή Θεοτόκο νά τοῦ δίνει νά φάει ἕνα τυλιγμένο χαρτί.

Μόλις τό ἔφαγε, ἀπέκτησε τό χάρισμα πού ποθοῦσε καί ἀμέσως ἔψαλε τό κοντάκιο «ἡ Παρθένος σήμερον...»

Ὁ Ρωμανός εἶναι ὁ ποιητής τῶν κοντακίων καί τῶν οἰκῶν. Σύνθεσε περισσότερα ἀπό 1.000 κοντάκια, μεταξύ τῶν ὁποίων διακρίνονται: Τῶν Χριστουγέννων «ἡ Παρθένος σήμερον...», τῶν Θεοφανείων «Ἐπεφάνης σήμερον...» κ.ἄ.

Κοντάκια ὀνομάστηκαν ἀπό τή λέξη «κοντός» πού σημαίνει τυλιγμένο χαρτί. Σύμφωνα ὅμως μέ ἄλλους ὀνομάστηκαν κοντάκια, γιατί περικλείουν τήν ὑπόθεση τῆς εορτῆς, σέ λίγες λέξεις (ἐν κοντῶ). **Οἱ οἰκοί** πάλι εἶναι πνευματική οἰκοδομή ἀπό ὕμνους πού περιέχει δλη γενικά τήν ὑπόθεση τοῦ ἁγίου τῆς εορτῆς.

Ὁ Ρωμανός εἶναι ὁ κορυφαῖος ὕμνογράφος τῆς ἐκκλησίας μας.

Χαρακτηρίζεται δέ ως ο Πίνδαρος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας ποιήσεως.
Ἡ μνήμη του ἑορτάζεται τὴν 1η Ὀκτωβρίου.

Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός

Γεννήθηκε στὴ Δαμασκὸ τῆς Συρίας τὸ 676 καὶ πέθανε τὸ 756 μ.Χ. Νέος κατατάχθηκε μοναχὸς στὸ περίφημο μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Σάβα. Ἀντιτάχθηκε στοὺς εἰκονοκλάστες, μεταξύ τῶν ὁποίων ἦταν καὶ αὐτοκράτορες.

Ἐπῆρξε μεγάλη φυσιογνωμία: ποιητής, μουσικός, θεολόγος καὶ φιλόσοφος. Συστηματοποίησε τὴ μουσικὴ γραφὴ (παρασημαντικὴ) πού ὀνομάστηκε **ἀγγιστροειδής**· ἦταν δέ στενογραφικὴ καὶ δύσκολη.

Ἀπὸ τὰ ἔργα του διακρίνονται: «Ἡ γραμματικὴ τῆς Μουσικῆς», «Ἡ ὀκτώηχος», «Οἱ κανόνες», τὸ «Τῆ ὑπερμάχῳ», τὸ «Ἰδοῦ ὁ Νυμφίος», τὸ «Ὅτε οἱ ἔνδοξοι μαθηταί», χερουβικά, κοινωνικά κ.ἄ.

Ἡ μνήμη του ἑορτάζεται τὴν 4η Δεκεμβρίου.

Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης

Ἐζησε τὸν 11ο μ.Χ. αἰώνα. Γεννήθηκε στὸ Δυρράχιο τῆς Ἰλλυρίας. Σπούδασε στὴν αὐτοκρατορικὴ σχολὴ τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ἐπειδὴ εἶχε ὠραία φωνή, τὸν προσέλαβαν στὴ Βασιλικὴ Μουσικὴ Σχολή. Ἐκεῖ κέρδισε τὴν ἐκτίμησιν πολλῶν μεγιστάνων καὶ τὴν ἀγάπην τοῦ αὐτοκράτορα, πού τὸν διόρισε ἀρχιμουσικὸ τῶν αὐτοκρατορικῶν ψαλμῶν.

Γιὰ τὴ μεγάλη ἀγάπην του στὴ Μουσικὴ τὸν ἐξετίμησε ὁ αὐτοκράτορας Ἀλέξιος Κομνηνός καὶ σκέφτηκε νὰ τὸν παντρέψει μὲ μία ἀρχόντισσα. Ὅμως ὁ Κουκουζέλης δέν τὸ ἤθελε καὶ γι'αὐτὸ δραπετεύει καὶ πῆγε στὴ Μονὴ τῆς Μεγίστης Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Ἐκεῖ, ἀφοῦ παρουσιάστηκε σάν βοσκός, ἐγίνε μοναχός. Ὅταν ὅμως ἀργότερα τὸν ἀναγνώρισαν ἀπὸ τὴ γλυκιά φωνή του, ἔψαλλε τίς Κυριακὲς καὶ λοιπὲς γιορτὲς στὸ Ναὸ μὲ κατάνυξιν.

Ἀπὸ τὰ ἔργα του σπουδαιότερα εἶναι: χερουβικά, κοινωνικά, καλλοφωνικοὶ εἰρμοί, πασαπνοάρια κ.ἄ. Ἐγραψε ἐπίσης σύγγραμμα «περὶ μουσικῆς τέχνης» καὶ μὲ τὴ γραφὴ του, πού ὀνομάστηκε «**στρογγύλη**» ἀπλοποίησε τὴ γραφὴ τοῦ Δαμασκηνοῦ.

Ἐκανε τὸ **μέγιστο κυκλικὸ τροχὸ** τῆς μουσικῆς, ὅπου συσχετίζει τοὺς ὀκτῶ σημερινούς ἤχους, μὲ τοὺς ὀκτῶ τρόπους τῶν ἀρχαίων

Ἑλλήνων (Δώριο, Φρύγιο, Λύδιο, Μιξολύδιο, κτλ.).

Γιὰ τὴ μεγάλη του δράση καὶ ἱκανότητα ἔλαβε τὸν τίτλο τοῦ **Μαῖστορα**. Θεωρεῖται ἡ δευτέρα πηγὴ τῆς Μουσικῆς.

Ἡ ἐκκλησία τὸν κατὰταξε μεταξύ τῶν Ἁγίων, ἡ δὲ μνήμη του ἑορτάζεται τὴν 1η Ὀκτωβρίου.

Πέτρος ὁ Πελοποννήσιος

Γεννήθηκε στὴν Πελοπόννησο, κοντὰ στὸ Μυστρά τὸ 1730, γι' αὐτὸ πολλές φορές ἐπιγράφεται Πέτρος ὁ Λακεδαιμῶν. Πέθανε δὲ τὸ 1777.

Εἶναι ὁ μεγαλύτερος μουσικός τοῦ 18ου αἰῶνα καὶ ἀποτελεῖ σταθμὸν στὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ. Θεωρεῖται ἡ 4η πηγὴ τῆς Μουσικῆς



Πέτρος Πελοποννήσιος

μετὰ τὸν Δαμασκηνό, τὸν Κουκουζέλη καὶ τὸν Κλαδά. Κατέγραψε καὶ μετέφερε στὴ νέα παρασημαντικὴ ὅλα τὰ πρὶν ἀπ' αὐτὸν ἐκκλησιαστικὰ ἄσματα.

Ἀπλοποίησε τὴ μουσικὴ γραφὴ, πού ἦταν πρὶν ἀπ' αὐτὸν, καὶ προετοίμασε τὸ ἔδαφος γιὰ τελειότερη ἐρμηνεῖα καὶ ἀπλοποίηση.

Γιὰ τὴ μουσικὴ του ἱκανότητα τὸν θαύμαζαν τόσο οἱ Ἕλληνες ὅσο καὶ οἱ Τοῦρκοι.

Μὲ βάση πάντα τὶς γραμμὲς τῆς παραδόσεως, μελοποίησε στιχηράριο, εἰρμολόγιο, ἀναστασιματάριο, δοξαστάριο, χερουβικά,

κοινωνικά τῶν Κυριακῶν καὶ διαφόρων ἑορτῶν κ.ἄ.

ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ (ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ)

Τό δημοτικό τραγούδι είναι δημιούργημα τῆς δημοτικῆς ποιήσεως καί μουσικῆς.

Τά Ἑλληνικά τραγούδια ἦταν ἀπό τήν ἀρχαιότατη ἐποχή ποικίλα, δείγματα τῶν ὁποίων σώζονται ἀπ' ὅλες τίς ἐποχές.

Μέ τό δημοτικό τραγούδι ὁ λαός ἐκδήλωνε τά συναισθήματά του στίς διάφορες περιστάσεις τοῦ βίου του, ὅπως π.χ. στό γάμο, στό χωρισμό, στό θάνατο, στή διασκέδαση, στήν ἐργασία του, κτλ.

Τά δημοτικά τραγούδια προέρχονται ἀπ' ὅλα τά διαμερίσματα τοῦ Ἑλληνικοῦ χώρου ὅπως π.χ. τήν Κύπρο, τήν Κρήτη, τήν Ἥπειρο, τόν Πόντο, τήν Καππαδοκία, κτλ.

Μέ τό τραγούδι (νανούρισμα) ἔρχεται ὁ ἄνθρωπος στόν κόσμο καί μέ τό τραγούδι (μοιρολόι) φεύγει. Τόν συνοδεύει δηλαδή σ' ὅλες τίς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς του, σάν ἀχώριστος σύντροφος.

Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες καλλιέργησαν τή μουσική μέ πάθος, πίστη καί μέθοδο. Πίστευαν πώς τό τραγούδι καί γενικότερα ἡ Μουσική ἔχει θεϊκή δύναμη καί μπορεῖ νά θεραπεύει τούς πάσχοντες, νά σταματάει καταστροφές, νά μετακινεῖ θουνά, νά συντριβεῖ ἐχθρούς, νά ἡμερώνει θηρία καί νά ἐπαναφέρει τούς πεθαμένους στή ζωή.

Ὁ Ὀρφέας μέ τή λύρα του, ἔκανε τά ἄψυχα νά γονατίζουν καί νά υποκλίνονται.

Οἱ ἀργοναῦτες κινδύνευσαν στό νησί τῶν σειρήνων ἀπό τό μελωδικό τραγούδι τους.

Ἡ μαγεία τῆς λύρας συγκίνησε τόν Ἄδη καί ἐπέτρεψε στήν Εὐρύδίκη νά πάρει ἐξιτήριο ἀπό τό στρατόπεδο τῶν νεκρῶν.

Τά θηλαστικά ζῶα τῆς θάλασσας ἔσωσαν τόν κιθαρωδὸ Ἀρίωνα.

Τά τεῖχη τῆς Θήβας κατά τόν Ὅμηρο κτίστηκαν ἀπό τόν Ἀμφίωνα καί τό Ζῆθο, μέ τή συνοδεία τραγουδιοῦ.

Ὁ ἐλεγειακός Τυρταῖος, μέ τούς ἐνθαρρυντικούς στίχους του καί τά πατριωτικά ἄσματα, ἔδινε ζωή στούς πολεμιστές καί κέρδιζαν τή νίκη.

Οί κλέφτες και οί άρματολοί, μέ τό λεβέντικο και γεμάτο ξεσηκωμό τραγουδι τους, φέρανε τήν επανάσταση, άφου προηγουμένως ξύπνησαν τήν επιθυμία τής λευτεριάς.

Ή τραγουδίστρια του 1940 Σοφία Βέμπο, φλόγιζε τίς καρδιές των μαχητών μας πάνω στά βορειοηπειρωτικά βουνά, για νά συντρίψουν τόν πανίσχυρο εισβολέα.

Βλέπουμε λοιπόν ότι τό τραγούδι, ιδιαίτερα τό δημοτικό, στάθηκε σύντροφος πιστός του λαού μας, στίς δύσκολες στιγμές τής ζωής του.

Τά δημοτικά μας τραγούδια σάν άκριτικά, πατριωτικά, ύμνοι στην άγάπη, νανουρίσματα στή ρομαντικότητα, μοιρολόγια στό θάνατο, γνωμικά στίς παραδόσεις, ρυθμός στον έργατικό μόχθο, και έμψυχωτές στον πολεμιστή, όλα έχουν τό δικό τους μοτίβο, τή δική τους σύνθεση και τό κάθε ένα αντιπροσωπεύει και από μιά γωνιά τής χώρας μας, όπως τά Μωραίτικα, τά Ρουμελιώτικα, τά Θεσσαλικά, τά Ήπειρώτικα, τά Μακεδονικά, τά Θρακιώτικα, τά Ποντιακά, τά Νησιώτικα κ.ά.

Τό 1825, ό Γάλλος Φωριέλ έκανε τό πρώτο βήμα για τήν ταξινόμηση των δημοτικών μας τραγουδιών, γιατί αναγνώρισε τή μεγάλη άξία τους.

Τό 1914 ό Νίκος Πολίτης μας άποδεικνύει μέ τή συλλογή του, τί άξίζει τό δημοτικό μας τραγούδι και μας διδάσκει νά τό προστατεύσουμε και νά τό προβάλλουμε.

Ό μουσουργός μας Μανώλης Καλομοίρης τά πήρε και τά ένορχήστρωσε, και έτσι παίζονται από τίς μεγαλύτερες όρχήστρες του κόσμου.

Ής άκούσουμε όμως και τή φωνή του μεγάλου Γκαίτε πού λέει: «Ό Έλληνικός λαός τραγουδάει έλεύθερα τό δημοτικό του τραγούδι, σάν τό πουλί πάνω στό κλαρί, χωρίς νά περιμένει καμμία άνταμοιβή, παρά τό ίδιο τό τραγούδι».

Μέσα στά τραγούδια αυτά καθρεφτίζεται τό συναίσθημα, ή παράδοση, ή ψυχή και τό μεγαλείο του Έθνους μας.

Ένας ξένος δημοσιογράφος άφου γύρισε όλόκληρη τή χώρα μας και άκουσε μέ τά ίδια του τά αυτιά δημοτικά τραγούδια, έγραψε: «Δέν είναι δυνατό νά συναντήσεις άλλο λαό πού νά τραγουδάει τήν ιστορία του τόσο ζωντανή».

Πράγματι οί Σουλιώτισσες μέ τραγούδι έπεσαν στό θάνατο. Ό δέ Φεραϊός, μέ τά «θούρια», θέρμανε τίς καρδιές των Έλλήνων, για τή

μεγάλη ἀναμέτρηση.

Μέ ἀφετηρία τὰ Ὅμηρικά ἔπη, τὴν κλασικὴ ἐποχὴ μὲ τὴν ἀνθισί-
της, τὴ Βυζαντινὴ περίοδο μὲ τίς λάμπεις της, καὶ τὰ χρόνια τῆς
σκλαβιάς, ἅς πάrouμε τὴ σκυτάλη γιὰ νά συνεχίσουμε τὴ λαμπρὴ
πορεία. Ἄς σταθοῦμε δίπλα στό «λεβέντικο» δημοτικὸ τραγούδι μὲ
ἀγάπη, συμπάθεια καὶ ἐνδιαφέρον, ὥστε νά τὸ διατηρήσουμε ἀνόθευ-
το, γιατί σ' αὐτὸ χρωστᾶμε πολλά...

Χρωστᾶμε τὴν ὑπαρξή μας.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΔΥΣΗ

Στήν εποχή του Μεσαίωνα διαμορφώνεται κυρίως η εκκλησιαστική Μουσική. Μετά από την παρακμή της αρχαίας Έλληνικής Μουσικής, ακολουθούν δύο Μουσικά ρεύματα. Τό ένα στήν Ἐνατολή, όπου δημιουργείται ἡ Ἐνατολική Μουσική – ἡ Βυζαντινή –, καί τό ἄλλο στή Δύση, όπου δημιουργείται ἡ Μουσική τῆς Λατινικῆς ἐκκλησίας.

Εἶναι ὀλοφάνερο, ὅτι ἡ Ἐνατολική ἐκκλησία πρόσφερε πάρα πολλά γιά τή δημιουργία τῆς Μουσικῆς στή Δύση.

Τά σημεῖα τῆς Μουσικῆς τῆς Δυτικῆς ἐκκλησίας ἦταν τά **νεύματα**, πού τά τοποθετοῦσαν πάνω ἀπό τίς λέξεις τοῦ κειμένου, καί τά ἐφτά γράμματα τοῦ λατινικοῦ ἀλφαβήτου, πού ἀντιστοιχοῦσαν στά ὀνόματα τῶν σημερινῶν φθόγγων.

A. B. C. D. E. F. G.

Λα, Σι, Ντο, Ρε, Μι, Φα, Σολ

Δύο ὑπῆρξαν οἱ διαμορφωτές τῆς λειτουργικῆς κυρίως Μουσικῆς, ὁ Ἅγιος Ἀμβρόσιος ὁ Μεδιολάνων καί ὁ Γρηγόριος ὁ Μέγας.

Ἐπίσκοπος Μιλάνου, ὁ Ἅγιος Ἀμβρόσιος (310 - 397 μ.Χ.), ἔγραψε ὠραιότατους ὕμνους, πού ἀργότερα ἀποτελέσαν τό **Ἀμβροσιανό Μέλος**.

Ἐπίσκοπος Ρώμης (6ος αἰώνας), ὁ Γρηγόριος ὁ Μέγας, ὑπῆρξε ὁ μέγας ἀνακαινιστής τῆς νεότερης ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. Ὁ Γρηγόριος ἔγραψε τό **ἀντιφωνάριο** στό ὁποῖο περιέλαβε ὅλους τοὺς μέχρι τότε γνωστούς ἐκκλησιαστικούς ὕμνους.

Αὐτό τό ἔγραψε μετὰ ἀπό τήν ἐπιστροφή του ἀπό τήν Ἐνατολή, γιά τοῦτο περιέχει καί πολλές Ἐνατολίτικες ἐπιδράσεις. Ὁ Γρηγόριος πρόσθεσε στοὺς 4 Ἀμβροσιανούς ἀθηντικούς ἤχους καί 4 πλαγίους. Τό σύστημα αὐτό ὀνομάστηκε **Γρηγοριανόν Ἄσμα**.

Ἐπίσκοπος Ρώμης, ὁ ρυθμός τοῦ Γρηγοριανοῦ ἄσματος εἶναι ἐλεύθερος καί στηρίζεται στοὺς τονισμούς τῶν λατινικῶν κειμένων.

Ἰωάννης Σεβαστιανός Μπάχ

Γεννήθηκε στό Ἄιζεναχ τῆς Θουριγγίας (Γερμανία) τό 1685, τό 1749 τυφλώθηκε καί τό 1750 πέθανε.

Ἀπό μικρός ἔμεινε ὄρφανός, γι' αὐτό ἀνέλαβε τήν ἀνατροφή του ὁ μεγαλύτερος ἀδελφός του Χριστόφορος, πού ἦταν καί ὀργανίστας καί τοῦ ἔδωσε τά πρῶτα μαθήματα.



Ὁ Μπάχ

Σέ ἡλικία 15 χρόνων ἔγινε μέλος τοῦ χοροῦ τοῦ Ἁγίου Μιχαήλ στή Λούνεμπουργκ.

Ἀφοῦ πέρασε ἀπό πολλές ἐκκλησίες σάν ὀργανίστας, τό 1707 διορίζεται ὀργανίστας στό ναό τοῦ Ἁγ. Βλασίου στήν πόλη Μιλχάουζεν. Ἐκεῖ παντρεύεται τή Μαρία Βαρβάρα.

Ἀργότερα διορίζεται σάν ὀργανίστας τῆς Αὐλῆς, ἀπό τό Δούκα τῆς Βαϊμάρης. Ἐκεῖ σύνθεσε καί τά ὠραιότερα ἐκκλησιαστικά του ἔργα.

Ἀπό ἐκεῖ πῆγε στό Καίτεν μέ πρόσκληση τοῦ πρίγκηπα Λεοπόλδου καί ἀνέλαβε τή θέση τοῦ ἀρχιμουσικοῦ. Ἐκεῖ πέθανε ἡ γυναίκα του.

Στό Ἄμβουργο ἦλθε σέ δεῦτερο γάμο μέ τήν Ἄννα Μαγδαληνή. Ἀπό τοὺς δύο γάμους του ἀπέκτησε 20 παιδιά, ἀπό τά ὁποῖα μερικά ἔγιναν ἀξιόλογοι συνθέτες.

Ὑστερα πῆγε στή Λειψία, ὅπου ἀνάλαβε τή θέση τοῦ Διευθυντῆ τῆς Σχολῆς τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ. Στή Λειψία εἶχε στή διάθεσή του ὄλα τά μέσα (βιβλία, ὄργανα) καί ἀσχολήθηκε μέ τή σύνθεση, τό ὄργανο καί τό κλειδοκύμβαλο.

Ἡ ζωὴ του ἦταν ἡσυχῆ, ἀπλή καί εἰρηνική.

Τά ἔργα τοῦ Μπάχ εἶναι πολλά καί τά διακρίνει ὁ συνδυασμός τῆς ἀλάνθαστης τέχνης μέ τήν πλούσια φαντασία τοῦ συνθέτη.

Ὁ Μπάχ ὑπῆρξε ὁ μεγαλύτερος θρησκευτικός συνθέτης ὄλων τῶν ἐποχῶν καί μία πολύπλευρη μεγαλοφυΐα.

Ἀξιοθαύμαστη εἶναι ἡ βαθύτατη εὐλάβεια καί ἡ μετριοφροσύνη του.

Ἔργα τοῦ Μπάχ

Ὁ Ἰωάννης Σεβαστιανός Μπάχ ἔγραψε Καντάτες, πού βασικό τους στοιχείο εἶναι τό Choral (χορικό), Ὁρατόρια, ἀπό τά ὁποῖα ξεχωρίζει τῶν Χριστουγέννων, 4 λειτουργίες, τά «Κατά Ἰωάννην» καί «Κατά Ματθαῖον» Πάθη.

Ἐπίσης ἔγραψε ἔργα γιά ὄργανική μουσική, κοντσέρτα, σονάτες, ὅπως τό κοντσέρτο γιά 2 βιολιά. Ἐγραψε ἐπίσης ἔργα γιά κλειδοκύμβαλο καί ἐκκλησιαστικό ὄργανο.

Γεώργιος Φρειδερίκος Χαϊντελ

Γεννήθηκε στή Χάλλη τῆς Σαξονίας τό 1685 καί πέθανε τυφλός τό 1759.

Ὁ πατέρας του (κουρέας - χειρουργός) δέν ἤθελε νά γίνει ὁ γιός του μουσικός.

Σέ ἡλικία 17 ἐτῶν γράφτηκε στό Πανεπιστήμιο καί παρακολούθησε μαθήματα Νομικῆς γιά ἓνα χρόνο. Μετά πηγαίνει στό Ἀμβούργο καί συνεχίζει ἐκεῖ τή μουσική του ἐκπαίδευση. Ἀργότερα ταξιδεύει στήν Ἰταλία, ὅπου συναντᾶ τούς μεγάλους συνθέτες τῆς ἐποχῆς, τόν Κορέλλι καί τό Σκαρλάττι. Τό 1710 διορίζεται διευθυντής τῆς χορωδίας τοῦ ἐκλέκτορα τοῦ Ἀνόβερου.

Στή συνέχεια ἐπισκέπτεται πολλές φορές τήν Ἀγγλία, ὅπου ἐγκαθίσταται μόνιμα στό Λονδίνο καί ὑποστηρίζεται θερμά ἀπό τήν Βασίλισσα Ἄννα, καί τούς Βασιλεῖς Γεώργιο τόν Α' (πρῶην ἐκλέκτορα τοῦ Ἀνόβερου) καί τό Γεώργιο τό Β'.



Ὁ Χαϊντελ

Τά πρῶτα χρόνια τῆς διαμονῆς του στήν Ἀγγλία γράφει πολλές ὅπερες. Ὑποστηρίζεται καί πάλι ἀπό τό βασιλιά καί ἐνθαρρυνόμενος ἀπό τήν ἐπιτυχία τοῦ Ὁρατορίου του «Ἑσθήρ», στρέφε-

ται πρὸς τὸ εἶδος αὐτό. Γνωρίζει πάλι μεγάλες τιμές καὶ δόξες καὶ παίρνει ἐξέχουσα θέση ἀνάμεσα στοὺς μεγαλύτερους συνθέτες ὄλων τῶν ἐποχῶν. Θεωρεῖται δάσκαλος τοῦ Ὁρατόριου.

Ἄξια προσοχῆς στό Χαϊντελ εἶναι τὰ μεγάλα φιλανθρωπικά του αἰσθήματα. Ἔργα του εἶναι:

Θρησκευτική μουσική: Καντάτες, 19 Ὁρατόρια, μερικά ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶναι «Ἐσθήρ», «Ὁ λαὸς τοῦ Ἰσραὴλ στήν Αἴγυπτο», «Μεσοσία» – ἓνα ἀνυπέβλητο ἀριστούργημα πού γράφτηκε μέσα σέ 23 μέρες καὶ θεωρεῖται κατὰ τόν Τσβαίχ μιὰ ἀπὸ τίς «μεγάλες ὥρες τῆς ἀνθρωπότητας»–«Σαμψών», «Ἰούδας ὁ Μακκαβαῖος», κ.ἄ.

Ὁργανική μουσική: «Μουσική τῶν νερῶν», «πιροτεχνήματα», 6 κονσέρτα γκρόσσι, 2 κονσέρτα γιά ἐκκλησιαστικό ὄργανο, σουίτες, φούγκες κ.ἄ.

Ἔγραψε ἐπίσης πολλές ὄπερες, ὅπως: «Σκιπίων», «Ἰούλιος Καίσαρ», κ.ἄ.

Ἰωσήφ Χάυνδ

Γεννήθηκε στό Ροράου τῆς Αὐστρίας τὸ 1732 καὶ πέθανε τὸ 1809. Καταγόταν ἀπὸ φτωχὴ οἰκογένεια καὶ εἶχε 12 ἀδελφία.

Σέ ἡλικία 8 ἐτῶν προσλαμβάνεται στήν παιδική χορωδία τοῦ Ἁγίου Στεφάνου (Μητροπολιτικοῦ Ναοῦ τῆς Βιέννης), ὅπου καὶ μαθαίνει τὴν τέχνη τῶν ἤχων. Ἀργότερα πῆρε μαθήματα τραγουδιοῦ, βιολιοῦ καὶ κλειδοκύμβαλου. Κατόπιν διάβασε τὰ θεωρητικά βιβλία τοῦ Μάττεσον καὶ σπούδασε κοντὰ στό φημισμένο θεωρητικό Πόρπορα. Πέρασε δύσκολες μέρες, γι' αὐτὸ ἀναγκάστηκε σέ ἡλικία 18 χρόνων νά δίνει μαθήματα Μουσικῆς. Σέ ἡλικία 21 ἐτῶν κατόρθωσε νά παρουσιάσει ἀρκετὰ ἔργα του.



Ὁ Χάυνδ

Τὸ 1760 διορίζεται διευθυντῆς τῆς ὀρχήστρας τοῦ πρίγκηπα Ἀντωνίου Ἐστερχάζυ στή Βιέννη.

Σέ ἡλικία 59 ἐτῶν πῆγε στό Λονδίνο, ὅπου πῆρε μέρος σέ πολλές συναυλίες, καὶ ἔτυχε μεγάλης ὑποδοχῆς.

Ἔργα του εἶναι: Συμφωνίες, ἀπό τίς ὁποῖες διακρίνονται ἡ «συμφωνία τῆς βασιλίσεως» ἢ «Στρατιωτική», κ.ἄ. Ἐγραψε ἐπίσης μελοδράματα, σονάτες, κουαρτέτα ἐγχόρδων, ὁρατόρια, ἀπό τὰ ὁποῖα σπουδαιότερα εἶναι ἡ «Δημιουργία» καί οἱ «4 ἐποχές».

Ἐκκλησιαστική μουσική: «Οἱ ἐπτά λόγοι τοῦ Χριστοῦ» κ.ἄ. Εἶναι ἐπίσης ὁ συνθέτης τοῦ Αὐστριακοῦ ὕμνου.

Ὁ Χάυδν διακρίνεται γιά τή φαιδρότητα, τήν ἀπλότητα, τή διαύγεια καί τή χάρη. Σ' ὄλη του τή ζωή ὑπῆρξε ταπεινός, εἶχε βαθεῖα πίστη στό Θεό καί ἦταν ἐλεήμονας.

Ἐπῆρξε δάσκαλος τοῦ Μότσαρτ καί τοῦ Μπετόβεν καί εἶναι ὁ πρῶτος δάσκαλος τῆς συμφωνικῆς μουσικῆς.

Μότσαρτ

Ὁ Βόλφγκαγκ Ἀμαντέους Μότσαρτ γεννήθηκε τό 1756 στό Σάλτσμπουργκ τῆς Αὐστρίας καί πέθανε τό 1791.

Τά πρῶτα μαθήματα τῆς Μουσικῆς τά πῆρε ἀπό τόν πατέρα του. Πολύ μικρός ἔδειξε τό μεγάλο του ταλέντο. Ἦταν τό «παιδί θαῦμα».



Μότσαρτ

Σέ ἡλικία 4 χρόνων, πρὶν ἀκόμη διδαχτεῖ μουσική, αὐτοσχεδίασε ἕνα κοντσέρτο στό πιάνο. Σέ ἡλικία 6 ἐτῶν ἀκολουθεῖ τήν ἀδελφή του Μαρία - Ἄννα πού ἦταν ἐξαιρετική πιανίστρια καί τόν πατέρα του σέ καλλιτεχνική περιοδεία, στά σπουδαιότερα μουσικά κέντρα (Μόναχο, Βιέννη, Παρίσι, Λονδίνο), ὅπου τόν ὑποδέχονται μέ μεγάλο ἐνθουσιασμό.

Σέ ἡλικία 10 ἐτῶν ἔγραψε τό πρῶτο ὁρατόριό του. Σέ ἡλικία 12 ἐτῶν στή Βιέννη διευθύνει τήν Πανηγυρική Λειτουργία του. Στή Βιέννη ὁ Μότσαρτ συνδέεται μέ τό Χάυδν καί τόν Γκλόκ. Κατόπιν πηγαίνει στήν Ἰταλία.

δπου, λόγω της μεγάλης επιτυχίας της Πανηγυρικής Λειτουργίας του, την επαναλαμβάνει 20 φορές.

Σέ ηλικία 25 ετών παντρεύεται την εξαιρετική τραγουδίστρια Κωσταντζα Βέμπερ, πού όμως λόγω του κακού της νοικοκυριού, του προκάλεσε οικονομικές δυσκολίες. Γιά νά άντεπεξέλθει ο Μότσαρτ στις δυσκολίες αυτές εργάζεται σκληρά νύχτα καί μέρα.

Έτσι παθαίνει υπερκόπωση καί κλονίζεται ή υγεία του.

Άπό τά έργα του ξεχωρίζουν: Τά μελοδράματα «Μιθριδάτης ο Βασιλεύς του Πόντου», «Ίδομενέας ο Βασιλιάς της Κρήτης», «ΈΗ άπαγωγή άπό τό Σεράν», «Οί γάμοι του Φίγκαρο», «Έτσι κάνουν όλες», «Δόν Ζουάν», «Ο Μαγεμένος Αϋλός», κ.ά. Έπίσης έγραψε κοντσέρτα γιά διάφορα όργανα, σονάτες γιά πιάνο, γιά βιολί, συμφωνίες, κουαρτέτα, κουίντέτα κ.ά.

Έκκλησιαστικά έργα έγραψε: ώδες, λειτουργίες, καί τό περίφημο «Ρέκβιεμ». Η Μουσική του Μότσαρτ διακρίνεται γιά τή χάρη, τή λεπτότητα, τή διαύγεια, τή όροσιά καί τό βάθος τών συναισθημάτων του συνθέτη.

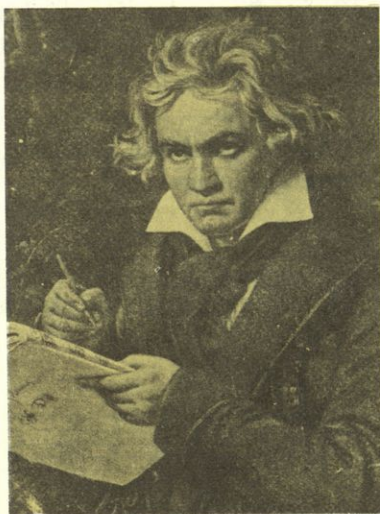
Μπετόβεν

Ο Λουδοβίκος Βάν Μπετόβεν γεννήθηκε στή Γερμανία τό 1770 καί πέθανε τό 1827. Είναί ο δάσκαλος τών δασκάλων καί χαρακτηρίζεται ως ο άρχιτέκτων της Μουσικής.

Αφιέρωσε στήν τέχνη τή ζωή του καί τό πνεύμα του. Τά πρώτα μαθήματα του τά 'δωσε ο πατέρας του, ο όποιος όμως ήταν άνθρωπος βίαιος καί μέθυσος.

17 ετών πήγε στή Βιέννη καί πήρε μαθήματα άπό τό Χάυδν καί άλλους. 25 ετών διηύθυνε συναυλίες καί έγραφε μουσική. Η μεγαλοφυΐα του προκάλεσε τό γενικό θαυμασμό καί πολλοί άριστοκράτες τόν ενίσχυσαν οικονομικά.

Άλλά ο Μπετόβεν, φύσει υπερήφανος, άπέφευγε τίς κολακειές.



Ο Μπετόβεν

Παρά τή γενική αναγνώριση τής αξίας του, επέμενε στην αυστηρή αυτοκριτική του έργου του.

Όμως ο άνθρωπος αυτός πού γεννήθηκε για τούς ήχους, αρχίζει να χάνει τό πολυτιμότερο πού είχε, τήν **άκοή του**. Μιά μέρα πού διηύθυνε ένα έργο του, κατάλαβε πώς δέν άκουε καί έπεσε άναισθητος. Ό μεγάλος Μπετόβεν ήταν κουφός. Καί έντούτοις χωρίς νά άκούει έγραψε άθάνατα έργα.

Ό Μπετόβεν τελειοποίησε τή φόρμα τής συμφωνίας. Στα έργα του εκφράζει μέ θαυμαστή τέχνη τά πιά εϋγενικά αίσθήματα του ανθρώπου. Μεταξύ τών έργων του τήν πρώτη θέση κατέχουν οί 9 συμφωνίες του, από τίς όποιες διακρίνονται: ή 3η ή «ήρωική», ή 5η ή «του πεπρωμένου», ή 6η ή «ποιμενική», καί ή 9η ή «τής χαράς».

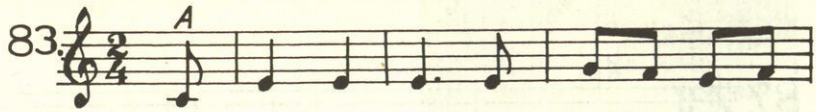
Στήν 9η, στήν όποία μάλιστα πρόσθεσε καί χορωδία, δείχνει τό μέγεθος τής μεγάλης του προσωπικότητας, ιδίως μέ τόν ύμνο τής χαράς. Όταν παίχτηκε ή 9η συμφωνία ήταν ή μεγαλύτερη στιγμή τής ζωής του μεγάλου συνθέτη καί όμως δέν άκουσε τήν άποθέωση, όπως δέν άκουσε ποτέ καί τό ίδιο του τό έργο.

Άλλα έργα του είναι: 5 κοντσέρτα για πιάνο καί όρχήστρα, από τά όποια διακρίνεται τό 5ο πού λέγεται καί «Αυτοκρατορικό», 1 κοντσέρτο για βιολί καί όρχήστρα, 1 τριπλό κοντσέρτο για πιάνο, βιολί καί βιολοντσέλλο, ή όπερα «Φιντέλιο», είσαγωγές, σονάτες για βιολί καί πιάνο, κ.ά.

Άπό τά χορωδιακά του έργα διακρίνεται ή περίφημη λειτουργία «Μίσσα Σολέμνις»

KANONES

83. *A*



B



84. *A*



B *Γ*



85. *A*

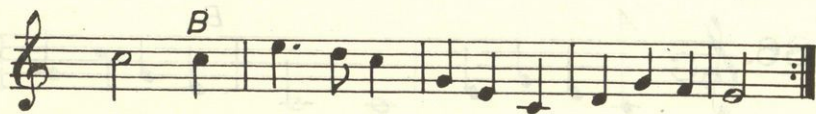
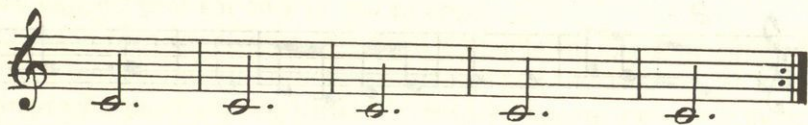
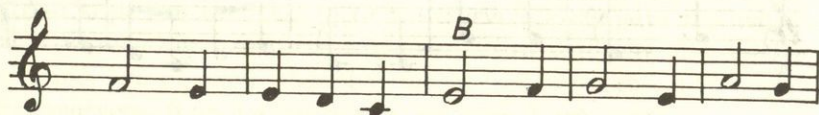
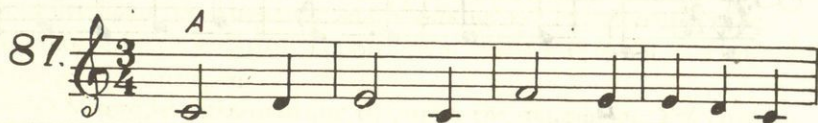


B



86. *A* *B*



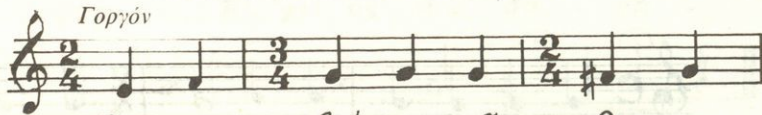


**ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΙ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟΙ
ΥΜΝΟΙ**



90. Ταῖς πρεσβείαις...

Γοργόν



Ταῖς πρε- σβεί- αις τῆς θε- ο-



-τό-κου Σῶ-τερ σῶ-σον ἡ- μάς.

91. Σῶσον ἡμᾶς...

Γοργόν



Σῶ-σον ἡ- μάς Υἱ- έυρθε-

- οὐ ὁ ἐν ἁ- γί - οῖς
 θαυ- μα- στός ψάλ- λον- τὰς Σοι
 Ἄλ- λη- λού- ῖ- α.

92. Δεῦτε προσκυνήσωμεν...

Δεῦ-τε προσκυ- νή- σω- μεν καί προ-
 - σπέ - σω - μεν Χρι- στῶ.
 Σῶ- σον ἡ- μᾶς Υἱ- ἐ Θε-
 - οὐ ὁ ἐν ἁ- γί - οῖς
 θαυ- μα- στός ψάλ- λον- τὰς Σοι

Άλ- λη- λού- ι α .

93. Ἅγιος ὁ Θεός

Ἅ - γι - ος ὁ θε -
 - ὄς, Ἅ - γι - ος ἰ - σχυ -
 - ρός. Ἅ - γι - ος ἀ - θά - να -
 - τος ἐ - λέ - η - σον ἡ - μᾶς .

94. Ἀπολυτίκιο τῶν Θεοφανείων.

Ἐν Ἰ - ορ - δά - νη Βα - πτι - ζο -
 - μέ - νου Σου Κύ - ρι - ε ἡ τῆς Τρι -
 - ᾶ - δος ἐ - φα - νε - ρώ - δη προ -

σκύ- νη- σις τοῦ γάρ γεν- νή- το- ρος
 ἡ φω- νή προ- σε- μαρ- τύ- ρει σοι, ἀ-
 - γα- πη- τόν Σε Υἱ- όν ό- νο- μά- ζου- σα.
 Καί τό πνεῦ- μα έν εἶ- δει πε- ρι- στε-
 - ράς ε- βε- βαί- ου τοῦ λό- γου τό
 ἄ- σα- λές Ὁ ε- πι- φα- νείς Χρι-
 - στέ ό θε- ός καί τόν κό- σμον φω-
 - τί- σας δό - ξα - σοι.

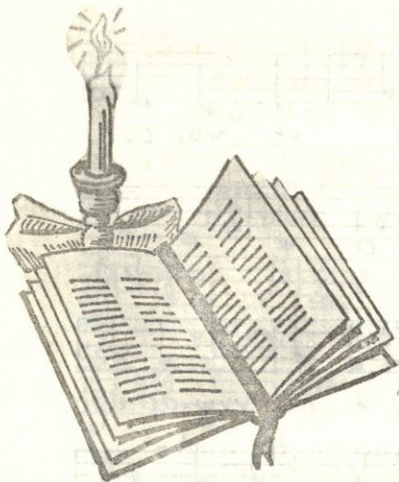
95. Κοντάκιο τῶν Θεοφανείων

Ἐ- πε- φάνης σήμερον

τῆ Οἴκου μένη καί τὸ
φῶς σου Κύριε ἑσημει-
-ώθη ἐφ' ἡ- μᾶς ἐπι- γνώσει ὑ-
-μνοῦντα Σε ἡλθεσ ἐ- φάνης τὸ
φῶς τὸ ἀ- πρόσιτον.

96. Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε

Ὅσοι εἰς Χρι- στὸν ἐ- βα- πτίσθη- τε Χρι-
- στὸν ἐ- νε- δύ- σασθε ἄλ- λη- λού- ι- α.



ΑΓΙΑΣΜΟΣ

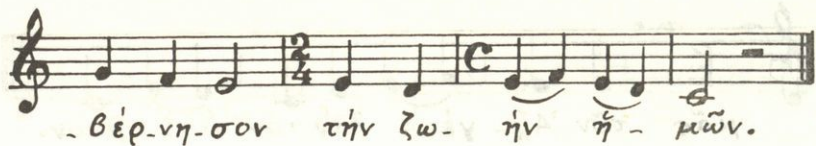
Γιά τήν έναρξη τοῦ Σχολικοῦ Ἔτους.

Ὁ ἱερέας: «Εὐλόγητός ὁ Θεός...»

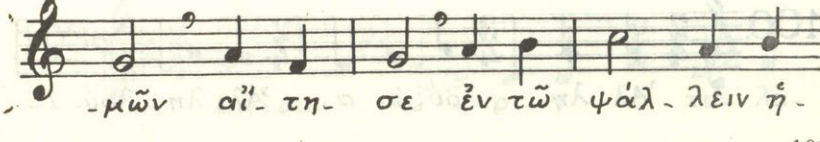
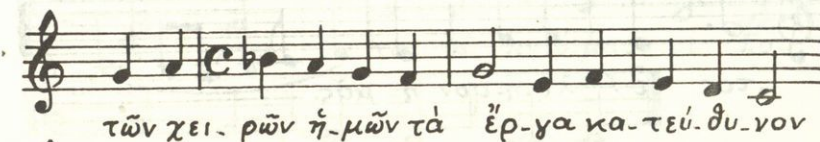
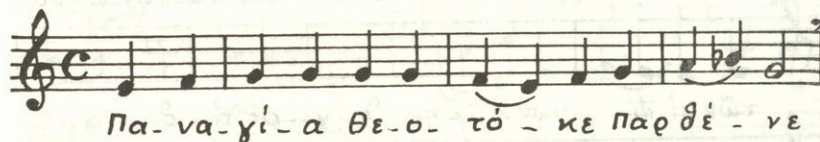


97.

Ὁ θε-ος τῶν πα-τέ-ρων ἡ-μῶν ὁ ποι-
ῶν ἁ-εὶ μεθ' ἡ-μῶν κα-τά τήν
σὴν ἐ-πι-εῖ-κει-αν μὴ ἁ-πο-
στή-σης τό 'Ε-λε-ός σου ἄφ' ἡ-
μῶν ἁλ-λά ταῖς αὐ-τῶν ἰ-κε-
σί-αις ἐν εἰ-ρή-νῃ κυ-



Recitativo



-μας των Αγ-γέ-λων τον υ-μνον.

99.

'Α-γι-ος ο θε-ός ά-γι-ος ί-σχυ-ρός
 ά-γι-ος ά-θά-να-τος έ-λέ-η-σον η-μας.

Δό-ξα Πα-τρι και Υι-ω και Ά-γι-ω πνεύμα-
 -τι και νυν και ά-εί και είς τούς αι-ωνας
 των αι-ώνων Ά-μήν. Ά-γι-ος ά-θά-να-
 -τος έ-λέ-η-σον η-μας.

ΑΚΟΛΟΥΘΕΙ Ο ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ

Ἡ χοροδία:

100.

Άλ-λη-λού-ι-α Άλ-λη-λού-ι-α

α Ἀλ-λη- λού- ι- α - - -

101.

Καί τῷ πνεύ-μα- τί σου.
Recitativo
 Δό- ξα σοι κύ-ρι-ε Δό-ξα σοι.

ΑΚΟΛΟΥΘΕΙ ΤΟ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟ

Ἡ χορωδία:

102.

Δό-ξα σοι κύ-ρι-ε Δό-ξα σοι.
 Ἀ- μὴν καί τῷ πνεύ-μα- τί σου.
 σοι κύ- ρι- ε. Ἀ- μὴν.

103.

Σῶ-σον κύ- ρι-ε τόν λα-

ὄν σου καὶ εὐ-λό-γη-σον τὴν κληρο-νο-
 -μί-αν σου νί-κας τοῖς βα-σι-λεῦ-
 -σι κα-τὰ βαρ-βά-ρων ὄν-τι-ν ἄ-να-
 καί τὸ σὸν φου-λάτ-των δι-ὰ τοῦ Σταυ-
 -ροῦ σου πο-λί-τευ-μα.

104. Ἀπολυτίκιον Πεντηκοστῆς

Εὐ-λο-γη-τός εἰς Χρι-στὸν ὁ
 θε-ὸς ἡ-μῶν ὁ παν-σό-
 -φους τοῦς ἀ-λι-εῖς ἄ-να-δεί-ξας



κα. τα. πέμ-φασάυ- τοῖς τό πνεῦ-μα τό



ἄ - γι - ον καί δι' αὐ - τῶν τήν



οἰ-κου. μέ-νην σα-γη- νεύ- - σας φι-



- λάν-θρω- πε δό - ξα Σοι.

ΠΡΟΣΕΥΧΕΣ

105. Τά Σύμπαντα Ψάλλουν

Ἄργά καί ἤσυχά

ΑΛ. ΜΠΟΤΕΤΖΑΓΙΑ.



1. Τά σύμ-παν-τα ψάλλουν γιά Σέ-να θε-
2. Γιά Σέ-να θε- έ-μου τό σύμ-παν μι-

-έ Σέ- μνου-ντά παι-διά σου, Πα- τέ-ρα τρα-
 -λεί στο φῶς πού εὐ- χή σου μάς στέλνει στή
 ριή-.....
 -νέ. Γλυ- κίες με-λω-δί-ες ἄγ- γέ- λων ἡ-
 γῆς, λι- μά- νι εὐ- χί-ας ἡ πί- στη σου αὐ-
 α tempo
 -χούν καί μ' ἄ- μέ- τρη- τ' ἄ- στέ- ρια Σέ- μνου-ν.
 -τή εὐ- τυ- χί-ας λι- μά- νι αὐ- τῆ.

106. Στήν Παναγία

Μέτρια I. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΑΝ.

1. Γλυ- κιά Μη- τέ- ρα τοῦ Χρι- στοῦ
 2. Σκέ- πα- σε μέ- τῃ χά- ρι σου,
 με- γά- λη Πα- να- γί- - - α
 τὴν εὐ- μορ- φη Πα- τρί- - - δα
 ἡ χά- ρις σου ἡ ἄ- γί- - - α
 τῆς δό- ξας τὴν ἁ- χτί- - - δα

ὡς μοῦ χα- ρί - - - ση τῆ χα- ρά.
 ὡς ἔ- χη πᾶν - - - τὰ συν - τρο- φιά.,
 Ἐλ- πί- δα οὐ- ρα - νό- βγαλ - τη,
 Κά- με την πᾶ- λι, Δέ- σποι - να,
 παρ- θε- νι. κό λου- λού - - - σι,
 ὡς πρῶ- τα δο - ξα- σμέ - - - νη,
 ἔ- να μι- κρό τρα- γού - - - δι
 ὁ- φνο- στε- φα - νο - μέ - - - νη
 δά πῶ για προ - σευ- χή.
 και πά- λι να φα - νή.

N. Βάγιας

ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΙΑΤΙΚΑ

107. Ἐλάτε πιστοί

Moderato

Προσαρμογή: Ι. ΜΑΡΓΑΖΙΩΤΗ

1. Ἐ- λά- τε πι- στοί καί χα-
 2. Οἱ Μά- γοι τὰ δῶ- ρα προσ-
 3. Χο- ρός τῶν Ἀγ- γέ- λων ὕ

1. - ρού- με- νοι, ἐ- λά- τε μέ πί- στη, ἐ- λά- τε
 2. - φέ- ρου- νε μέ πί- στη κί οἱ Ἄγ- γε- λοι γύ- ρω
 3. - μνεῖ καί δῶ- ξά- ζει, ἀ- γάλ- λονται οὐ- ρα- νοί, γιορ-

1. στή Βη- θλε- ἐμ, Χρι- στός κεί γεν-
 2. δῶ- ξο- λο- γοῦν. Χρι- στός μας γεν-
 3. - τά ζει ἦ γῆ Χρι- στός μας γεν-

1. - νιέ - - ται.
 2. - νιέ - - ται. 1-3. Βα- σι- λιάς Ἀγ- γέ- - λων, ἐ-
 3. - νιέ - - ται.

λά- τε προσκυ- νῆ- στε, ἐ- λά- τε ἀ- νυ- μνή- στε, ἐ-

- λα - τε προ-σκυ-νη-στε Χρι-στόν ἴ- η- σοῦν.

108. Τρίγωνα - Κάλαντα

1. Τρί-γων-να, Κά-λαν-τα σκόρ-πι-σαν παν-τού
 2. Τρί-γων-να, Κά-λαν-τα μέσ' τή χει-το-νιά

1. κά-δε σπι-τι μιά φω-λιά τοῦ μι-κροῦ Χρι-στοῦ.
 2. ἤρ-θαν τὰ Χρι-στού-γεννα τοῦ μι-κροῦ Χρι-στοῦ.

1. Τρί-γων-να, Κά-λαν-τα μέσ' τή χει-το-νιά,
 2. Τρί-γων-να, Κά-λαν-τα μέσ' τή χει-το-νιά,

1. ἤρ-θαν τὰ Χρι-στού-γεννα κι' ἡ Πρω-το-χρο-νιά.
 2. ἤρ-θαν τὰ Χρι-στού-γεννα κι' ἡ Πρω-το-χρο-νιά.

1. Ἄ-στρο φω-τει-νό δά-βγη γιορτι-νό
 2. Τρέ-χουν τὰ παι-διά μέ-σα στό χιο-νιά

1. μή- νυ- μα θά φέ - ρη ἀπ' τόν Οὐ- ρα- νό
2. ἤε- θαν τά Χρι- στού γεν- να κι' ἡ Πρω- το- χρο- νιά.

1. φέ - ρη ἀπ' τόν Οὐ- ρα- νό.
2. - στού γεν- να κι' ἡ Πρω- το- χρο- νιά.

109. Ὁ Μικρὸς Τυμπανιστῆς

1. Μοῦ- παν ἔ- λα νά πα- με νά δῆς
2. Μέσ' τῆ νύ- χτα παι- δί μο- να- χό,
3. Μέσ' τῆ φά- τνη τά ζω- α ξυ- πνοῦν,

1. — Χριστός γεν- νή- θη- κε στήν ἄκρη τῆς γῆς κι' ἐ- γώ γυ-
2. — τί δῶ- ρο νά τοῦ φέ- ρω πού μαι φτωχό φέρνω τό
3. — κι' ἀπ' ἔ- ξω βο- σκοί- τα πει- νά προσκυνοῦν στής Πανα-

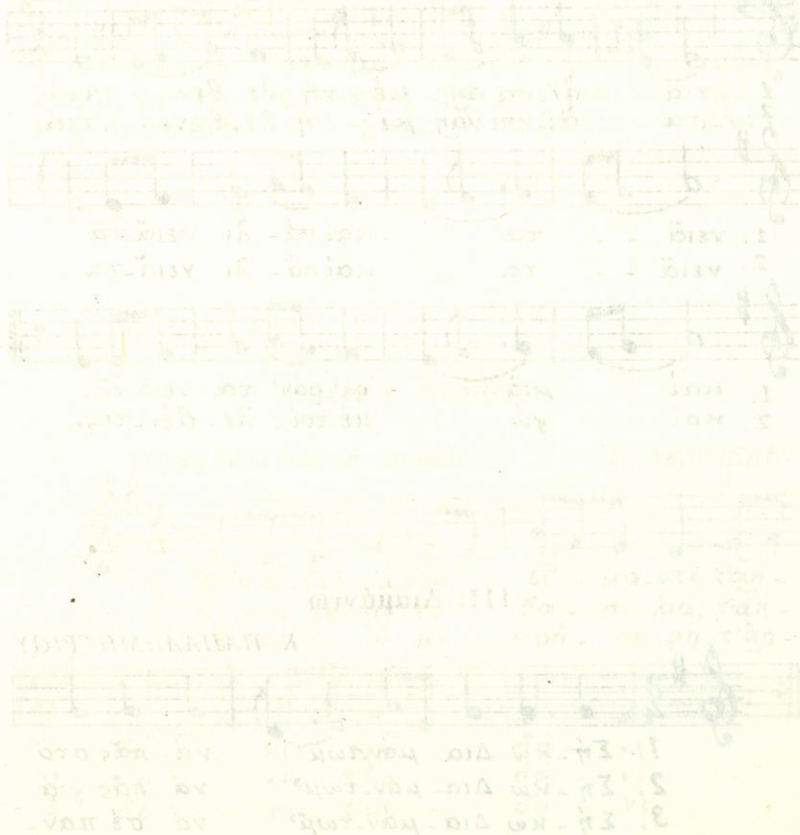
1. - ρί- ζωά- πό- πε στόν Οὐ- ρα- νό τ' ἀστέ- ρι ψάχνω νά βρω
2. τύμ- πα- νο πού μό- νο κρατῶ τά Κα- λαν- τα νά παί- ξω
3. - γιάς κρυμμέ- νο τήν ἀγκα- λιά, χρυ- σό- στε- φά- νι φορεῖ



1. τὸ φω-τει-νὸ.)
2. γιὰ τὸ Χρι-στὸ, 2. Ρα πα πα παμ ρα πα πα παμ νά μέ
3. στὰ μαλλιά.) 3. Ρα πα πα παμ ρα πα πα παμ σάν μέ



- 1-2. πᾶ-ει στό μι-κρὸ βα-σι-λιά πῆ-ρα μακρὰ. —
3. βλέ-πει ἢ καρ-διά μου χτυ-πᾷ καί μου γε-λά. —



ΔΗΜΟΤΙΚΑ

110. Ἡ Λεβεντιά

Συλλογή Ὁσείων Ἀθηνῶν.

1. Καί μιά φο-ρά ἦ λέ-βεν-
2. Καί μιά φο-ρά περ - πά - τη -

1. -τιᾶ ἄϊ-ντεκαη-μέ-νη λε-βεν--τιᾶ
2. -σα ἄϊ-ντεκαη-μέ-νη λε-βεν---τιᾶ

1. νειᾶ -- τα καί πά-λι νειᾶ-τα
2. νειᾶ -- τα καί πά-λι νειᾶ-τα

1. καί μιά φο-ράν' τὰ νειᾶ-τα.
2. καί γώ μέ τούς λε-βέν-τες.

111. Διαμάντω

Κ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

1. Σή-κω Δια-μάν-τωμ' νά πᾶς στό
2. Σή-κω Δια-μάν-τωμ' νά πᾶς γιά
3. Σή-κω Δια-μάν-τωμ' νά σέ παν-

1. μῦ-λο, δ'ένμπο-ρῶ μά-ναμ' δ'ένμπο- ρῶ,
 2. ξύ-λα, δ'ένμπο-ρῶ μά-ναμ' δ'ένμπο- ρῶ,
 3. -τρέ-ψω, ὄ- που τα μά-ναμ' ὄ- που - τα

1. δ'ένμπο-ρῶ μά - ναμ' δ'έν μπο - ρῶ
 2. δ'ένμπο-ρῶ μά - ναμ' δ'έν μπο - ρῶ
 3. ὄ - που τα μά - ναμ' ὄ - που τα

1. σῦ-ρε νά φέ - ρης τό για - τρό.
 2. σῦ-ρε νά φέ - ρης τό για - τρό.
 3. κι'ό-σα κι'άν ε' - χης δό - σε - τα.

112. Τ' ἀηδόνη

Τὴν 1η φορά ἕνας τῆ 2η ὅλοι.

Γ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ

1. Τρεῖς ἀ-δελ-φά-δες εἴ - μα-στε, τ'ἀη -
 2. Ἡ μιά πῆ-ρε τό βα - σι-λιά, τ'ἀη -
 3. Κι'ἡ τρί-τη ἡ μι - κρό - τε-ρη, τ'ἀη -

1. - δό - - νι, τ'ἀη - δό - νι.
 2. - δό - - νι, τ'ἀη - δό - νι.
 3. - δό - - νι, τ'ἀη - δό - νι.



1. Κί-οί τρεῖς ἔ-παν- τρευ- τή- κα- με,
2. Κί-ῆ ἀλ- λή- να γυ- φτά- - κι,
3. Πῆ- ρεῖ- να γε- ρον- τά- - κι,



1. τ'ἄη- δό- νι τ'ἄη- δο - νά - κι.
2. τ'ἄη- δό- νι τ'ἄη- δο - νά - κι.
3. τ'ἄη- δό- νι τ'ἄη- δο - νά - κι.

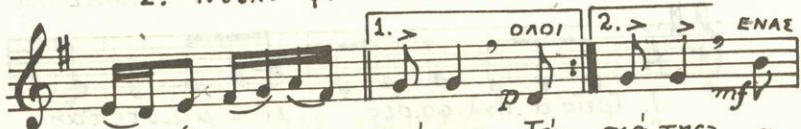
113. Ἡ Τρεχαντήρα

Τῆ 1ῃ φορά *ENAS* *mf*, τῆ 2ῃ *ΟΛΟΙ* *p*

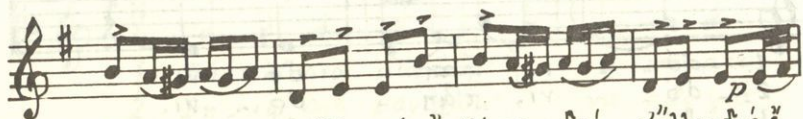
N. 1ΑΒΔΑ



1. Τῆ τρε- χαν- τῆ- ρα μου που λῶ μέ
2. Ντελ- φί- νια εἶν οἱ ναῦ- τεσ της κιά'.



1. τὴν ἄρ- μα- τω- σιά της. Τῆ σιά της } ἔ
2. - γέ- ραστά πα- νιά της. Ντελ. νιά της } ἔ



βί- ρα μιά κι' ἄλλη μιά, ἔ βί- ρα δύο κι' ἄλλες δύο, ἔ



βί - ρα ἔ βί - ρα ἔ βί - ρα γὰ καὶ σύ ἔ

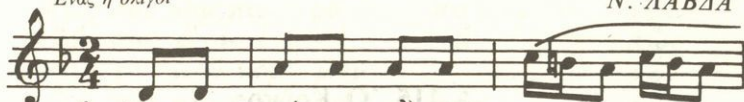


βί - ρα ἔ βί - ρα νὰ πᾶ - με στὸ νη - σί .

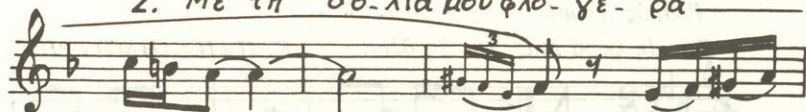
114. Τσοπανάκος

Ἔνας ἢ ὀλίγοι

N. ΛΑΒΔΑ



1. Τσο - πα - νὰ - κος ἡ - μου - να
2. Μὲ τῆ δό - λια μου φλο - γέ - ρα



1. προ - βα -
2. ἔ - παι -



1. τὰ - - κια φύ - λα - γα Δέν ἔ -
2. ζα νύ - χτα καὶ μέ - ρα Πώ πώ



1. - φύ - - λα - γα πολ - λά καμ - μιά
2. πώ τί θά γε - νῶ πώ - χω

1. πεν - - τα - κο - σα - ριά, δέν έ -
 2. μέ - - σα μου καϊ - μό, πώ πώ

1. - ριά. Δέν έ - φύ - λα - γα πολ - λά καμ - μιά
 2. μό. Μέ τή δό - λια του φλο - γέ - ρα έ - παι -

1. πεν - τα - κο - σα - ριά. Δέν έ - ριά.
 2. ζε νύ - χτα καί μέ - ρα, μέ τη με - ρα.

115. 'Ο Κοῦκος

Ρυθμός Χοροῦ

Τήν 1η φορά ένας, τή 2η ὄλοι.

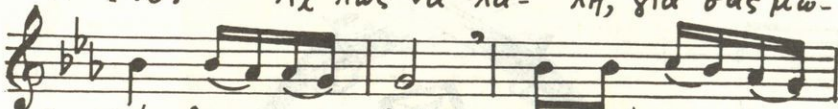
Κ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

1. Λά - λη - - σε κοῦ - κε λά - - λη -
 2. Καί μή λα - λείς πα - ρά - - πο -
 3. Τί νά λα - λή - σω, τί νά
 4. Καί τὸ μι - σο - κα - λό - - και -

1. - σε ὅ - πως λα - λοῦ - σες πρῶ - - - τα. Λά -
 2. - νο πα - ρα - - πο - νεῖς τόν κό - - - σμο. Καί
 3. πῶ καί τί να μο - λο - γή - - - σω. Τί
 4. - ρο πι - κρό φαρ - μα - κω - μέ - - - νο. Καί



- 1. τα. "Αχ και μή λα- λείς κοῦ κομ' και
- 2. -σμο. "Αχ τί νά λα- λή-για σᾶς μω-
- 3. -σῶ. "Αχ ἢ ᾶ- νοι- ξι κοῦ-κομ' ἦ-
- 4. -νο. "Αχ πῶς να λα- λή, για σᾶς μω-



- 1. μή λα - - - λείς ᾶχ και μη λα -
- 2. -ρέ παι - - - δια ᾶχ τί νά λα -
- 3. -ταν κα - - - κή "Αχ τό κα- λο-
- 4. -ρέ παι - - - δια. "Αχ πῶς νά λα -



- 1 - λείς κοῦ κομ' πα- ρά - πο - - - νο.
- 2. - λή-σω, ᾶχ και τί νά πῶ.
- 3. - και-ρι κοῦ κομ' μαῦ- - - - ρο.
- 4. - λή-σω και πῶς νά σᾶς πῶ.

ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΑ



116. Ἡ 25η Μαρτίου

Marziale

I. ΜΑΡΓΑΖΙΩΤΗ

Ἄ- για μέ- ρα ξη- με- ρώ- νει ἄς γιορ-
τά- σου- με παι- διὰ μέ- τρα- γού- δια μέ- χα- ρά, μ' ἄ- για
φλό- γα στὴν καρ- δια, χρό- νια μαύ- ρα σκλαβω- μέ- να καρ- τε-
ροῦσ' ἢ κλεφ- του- ριά στὴν Ἑλ- λά- δα νά δῃ τῆ- λευ- τε-
- ριά Μιά γε- μά- τη δό- ξα μέ- ρα πέφ- τῆ- πρῶ- τη ντουφε-

-κιά κιάν-τη-χοῦ-νε πέ-ραῶς πέ-ρα κάμποι, πε-
 -λά-γη καί βου-γά. Καρ-τε-ροῦ-σαν στον ἀ-
 -γῶ-να ἢ τῆ Νί-κηῆ τῆ θα-νή εἶ-να
 νέ-ο Μα-ρα-θῶ-να εἶ-χαν ὅ-λοιό-νει-ρευ-
 -τῆ Τά ναυ-τά-κια μας κι εἶ-κεῖ-να πε-ρι-
 -μέ-ναν μέ χα-ρά, μιά και-νού-ρια Σα-λα-
 -μί-να στοῦ Αἶ-γαί-ου τά νε-ρά.

A. Σαμαράκης

117. Στή σημαία

Χρόνος ἔμβατηρίου

A. Ἀργυρόπουλος

1. Μέ-σα μας βα-θειά για σέ-να μιά λα-
 2. Τῆς τι-μῆς καί τῆς ἀν-τρεί-ας τὴν ἀ-

1. - χτά-ρα πάν-τα ζῆ τὴν Πα- τρι- δα συμ-βο-
 2. - στεί-ρευ-τη πη- γή, τοῦ λευ-κοῦ Σταυ-ροῦ σου ἡ

1. - λί- ζεις καί τῆ Λευ-τε-ριά μα- ζι. Γα- λα-
 2. - χά-ρη δ'υ-να- μώ- νει κ' ἐύ-λο- γεῖ. Κι' ὄ- σοι

1. - νό- λευ-κη ἠθω- ριά σου καί φαν-τά- ζεις μέσ τὸ νοῦ
 2. - χά- νον- ται γιὰ σέ - να σπῶντας σί- δε-ρα βα- ριά

1. σάν τό κύ-μα, σάν τό γέ - λιο τοῦ πε- λάγου καί τοῦ οὐρανοῦ.
 2. ξε- ψυ- χούν καί τραγου- δοῦ- νε: χαῖρ' ὦ χαῖ-ρε Λευ-τε- ριά.

118. Ἡ 28ῆ Ὀκτωβρίου

[Δόξα στήν Ἑλλάδα]

Marziale ΑΛ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ

Πο- λε- μούν στήν Ἄλ- βα- νί- α ὄ- λοι

γιὰ τῆ Λευ-τε- ριά — ἡ Ἑλ- λά- δα ἡ αἰ- ω -

- νί- α δέν δά μεί νη στή σκλα- βιά.

"Ο- λους τώ-ρα μας έ- νώ - νει ή Πα-
 - τρι-δα μας παι-διά, — τήν Έλ-λά-δα στεφα-
 -νώ - νει πά-λι ή δό-ξα ή πα-ληά. —
 Τήν 1^η φορά ένας, τή 2^η όλοι
 Δό - ξα στήν Έλ-λά - δα,
 δό-ξα στ'ά-θά-να-τα παι-διά — πού δό-σαν τή ζω-
 - ή τους για τήν Έ-λευ-θε- ριά — ριά —
 Η Πα- τρι-δα στα ό-πλα μας κρά-
 ζει, ό-λοι έμπρός μέ γεν-ναί-α καρ-διά, ^{ΕΝΑΣ} Κα-
 -λύ-τε-ρα μιās ώ- ρας έ-λεύ-θε-ρη ζω-

-ή — πα-ρά σα ράν-τα χρό-νια σκλα-

-βιά και φυ-λα-κή. — Κα-κή. —

Τὴν 1ῃ φορά ἘΝΑΣ τὴ 2ῃ ΟΛΟΙ.
Δό-ξα στὴν Ἐλ-λά - δα, δό-ξα στ'ά-

-δά-να-τα παι-διά — πούδ'ό-σαν τὴ ζω-

-ή τους γιὰ τὴν Ἐ-λευ-θε-ριά. —

ΦΥΣΙΟΛΑΤΡΙΚΑ

119. 'Ο Μάης

Allegro

N. KOKKINOY



1. Μᾶς ἤρ-θ' ὁ Μά-ης μέ θρο-σιές μᾶς
2. λει- κῶ να δέ φο- βό- μα- στε, μη-



1. ἤρ-θε μέ λου- λού - - δια, μέ κρι- να, μέ τριαν-
2. - δέ βο- ρηᾶ καὶ χιό - - νια, κα- λῶς τα κά- λι



1. -τά- φυλ- λα μέ πρόσχα- ρα τρα- γού- σια. } 1-2 Τό
2. τά που- λιά, κα- λῶς τά χε- λι- δό- νια. }



1.-2. Μά- η ἄς γιορ-τά- σου- με παι- διά ἄ- γα- πη-



- μέ - - να. Ἐμ- πρὸς, στεφά- νια ἄς πλέ- ξουμε μέ



ἄν-θη μυ- ρω- μέ- να. Τό ἄν-θη μυ- ρω- μέ- να.

120. Ὁμορφέ μου κόκορα

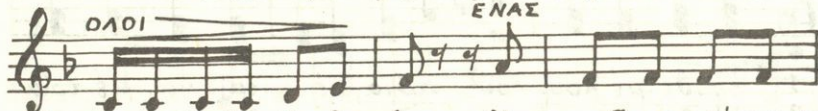
Μέτρια

I. ΝΟΥΣΙΑ

Ένας



1. Σέ πε-ρι-βό-λι κον-τι-νό
2. Μά ε'-νας γά-τος φου-σκωτός
3. Ὁ σκύ-λος ἔρ-χε-ται κ'αὐτός
4. Μιά μέ-ρα, νά, πε-ρα-στι-κό,



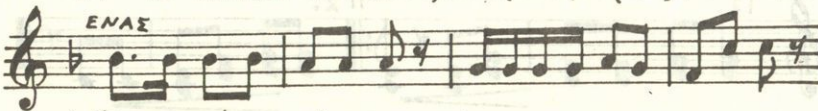
1. Τρα λα λα λα λα λα λα, Ἄ-κου-με κά-ποιον
2. Τρα λα λα λα λα λα λά, Ἄ-σπρού-λης καὶ κα-
3. Τρα λα λα λα λα λα λα, Πού εἶν'στά δόν-τια
4. Τρα λα λα λα λα λα λα, Καί ε'-να βό-δι



1. πε-τει-νό, Τρα λα λα λα λα λα λα, Σάν
2. -μα-ρω-τός, Τρα λα λα λα λα λα λα, Τόν
3. δυ-να-τός, Τρα λα λα λα λα λα λα, Στόν
4. βια-στι-κό, Τρα λα λα λα λα λα λα, Φα-



1. ξη-με-ρώ-νει νά λα-λεί καὶ τόν πα-πούλη νά κα-λεί.
2. πνί-γει, πά-ει ἢ φω-νή καὶ ὁ πα-πού-λης μας θρη-νεῖ.
3. γά-το ρί-χνε-ται μ'ὄρμη, τόν κατα-πί-νει στή στιγμή.
4. -ἰ' τὸ κά-νει τὸ σκυ-λί, τὸ τρώ-ει μ'ὄρε-ξη πολλή



- 1-4. Ὁ-μορφέ μου κό-κο-ρα Κι-κι-ρι-κιρι-κι-ρι-κι-κι,



1- 4. ὄ-μορφέ μου κό-κο-ρα κι-κι-ρι-κι ρι-κο-κο.

Θ. Παινέση

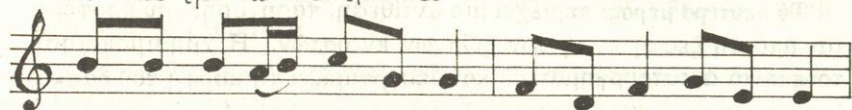
121. Τρα-λα-λά



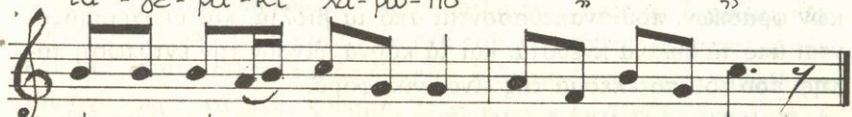
mf Στή πα-νώ-ρια ἔ-σο-κή τρα-λα-λά τρα-λα-λά
Συντρο-φια-μουστό κθα-ρι



τό τρα-χού-δι μ' ἀν-τη-χεί τρα-λα-λα-λα-λά
τό που ρά κι κε-φαί-δει



μέ τρα-χού-δι ἄ-πα-λά τρα-λα-λά τρα-λα-λά
τά-ξε-ρά-κι χα-ρω-πό



τή χα-ρά μου δια-λα-λά τρα-λα-λα-λα-λά
ἄρ-χι-νάει-χρ-κό σκο-πό

3. Κεθαρίζει ὄροσερό
τῆς βρυσούλας τὸ νερό
σιγοθάσημα γλυκό
κι' ἀπ' τὸ κύμα ἀγροικῶ.

Θ. ΠΑΙΝΕΣΗ

1. ΤΡΙΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ, «ή ήρωική», του Μπετόβεν.

Τή συμφωνία αυτή ο Μπετόβεν τήν έγραψε τό 1804, σέ Μι ύφεση μείζονα καί τήν αφιέρωσε στό Ναπολέοντα, γιατί έκτιμούσε πολύ τίς δημοκρατικές του ιδέες. Όταν όμως ο Ναπολέων στέφθηκε αυτοκράτορας ο Μπετόβεν έσχισε τήν αφιέρωση καί τήν αντικατέστησε ως εξής:

«Συμφωνία ή ήρωική, αφιερωμένη σ' ένα μεγάλο ήρωα».

Η συμφωνία αυτή είναι πρωτότυπη, καί δέν έχει καμιά σχέση μέ τίς συμφωνίες του MOZART. Χρησιμοποιούνται δηλαδή δύο έκφραστικά σύνολα, από μία ή περισσότερες μουσικές ιδέες.

Τό πρώτο μέρος: παρουσιάζει ένα μείγμα ήρωικής δραστηριότητας καί έλεγειακού πάθους. Αυτό καί μόνο μπορεί νά δικαιολογήσει τόν όρο «Ήρωική».

Πρόκειται για μία συγχορδία από τρεις νότες σέ Μι ύφεση μείζονα, πού συμβολίζει τόν έρχομό του ήρωα. Συγκοπές καί παύσεις ένισχύουν άκόμη περισσότερο τήν ήρωική μορφή τής συνθέσεως.

Τό δεύτερο μέρος: περιέχει μία αντίθεση, παρηγόρη, πού προφέρεται από τή ζεστή πνοή των ξύλινων πνευστών. Η χρησιμοποίησή τους είναι άριστουργηματική καί ύπογραμμίζει τή μορφή του δασκάλου.

Πραγματικά τό συνταίριασμα τής προβολής των διαφόρων μουσικών φράσεων, πού αναπτύσσονται από τά βιολιά, καί ύπογραμμίζονται από τά ξύλινα πνευστά, καί τά κόρνα, δίνουν τήν έντύπωση πάλης, πού τό άποτέλεσμά της είναι νικηφόρο.

Πρόκειται για τήν άποθέωση τελικά τής νίκης, πού κερδίσθηκε ύστερα από τιτανομαχία.

Τό πένθιμο έμβατήριο, πού άποτελεί τό δεύτερο μέρος τής συμφωνίας, παρουσιάζει έξαιρετικά δύσκολη πλοκή στην άρχιτεκτονική του δομή.

Στά πρώτα μέτρα, τά βιολιά ύπογραμμίζουν συγκινητικά θέματα, πού αναπτύσσονται από κόντρα μπάσσα. Τά όμπεο παίρνουν τό θέμα,

κάνοντας τά ἔγχορδα νά συνοδεύουν μέ ἔκδηλη θλίψη καί δραματικά τριολέ.

Ἡ δευτέρα στροφή τοῦ θέματος ἀναπτύσσεται ἀπό τά βιολιά, μέ λιτότητα σέ ὄλη της τήν ἔκταση.

Τό τρίτο μέρος τῆς συμφωνίας μέ τό «σκέρτσο», παρουσιάζει φαντάσματα νά περιφέρονται γεμάτα ἀγωνία στήν ἀρχή, ἀλλά χαρωπά στό τέλος. Μιά μελωδία τοῦ «Τρίο», μᾶς κάνει ν' ἀναρωτιόμαστε, ἄραγε πέθανε ὁ ἥρωας ἢ μήπως πῆγε γιά κυνήγι;

Τό τέταρτο μέρος καί τό τελευταῖο τῆς «ἠρωϊκῆς» τό «ἀλέγκρο μόλτο» περιλαμβάνει γρήγορο παίξιμο τῶν ἔγχορδων, πού παρουσιάζουν ἕνα εἶδος πρελούντιο, στή μεγαλόπρεπη τελική σκηνή. Πραγματικά ἡ τελική σκηνή ἀρχίζει μ' ἕνα ἀπλό μοτίβο, βασισμένο πάνω στό μπάσσο. Ἐντεκα παραλλαγές μᾶς εἰσάγουν στήν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος, πού καταλήγει σέ μία διθυραμβική «κόντα».

Ἡ τρίτη συμφωνία τοῦ Μπετόβεν ἀποτελεῖ ἕνα ἀπό τά σπουδαιότερα μνημεῖα τῆς μουσικῆς φιλολογίας.

2. ΠΕΜΠΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ, ἢ «Συμφωνία τοῦ Πεπρωμένου», τοῦ Μπετόβεν.

Εἶναι μιά ἀπό τίς πιό δημοφιλεῖς συνθέσεις τοῦ Μπετόβεν, γραμμένη σέ Ντό ἐλάσσονα.

Ἡ ἐπεξεργασία της χρονολογεῖται ἀπό τήν ἐποχή πού ὁ Μπετόβεν ἔγραψε τό Φιντέλιο καί τελείωσε σύγχρονα μέ τήν ἕκτη συμφωνία. Στή συμφωνία αὐτή ἐμφανίζεται τό βαρῦ δρᾶμα τῆς ἀνθρώπινηςλευτεριάς κατά τοῦ πεπρωμένου καί ἡ πάλη πού διεξάγει ὁ ἥρωας «ἄνθρωπος», σύμφωνα μέ μιά ἀντίληψη τοῦ Μπετόβεν, «τήν πολιτική», καί τήν ποιητική πείρα μιᾶς ἐποχῆς, ἡ ὁποία ζητοῦσε τή συνείδηση τοῦ ἀνθρώπου, νά εἶναι καθαρή. Ἡ συμφωνία ἀρχίζει μέ ἕνα «ἀλλέγκρο».

Τό πρῶτο μέρος, ἄν καί εἶναι πολύ ἀπλό, εἶναι πλούσιο σέ πηγές καί δημιουργεῖ στήν ψυχή τοῦ ἀκροατῆ ἕνα εἶδος φυσικῆς ἐντάσεως.

Ἡ ἔκθεση τοῦ πρώτου θέματος διαρκεῖ 62 μέτρα, καί τότε ἐμφανίζεται τό **δεύτερο θέμα** σέ Μι ὕφεση μείζονα, ὅπου τό θέμα γίνεται περισσότερο βίαιο καί θυελλῶδες, καί σθῆνει σιγά σιγά, λόγω τῆς δυνάμεως τοῦ πρώτου θέματος.

Τό δεύτερο μέρος, τό «'Αντάντε» σέ Λα ύφεση μείζονα, γεμάτο από σειρές μέ παραλλαγές, πού αναπτύσσονται μέ τά βιολιά, τά βιολοντσέλλα καί τά όμπε.

Ξαφνικά, γρήγορες δοξαριές, τύμπανα καί πνευστά, σκορπίζουν άγωνία καί έρωτήματα. Μά στό τέλος τό δεύτερο μέρος κλείνει γαλήνια.

Στό τρίτο μέρος, άντί γιά τό γνώριμο πιά «σκέρτσο» ύπάρχει ένα «άλέγκρο». Δέν είναι τυχαία ή άλλαγή, γιά νά εκφράσει τή βαθιά θλίψη καί άπελπισία, πού ξεχύνεται στό «άλέγκρο».

Ή μελωδία τών βιολοντσέλλων ξεπετάγεται όπως ένα φάντασμα, ένώ ταυτόχρονα τά κόρνα δίνουν τό σύνθημα του κινδύνου, αφήνοντας νά άκουστεί μέ άγωνία τό μοτίβο του πεπωμένου.

Τά μπάσσα αρχίζουν νά αναπτύξουν ένα «Τρίο», πού διακόπτεται από τή μελωδία, φάντασμα, τών βιολοντσέλλων. Ό πανικός γενικεύεται καί τό στοιχείο τής άγωνίας επικρατεί παντού.

Στό τέταρτο μέρος, στό «άλλέγκρο», άκούγονται ξαφνικά τά τρομπόνια πού στά τρία προηγούμενα μέρη είχανε σιγήσει... Τώρα έδώ δίνουν τό σύνθημα του θάρρους καί τής επιθέσεως. Ή μέθη τής νίκης γενικεύεται καί ή συμφωνία φτάνει στό τέλος της μεγαλόπρεπα καί χαρωπά.

Στή συμφωνία αυτή, άντικρίζουμε μιά καινούργια φόρμα, έμπνευσμένη από τήν πίστη του συνθέτη, στην άκατάλυτη δύναμη τής θελήσεώς του. Πρόκειται γιά έναν ύμνο προς τήν ανθρώπινη θέληση, τήν έλευθερία καί τήν τελική νίκη.

3. ΕΚΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ, «ή ποιμενική», του Μπετόβεν

Είναι γραμμένη στή Φά μείζονα, καί ονομάζεται «ποιμενική συμφωνία». Γράφτηκε τό 1808. Ή ποιμενική δέν έχει τίποτα τό ήρωικό, είναι όλο δροσιά καί παρομοιάζεται μέ τό θησαυρό τής φύσεως. Από τή φύση αναπηδά ένα βαθύτερο στοιχείο.

Ή ανακουφιστική αίσθηση μιάς έσωτερικής καί συνυφασμένης θεότητας, ή όποία συνενώνει στην ψηλάφηση τών παλμών του σύμπαντος, τήν ψυχή τών ανθρώπων γιά τό ρεύμα τής ζωής.

Ὁ Μπετόβεν ἐπεδίωξε μέ τή συμφωνία αὐτή, (ὁ ἴδιος τό ἐτόνισε), «περισσότερο τήν ἔκφραση τῶν αἰσθημάτων, παρά ἕναν πίνακα, πού ἀπεικονίζει τή φύση». Βλέπουμε, ὅτι δέν εἶναι δύσκολο νά διακρίνει κανεῖς στό δεύτερο μέρος τοῦ ἔργου, τόν ἔντονο περιγραφικό χαρακτήρα, πού φτάνει ἀκόμη καί μέχρι τοῦ σημείου νά προσδιορίσει τό ὄνομα ἑνός τοπίου.

Ἡ Συμφωνία ἀποτελεῖται ἀπό πέντε μέρη, πού τά τρία τελευταῖα παίζονται χωρίς διακοπή, καί κάθε μέρος ἔχει ἕναν περιγραφικό χαρακτήρα. Τό πρῶτο μέρος, «ἀλλέγκρο» (ἀφύπνιση εἰς χάριστων αἰσθημάτων στό πλησίασμα τῆς ἐξοχῆς), ἐπαναλαμβάνεται γιά δέκα μέτρα. Τό δεύτερο θέμα, κατόπιν, εἶναι εἰσαγωγή μέ τά βιολιά, καί ἀναπτύσσεται τό θέμα, πού ἔχει ἕνα ρυθμό πού προαγγέλει τούς λαϊκοῦς χορούς τοῦ τρίτου μέρους.

Ἡ ἀνάπτυξη εἶναι σύντομη καί ἀπλή σύμφωνα μέ τήν ἴδια τή ζωή τῆς φύσεως. Ἡ «κόντα» ἀποτελεῖται ἀπό μιά ἀφηγηματική καί παιδική μελωδία.

Ἡ κίνηση τελειώνει μέ τήν ἡσυχία καί τήν ἀπλότητα. Τό «ἀντάτζιο» περιγράφει τήν περίληψη, σκηνή κοντά στό ρυάκι. Τά ἔγχορδα παρουσιάζουν μιά «φιγούρα» βαρκαρόλας. Νομίζει κανεῖς ὅτι ἀκούει τό φλοῖσβο. Σύντομα αὐτός ὁ φλοῖσβος ἰσχυροποιεῖται καί μετατρέπεται σέ θόρυβο. Πρόκειται γιά μιά φράση μεγάλη, πού μοιάζει μέ «τρίλιες», σάν μιά φοβισμένη ἐπέμβαση ἀπό ἀηδόνια. Κατόπιν τά ἔγχορδα δημιουργοῦν μιά ζωηρή εἴσοδο καί ἀκολουθεῖ, τό **δεύτερο θέμα**, πού ἐπαναλαμβάνεται τρεῖς φορές. Ἡ ἀνάπτυξη ἐμφανίζεται σάν ἕνα βαθμιαῖο ζωντάνεμα τοπίου τῆς φύσεως.

Διακόπτεται ὁ ψίθυρος τῶν δένδρων καί τοῦ ρυακιοῦ, ἐνῶ μέσα στή σιωπή ἀναπτύσσεται ἕνα ἀπό τά πλέον παράτολμα περιγραφικά ἐπιτεύγματα τῆς ποιμενικῆς. Τό τραγούδι τοῦ ἀηδονιοῦ τό ἀποδίδει ὁ πλαγίαυλος καί τελειώνει σέ «τρίλλιες». Τή φωνή τοῦ ὄρτυκιοῦ μιμεῖται τό ὄμποε, τή δέ φωνή τοῦ κούκου, τό κλαρινέτο.

Τό μέρος αὐτό εἶναι τόσο μεγάλης ποιητικῆς δυνάμεως, ὥστε μένει κανεῖς μέ τήν ἐντύπωση, ὅτι εὐρίσκεται σέ ἕνα ἠχητικό ὄνειρο.

Τό «σκέρτσο» εἶναι μιά εὐθυμη συγκέντρωση τῶν χορικών, μέ χορούς καί λαϊκή μουσική. Τό πρῶτο ἐπεισόδιο περιλαμβάνει δύο

μέρη, τήν πρώτη προειδοποίηση, καί τό δεύτερο, πού εἶναι καθαρά κωμικό.

Ἐπειτα ἀπό μερικούς «άρπισμούς», ἡ κίνηση γίνεται διαρκῶς ζωηρότερη. Ἀφοῦ περάσει ἀπό τό τριμερές μέτρο, στό διμερές, μεταβάλλεται σέ ἓνα «ροντό» πού ἀναπηδᾷ γεμάτο ἀπό ζωή.

Τότε ἐπαναλαμβάνεται τό «σκέρτσο», ἀλλά ἐντελῶς ἀπότομα μεταβάλλεται σέ «ρέ ὕφεση», κατά τρόπο ἀπειλητικό, καί ἡ θύελλα πλησιάζει. Μικρές φράσεις, πού ἀναγγέλουν μακρινές βροντές, καί σέ λίγο ἡ θύελλα ξεσπᾷ.

Ἀκούγονται «άρπισμοί» πού δίνουν τήν ἐντύπωση ἐκρήξεως κεραιῶν. Μέ τήν ἀπομάκρυνση τῆς οὐράνιας ὀργῆς, ἐμφανίζεται ἡ ἡρεμία.

Τό ποιμενικό ἄσμα, καί πάλι μπροστά μας παρουσιάζει ἓνα δρασερό τοπίο. Ἐπειτα ἀκολουθεῖ σέ «Φά μείζονα» τό κύριο θέμα τοῦ ὕμνου. Μέσα στήν ἡσυχία καί τή νηφάλια ὠραιότητα, τό «ἀλλεγκρέτο» τοῦ τέλους, ἔχει τή μορφή, πού τό πλησιάζει ταυτόχρονα γιά σονάτα καί γιά ροντό, καί χρησιμοποιεῖ πάμπολλες παραλλαγές μέ τή βοήθεια δύο ἄλλων θεμάτων.

4. ENATH SYMΦΩΝΙΑ, «τῆς χαρᾶς», τοῦ Μπετόβεν.

Εἶναι ἡ τελευταία συμφωνία τοῦ Μπετόβεν πού τέλειωσε τό 1823. Ἡ συμφωνία αὐτή ἀποτελέσει ἐπανάσταση στά χρονικά τῆς μουσικῆς φιλολογίας, πού ξεπέρασε σέ ἔκταση καί σέ βάθος κάθε προηγούμενο ἔργο. Ὁ Μπετόβεν εἰσάγει μέ τή συμφωνία αὐτή μιᾶ καινούρια φόρμα.

Πραγματικά ἀπό τήν ἀρχή μέχρι τό τέλος συμμορφώθηκε ἀπλά καί μόνο μ' ὅσα τό θέμα τοῦ ὑπαγόρευε στήν ἐξωτερική δομή τοῦ ἔργου. Ἀρχίζει λοιπόν μέ ἓνα «ἀλέγκρο», πού ἐκφράζει τήν ἀνησυχία γιά τό πεπρωμένο, τό ἀνεξερεύνητο ἄπειρο καί τήν τάξη πού ὀδηγεῖ τή δημιουργία. Ἡ δυστυχία ἐναλλάσσεται μέ τήν εὐτυχία, ἡ κόλαση μέ τόν παράδεισο, ὁ τρόμος μέ τή γαλήνη. Ὁ Μπετόβεν σκαλίζει πάνω στό μάρμαρο τόν ἥρωά του, καί τοῦ δίνει τεράστιες διαστάσεις.

Τό δεύτερο μέρος, εἶναι ἓνα «μόλτο βιβάτσε». Ἡ ἴδια ἀτμόσφαιρα, πού ἐπικρατεῖ στήν «Πέμπτη Συμφωνία», δαιμονική καί φανταστική. Ἐδῶ ὅμως τά στοιχεῖα εἶναι πολύ πιά μεγαλόπρεπα κι ἐπιβλητικά.

Πρόκειται γιά μιᾶ περιγραφή τῆς ἀνθρώπινης δυναμικότητας καί

δραστηριότητας, πού οδηγεί σ' ένα ξέφρενο χορό από γοργές δοξαριές των έγχορδων και κραυγές των πνευστών.

Τό «**άντάτζιο μόλτο και καντάμπιλλε**» αλλάζει με μιās τό χαρακτήρα τής συμφωνίας. Ψάλλει τόν έρωτα και τήν έρωτική διάθεση των ανθρώπων.

Ό Πώλ Μπέκκερ έκανε τόν έξής παραλληλισμό: «τό άργό αυτό μέρος τής ένατης, μοιάζει με τή «θεία και ανθρώπινη αγάπη», του Τιτσιάνο, άν τό συγκρίνει κανείς με τό δεύτερο μέρος της.

Τά βιολιά αναπτύσσουν ένα άργό, μελωδικό και γεμάτο ήρεμία θέμα. Τά έγχορδα συμπληρώνουν κι αυτά με τή δική τους χροιά τήν άτμόσφαιρα, ένω τά κρουστά ξαναθυμίζουν τή σκληρή πραγματικότητα. Πάντως ένα όραμα πλανιέται πάνω άπ' τά κεφάλια μας, κι όταν άκόμη τά όργανα πάψουν νά άκούγονται.

Τό **τέταρτο μέρος** ύμνει τή χαρά. Ό Μπετόβεν παραθέτει στήν άρχή μιá εισαγωγή δυνατή και έπιβλητική. Αναπτύσσει τό θέμα του, δίνοντάς το στα έγχορδα και στα πνευστά έναλλάξ.

Κατόπιν όλόκληρη ή όρχήστρα τό παρουσιάζει στήν πιό τέλεια κι όλοκληρωμένη μορφή του. Ξαφνικά μιá μεγάλη άπότομη παύση παρεμβαίνει. Τά πνευστά προαναγγέλουν κάτι τό πρωτάκουστο.

Μά μιá άλλη παύση, μυστηριώδης, παρεμβάλλεται. Τότε από τό βάθος τής σκηνης άκούγεται ή φωνή ενός βαρύτονου πού ψάλλει τόν ύμνο στή χαρά, βασισμένο σε στίχους του Σίλλερ.

Μιά φωνή, κατόπιν μιá τρίτη και τελικά μιá τέταρτη παρεμβαίνουν. Τό θέμα αναπτύσσεται, τό παίρνει ό χορός, τό μεταδίδει στήν όρχήστρα:

*«Χαρά μου, φλόγα μου
παρμένη άπ' των θεών τό μέτωπο».*

Άκολουθεϊ μιá παραλλαγή για νά άκουστέι μετά ή περίφημη φούγκα. Οι φωνές του κουαρτέτου έναλλάσσονται με τίς φωνές του χορού και τά όργανα τής όρχήστρας.

Τό θέμα αναπτύσσεται σ' όλες τίς μορφές του και δίνεται κατόπιν στό σύνολο στήν πρωταρχική του διάρθρωση, για νά εκτελεστεί άπ' τήν όρχήστρα και τό χορό. Η συμφωνία τελειώνει κάτω από δυνατές συγχορδίες των έγχορδων και των πνευστών, πού ύπογραμμίζονται από τά τύπανα και τά κρουστά τής όρχήστρας.

Η ΚΛΕΦΤΡΑ ΚΙΣΣΑ τοῦ Ροσσίνι.

Εἶναι ἓνα μελόδραμα κωμικοτραγικό σέ δύο πράξεις. Ἡ ὑπόθεση εἶναι ἀπό γαλλικό θεατρικό ἔργο, πού ὁ συγγραφέας τό ἐμπνεύστηκε ἀπό πραγματικό γεγονός.

Τό σπίτι τοῦ πλούσιου γαιοκτήμονα Φαμπρίτζιο γιορτάζει τήν προσεχή ἄφιξη τοῦ παιδιοῦ του Τζιαννέτο, πού ὑπηρετοῦσε στό στρατό. Τόν περιμένει μέ ἀγωνία καί ἡ ὑπηρετρία Νινέττα, ἡ ὁποία καί τόν ἀγαπάει. Ἀλλά θά ἐπιστρέψει καί ὁ πατέρας της, πού ὑπηρετεῖ μαζί του. Ὁ νέος φτάνει καί τόν ὑποδέχεται μέ χαρά.

Ὁ πατέρας τῆς Νινέττας παρουσιάζεται ἀργότερα στήν κόρη του, χωρίς νά τόν δεῖ κανεῖς. Κατηγορεῖται γιά ἀνυποταξία καί τόν ἀναζητοῦν. Γι' αὐτό ζητεῖ ἀπό τήν κόρη του νά τόν βοηθήσει καί τῆς παραδίδει μερικά ἀσημικά μέ τήν παράκληση νά τά πουλήσει.

Ἡ γυναίκα τοῦ Φαμπρίτζιο ὁμως, ἀνακαλύπτει τήν ἐξαφάνιση τῶν ἀσημικῶν της, πού μοιάζουν μέ ἐκεῖνα πού δόθηκαν στή νέα. Ἡ Νινέττα τά ἔχει ἤδη πουλήσει, καί μέ τή στάση της, πού εἶναι σιωπηλή, τήν ὑποπτεύονται. Συλλαμβάνεται καί δικάζεται σέ θάνατο. Καί ἐνῶ ὀδηγεῖται γιά ἐκτέλεση, ἀνακαλύπτεται, ὅτι ἡ κλέφτρα εἶναι μιά κίσσα, πού τήν ταΐζει ὁ Φαμπρίτζιο.

Ἡ Νινέττα ἀθώνεται καί μέ τή συγκατάθεση τῶν γονέων τοῦ νέου τόν παντρεύεται.

Ἡ οὐβερτούρα εἶναι ἀπό τά πλέον ὑποβλητικά τοῦ Ροσσίνι. Κτυποῦν τύμπανα καί στή συνέχεια γίνεται ἡ παρουσίαση τοῦ θέματος.

Στήν πρώτη πράξη περιγράφεται ἡ γιορτή καί ἀκολουθεῖ ἡ σύλληψη τῆς νέας. Τό φινάλε της εἶναι ἐξαιρετικό.

Στή δεύτερη διαδραματίζονται οἱ σκηνές τῆς φυλακῆς. Ἀλλες στιγμές τοῦ ἔργου τελειότατες εἶναι ἡ προσευχή τῆς καταδικασμένης καί ἡ ὀδήγησή της γιά ἐκτέλεση.

ΝΑΜΠΟΥΚΟ τοῦ Βέρντι.

Τό Γενάρη τοῦ 1841, ὁ Ἴμπρεσσάριος Μαρέλλι ἔδωσε στό Βέρντι τό λιμπρέττο «Ναμποῦκο», πού ἦταν γραμμένο ἀπό τό Σολέρα. Τό ἔργο ἔχει τέσσερις πράξεις καί εἶναι γραμμένο πάνω στήν ἱστορία τοῦ

Ναβουχοδονόσορα, πού είχε έπιτεθει έναντίον τής Ίερουσαλήμ και πολιορκούσε τό ναό του Θεού. Οί Έβραίοι, κλεισμένοι εκεί, παρακαλούσαν τό Θεό νά σώσει τήν πόλη τους.

Ή όπερα είναι γεμάτη από τίς έναλλαγές του πολέμου, τίς δολοπλοκίες, τίς περιπέτειες του Ίσμαήλ και τής Φαρένα.

Ή όπερα αυτή πρωτοτραγουδήθηκε από τήν τραγουδίστρια Στρεπτόνι, στη Σκάλα του Μιλάνου, στις 9 του Μάρτη του 1842, και άνοιξε τό δρόμο στην έπιτυχία για τό Βέρντι. Ή Στρεπτόνι έγινε άργότερα γυναίκα του συνθέτη.

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ του Σοϋμπερτ

Ή Σοϋμπερτ είναι ό δημιουργός ενός νέου τύπου τραγουδιού (lied), στό όποιο ή συνοδεία του πιάνου, παράλληλα μέ τή φωνή, παίζει πρωταρχικό ρόλο στην έρμηνεία του κειμένου. Τό πρώτο τραγούδι τό έγραψε σέ ηλικία 14 χρόνων.

Ή Ανάμεσα στά τραγούδια διακρίνουμε:

A) Τά «Μεμονωμένα» όπως: «Ή Μαργαρίτα στον τροχό», ένα από τά άριστουργήματα του είδους, σέ στίχους Γκαίτε και μέ συνοδεία πιάνου. «Ή Θάνατος κι ή κόρη», «Ή Βασιλιάς των άερικών» σέ στίχους Γκαίτε, πού ή μουσική του άναμεταδίδει ζωντανά τή φανταστική ψυχή μέσα στον όρμητικό άνεμο και μέ ένα άπλό ρετσιτατίβο τό θάνατο του παιδιού. Τό τραγούδι αυτό είναι τό πρώτο τραγούδι του Σοϋμπερτ πού παίχτηκε έξω από τήν πατρίδα του, στη Γαλλία και άλλου. «Νυχτωδία ενός ταξιδιώτη», «Τό τριανταφυλλάκι», «Ή κρίνος», «Τό ταχυδρομικό άμάξι», «Ή πέστροφα», «Ή Σερενάτα» καί άλλα πολλά.

B) Τούς κύκλους τραγουδιών: όπως «Τό χειμωνιάτικο ταξίδι» από είκοσι τέσσερα ποιήματα του Μύλλερ. Περιέχει έναν ποικιλόχρωμο ρομαντισμό μέ ένα άγχος.

Οί κύκλοι αυτοί των τραγουδιών αποτέλεσαν ανεξάρτητα κομμάτια, πού στό σύνολό τους μάς δίνουν ένα ολοκληρωμένο έργο, βασισμένο πάνω σέ στίχους ενός ποιήματος, ώστε νά υπάρχει συνοχή άναμεσά τους.

Τά τραγούδια του κύκλου «Τό χειμωνιάτικο ταξίδι» είναι τά εξής: «Άμαξα», «Φλαμουριά», «Καληνύχτα», «Κόρακας», «Πυγολαμπίδες», «Στό χωριό». Από τήν άρχή μέχρι τό τέλος, ό χειμώνας γεμίζει

την ψυχή μας μέ παγωνιά. Ὁ μετάλλινος άνεμοδείχτης πού βρίσκεται στίς στέγες τῶν σπιτιῶν τρίζει άνατριχιαστικά, τά κλαριά τῆς φλαμουριάς βουίζουν, ἐνῶ ὁ ταξιδιώτης μέ κόπο σέρνει τά βήματά του μέσα σ' αὐτή τή θεομηνία. Καί λέει ὁ ποιητής:

*«Βουίζουν τά κλαδιά τῆς
σά νά μοῦ κρίζαν, ὦ
κοντά μου πάντα μείνε
θά βρεῖς γαλήνη ἐδῶ...»*

Ὁ ταξιδιώτης προχωρεῖ ἀπελπισμένος. Δέ βρίσκεται τίποτε μπροστά του ἐκτός ἀπό ἕνα νεκροταφεῖο. Τήν ὥρα ἐκείνη τοῦ φαίνεται σάν πραγματικό ξενοδοχεῖο καί σέρνεται μέχρι ἐκεῖ. Ἀναζητάει ἕναν τάφο γιά νά μπεῖ καί νά ζεσταθεῖ, ἀλλά μάταια, γιατί δέν ὑπάρχει οὔτε ἕνας ἐλεύθερος γι' αὐτόν.

Ἐνα ρίγος παγώνει τήν ψυχή μας στό ἄκουσμα τῶν στίχων καί τῆς μουσικῆς ἰδίαιτερα, γιατί ὁ Σοῦμπερτ ἔδωσε στόν κύκλο αὐτό ὅλη τήν ἀπελπισία καί τή μελαγχολία, πού θάραιναν τό εἶναι του. Καί ἡ συνοδεία τοῦ πιάνου ἔρχεται καί αὐτή νά δώσει μιά νότα ἀκόμη πιό δραματική στό σύνολο αὐτό.

Ὁ κύκλος «**Ἡ ὥραία Μυλωνοῦ**», γράφτηκε ἀπό τόν Σοῦμπερτ πάνω σέ ποίημα τοῦ Βίλχελμ Μύλλερ. Τά κυριότερα τραγούδια τοῦ κύκλου αὐτοῦ εἶναι: «Τό ρυάκι», «Τό τραγούδι τοῦ κυνηγοῦ», «Ὁ πραινός χαιρετισμός», «Τό χρῶμα πού ἀγαπῶ», καί ἄλλα.

Στό ἄκουσμά τους ἀναλογιζόμαστε τίς μελωδίες τῶν λαϊκῶν γερμανικῶν τραγουδιῶν, πού μᾶς δίνονται ἐδῶ, μέ τρόπο ἀπλό, εὐγενικό καί συγκινητικό.

Ἡ συνοδεία τοῦ πιάνου εἶναι ἕνα ἀπό τά βασικότερα στοιχεῖα, γιατί σάν ἀποστολή τῆς ἔχει νά δώσει ὅσο τό δυνατό καλύτερα, τό χρωματισμό καί τήν πειστικότητα τῶν εἰκόνων, πού προβάλλει τό τραγούδι.

Ὁ τρίτος σημαντικός «**Κύκλος τραγουδιῶν**» τοῦ Σοῦμπερτ εἶναι τό «**κύκνειο ἄσμα**».

Τό «κύκνειο ἄσμα» ἀποτελεῖται ἀπό πολλά τραγούδια πού σταχυολογήθηκαν, ἀπό τούς μεταγενέστερους τοῦ Σοῦμπερτ, μέ τρόπο, ὥστε νά δώσουν ἕνα ὁμοίμορφο σύνολο, παρά τά ποικίλα σέ περιεχόμενο ποιήματα, πού ἐμπνεύσανε τό συνθέτη.

Τά βασικότερα τραγούδια ἀπό τό «κύκνειο ἄσμα» εἶναι: «Μήνυμα

Ἐργαζομένη», «Μακριά», «Ἡ ἀναχώρηση», «Ὁ Ἄτλας», «Ἡ κόρη τοῦ ψαῖου», «Ἡ εἰκόνα της», «Στὴν ἀκροθαλασσιά» καὶ ἄλλα.

ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ τοῦ Νίκου Σκαλκώτα

Οἱ ἑλληνικοὶ αὐτοὶ χοροὶ εἶναι ἐμπνευσμένοι ἀπὸ τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια καὶ ἀπὸ τοὺς ἑλληνικοὺς χορούς, γι' αὐτὸ καὶ ἔχουν περισσότερο ἐνδιαφέρον καὶ εἶναι προσιτοὶ στὸ μεγάλο κοινό. Παρ' ὅλο πὺ ἔχουν τολμηρὴ ἀρμονικὴ ἐπένδυση μὲ νεοτερισμούς, συναρπάζουν τοὺς ἀκροατὲς καὶ γίνονται ἀγαπητοί.

Μέ πρωτοβουλία τοῦ Γάλλου Ὀκτάβιου Μερλιέ, Διευθυντῆ τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν, ἐκδόθηκαν καὶ ἔγιναν γνωστοὶ οἱ ἑλληνικοὶ χοροὶ στὴν Εὐρώπη.

Ὅπου καὶ νὰ παιχθοῦν, προκαλοῦν μεγάλο ἐνθουσιασμό γιὰ τὴ χαρακτηριστικὴ τους ζωτικότητα καὶ τὴ ρυθμικὴ τους ἐνέργεια.

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΥΜΝΩΝ

1. Τίς Θεός

Ποιός Θεός είναι μεγάλος, όπως ο Θεός μας; Σύ μονάχα είσαι ο Θεός, πού δημιούργησες τό θαυμαστό κόσμο από τό μηδέν (δηλ. τήν άνυπαρξία).

2. «Όσοι εις Χριστόν...»

Όσοι βαπτιστήκατε στό όνομα τοῦ Χριστοῦ, έχοντας άσάλευτη πίστη ότι Αὐτός, είναι ο Σωτήρας, ντυθήκατε τό Χριστό καί τό Ἅγιο Πνεῦμα (όχι σάν έξωτερικό ένδυμα, αλλά σάν φώς πού μπήκε καί πλημμύρισε τίς καρδιές καί τίς σκέψεις σας) καί ένωθήκατε μ' Αὐτόν (καί έτσι γενήκατε παιδιά τοῦ Θεοῦ).

3. «Ταῖς πρεσβείαις...»

Μέ τίς πρεσβείες, (καί τίς συνεχεῖς πρὸς έσένα παρακλήσεις) τῆς Θεοτόκου (τῆς Μητέρας Σου καί μητέρας όλου τοῦ κόσμου), Σωτήρα, σῶσε μας.

4. «Σῶσον ἡμᾶς...»

Σῶσε μας, Υἱέ τοῦ Θεοῦ, Σύ πού άποδεικνύσαι (καί) μέ τούς Ἅγίους Σου αξιοθαύμαστος, ἐμᾶς, πού γιά Σένα ψάλλουμε Ἄλληλουῖα (αἰνεῖτε τόν Κύριο).

5. «Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος, Κύριος Σαβαώθ...»

(=Τρισηπτόστατος) Σύ είσαι Κύριος τῶν ἀγγελικῶν δυνάμεων· γεμάτος είναι από τή δόξα Σου ο οὐρανός καί ἡ γῆ.

Δόξα ἄς κράζουν καί οἱ έπουράνιοι ἄγγελοι (καί μαζί μέ τό δικό τους άσίγητο ὕμνο, ἄς ένωθεῖ καί ἡ δική μας δοξολογία καί προσκύνηση).

Δοξασμένος νά είναι αὐτός πού έρχεται σταλμένος άπ' τόν Κύριο.

Δόξα ἄς κράζουν καί οἱ ἄγγελοι, πού βρίσκονται στά ὕψιστα τ' οὐρανοῦ.



Ὁ ναός τῆς Ἁγίας Σοφίας στήν Κωνσταντινούπολη

6. «Ἐν Ἰορδάνῃ βαπτιζομένου Σου Κύριε...»

Κύριε, τότε πού βαπτίζοσουν στὸν Ἰορδάνῃ, φανερώθηκε στὸ κόσμο ἡ προσκύνηση τῆς Ἁγίας Τριάδας. (Ἀποκαλύφθηκε ἡ ὑπερφυσικὴ ἀλήθεια – τὸ δόγμα – τῆς Ἁγίας Τριάδας, τὴν ὁποία ὀφείλουν οἱ πιστοὶ νὰ λατρεύουν καὶ νὰ προσκυνοῦν).

Καὶ ἡ φανέρωση ἐγίνε ἔτσι:

Ἡ φωνὴ τοῦ Θεοῦ βεβαίωνε ἐπίσημα καὶ ἐπικύρωνε ὅτι, Σὺ εἶσαι ὁ ἀγαπητὸς του Υἱὸς (ὁ ἀκριβὸς Υἱὸς σάν Θεός καὶ ὁ ἀπόλυτα ἀναμάρτητος σάν ἄνθρωπος)· καὶ τὸ πνεῦμα τὸ Ἅγιο, ἔχοντας ἐξωτερικὴ μορφή περιστεριοῦ, ἐπικύρωνε καὶ αὐτὸ τὴ βεβαιότητα τῶν λόγων τοῦ Θεοῦ.

Χριστέ, Σὺ πού ἐμφανίστηκες καὶ φώτισες τὸν κόσμο, ἐσένα δοξάζουμε.

7. «Ἐπεφάνης σήμερον...»

Ἐμφανίστηκες σήμερα στήν οἰκουμένη, καὶ τὸ φῶς Σου Κύριε, (πού εἶναι ἡ ἀλήθεια, ἡ ἀγάπη, καὶ ἡ δικαιοσύνη) ἐντυπώθηκε βαθιά

σέ μᾶς, πού σέ ὑμνοῦμε μέ ἐπίγνωση.

Ἦλθες, φάνηκες Ἐσύ πού εἶσαι τό φῶς τό ἀπλησίαστο (γιά τόν ἄνθρωπο, γιατί δέ μπορεῖ νά ὑποφέρει καί νά βαστάξει τή λαμπρότητα τῆς Θείας δόξας).



Ἡ παιδική χορωδία τῆς Βαρβακείου Προτύπου Σχολῆς

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σελ.

Είσαγωγή. Ἡ Μουσική στὸν Ἑλλαδικὸ χῶρο ἀπὸ ἀρχαιότητα, ὡς τὴν ἄλωση.....	5
Ἀσκήσεις ἐπαναληπτικὲς.....	9
Δέκατα ἕκτα.....	13
Τρίηχα.....	25
Μέτρο 3/8.....	27
Μέτρο 6/8.....	29
Σημεῖα ἀλλοιώσεως.....	32
Ἀποστάσεις μεταξύ συνεχῶν φθόγγων.....	34
Μετατροπὴ συνεχῶν ἀποστάσεων.....	34
Ἀσκήσεις μέ διέσεις καὶ ὑφέσεις.....	37
Χρωματισμοὶ.....	41
Ρυθμικὴ ἀγωγή.....	44
Χρονόμετρο.....	46
Σημεῖα ἐπαναλήψεως.....	48
Μεῖζονες κλίμακες.....	49
Μεῖζων κλίμαξ Σόλ – Ἀσκήσεις.....	50
Μεῖζων κλίμαξ Ρέ – Ἀσκήσεις.....	55
Μεῖζων κλίμαξ Λά – Ἀσκήσεις.....	62
Μεῖζων κλίμαξ Φά – Ἀσκήσεις.....	66
Μεῖζων κλίμαξ Σί – Ἀσκήσεις.....	72
Μεῖζων κλίμαξ Μί – Ἀσκήσεις.....	76
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	80
Τὰ πρῶτα ἄσματα τῶν Χριστιανῶν.....	81
Πρῶτοι ὑμνογράφοι καὶ μελωδοὶ Ρωμανὸς ὁ Μελωδὸς.....	82
Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς – Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης.....	83
Πέτρος Πελοποννήσιος.....	84
Δημοτικὸ τραγούδι.....	85
Μουσικὴ στὴ Δύση.....	88
Μπάχ.....	89
Χαϊντελ.....	90
Χάυδν.....	91
Μότσαρτ.....	92
Μπετόβεν.....	93

Κανόνες	95
Βυζαντινοί Ύμνοι	97
Αγιασμός	102
Πρόσευχές	107
Χριστουγεννιάτικα τραγούδια.....	110
Δημοτικά τραγούδια.....	114
Πατριωτικά τραγούδια	120
Φυσιολατρικά τραγούδια	125
Ἀναλύσεις ἔργων καὶ ὕμνων.....	128

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ (ΙΤΥΣΥΔΕ)

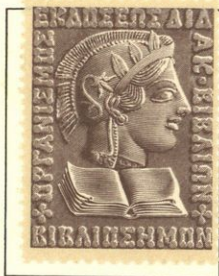


ΕΚΔΟΣΗ 1988 (1987 ΑΝΑΤΥΠΑ ΕΡΕΥΝΑ ΣΥΝΒΑΛΗ 3858 128 Β)

Εκδόσεις—Εκδόσεις—ΕΚΔΟΣΕΙΣ

«Τά αντίτυπα τοῦ βιβλίου φέρουν τό κάτωθι βιβλιόσημο γιά ἀπόδειξη τῆς γνησιότητος αὐτῶν.

Ἄντίτυπο στερούμενο τοῦ βιβλιοσήμου τούτου θεωρεῖται κλεψίτυπο. Ὁ διαθέτων, πωλῶν ἢ χρησιμοποιοῦν αὐτό διώκεται κατά τίς διατάξεις τοῦ ἄρθρου 7 τοῦ Νόμου 1129 τῆς 15/21 Μαρτίου 1946 (Ἐφ. Κυβ. 1946, Α' 108)».



ΕΚΔΟΣΗ Β 1981 (VII) ΑΝΤΙΤΥΠΑ 160.000 ΣΥΜΒΑΣΗ 3636/10.8.81

Ἐκτύπωση—Βιβλιοδεσία: ΛΙΘΟΥΠ Α.Ε.

34

