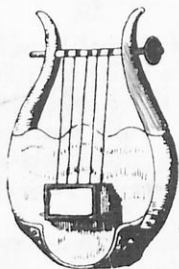


από ύψος
1" δια διάστα
αξονα + άξια 2.

Τ. ΒΥΘΟΥΛΚΑ - ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ
ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑΣ Δ' ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ ΑΡΡΕΝΩΝ ΠΑΤΡΩΝ
ΔΙΠΛΩΜΑΤΟΥΧΟΥ ΑΝΤΙΣΤΙΞΕΩΣ ΚΑΙ ΦΟΥΓΚΑΣ

ΣΧΟΛΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΘΕΩΡΙΑ - ΑΣΚΗΣΕΙΣ - ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ
ΟΡΓΑΝΟΓΝΩΣΙΑ - ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ - ΙΣΤΟΡΙΑ



ΤΕΥΧΟΣ Β'

*Εγκριμένον διά τῆς ὑπ' ἀριθμ.
Φ. 211.22 / 35 / 95885 / 9-9-1976
ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργείου
Ἐθνικῆς Παιδείας.

ΑΘΗΝΑΙ

Βιβλιοθήκη της Βουλής
Δωρεά: Χ. ΚΟΒΑΝΗ
Αριθ. Εισ.: 0091406274

ΤΑΣΙΑ ΒΥΘΟΥΛΑΚΑ ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ
ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ
ΗΛΕΙΑΣ 1 ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ
☎: 220-550 ΠΑΤΡΑΙ



ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Με την έκδοση του δεύτερου βιβλίου της «Σχολικής Μουσικής» ολοκληρώνεται το έργο μου για τη συστηματοποίηση της θεωρητικής μουσικής, που διδάσκονται οι μαθητές στο Γυμνάσιο.

Το βιβλίο αυτό συντάχτηκε, όπως και το πρώτο, σύμφωνα με το αναλυτικό πρόγραμμα του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων και αποτελείται από τέσσερα μέρη.

Τα δύο πρώτα μέρη περιλαμβάνουν θεωρία, ασκήσεις και τραγούδια. Η θεωρία της μουσικής, που περιέχει το βιβλίο αυτό, είναι συνέχεια της θεωρίας, την οποία περιλαμβάνει το πρώτο βιβλίο της «Σχολικής Μουσικής». Γι' αυτό ακολουθεί το ίδιο σύστημα διδασκαλίας και ασχολείται με τα πιο ουσιαστικά σημεία κάθε κεφαλαίου, χωρίς να αναφέρονται λεπτομέρειες. Μετά από κάθε κεφάλαιο θεωρίας γίνεται εφαρμογή σε μελωδικές ασκήσεις και τραγούδια.

Οι μελωδικές ασκήσεις είναι γραμμένες με πολύ απλούς φθόγγους και με εύκολη ρυθμική και μελωδική γραμμή, ώστε να μπορούν να τις αποδώσουν όλοι οι μαθητές. Επί πλέον κάθε άσκηση είναι στηριγμένη στη βασική προϋπόθεση της «ωραίας κι ευχάριστης μελωδίας».

Το τρίτο μέρος αναφέρεται στις βασικές έννοιες της Μορφολογίας. Οι κυριότεροι μορφολογικοί τύποι πρέπει να διδάχονται στους μαθητές σε γενικές γραμμές, ώστε να βοηθηθούν να μπουν στο νόημα του όμορφου κόσμου της μουσικής. Οι μορφολογικές έννοιες γράφτηκαν, όσο ήταν δυνατόν πιο απλά και κατανοητά. Δεν είναι εύκολο να καταλάβουν οι μαθητές τους μορφολογικούς τύπους, χωρίς να έχουν ακούσει είτε σε συναυλία είτε σε δίσκο σχετικές συνθέσεις. Γι' αυτό καλό είναι, όταν πρόκειται να διδαχτεί μια μουσική μορφή, να προηγηθεί ή να επακολουθήσει μουσική ακρόαση από δίσκο ή μαγνητόφωνο, ώστε να μεταβληθεί ή θεωρία σε πράξη και εφαρμογή.

Το τέταρτο μέρος περιλαμβάνει περιληπτικά την ιστορία της μουσικής τέχνης από τους αρχαίους χρόνους μέχρι σήμερα. Στη σύντομη αυτή ιστορική αναδρομή σκιαγραφείται η ζωή και το έργο των πιο μεγάλων συνθετών. Στην προσπάθεια να αποδοθεί πολύ συνοπτικά η μουσική εξέλιξη των περασμένων χρόνων, έχουν παραλειφτεί αρκετά στοιχεία από το έργο και άλλων μεγάλων συνθετών, οι οποίοι μόνο ονομαστικά αναφέρονται. Οι μαθητές, που ενδιαφέρονται να πλουτίσουν τις μουσικές γνώσεις τους, μπορούν εύκολα να βρουν συμπληρωματικά στοιχεία σε εγκυκλοπαιδείες ή σε ιστορικά βιβλία, που κυκλοφορούν.

Εύχομαι το βιβλίο αυτό να επιτύχει το σκοπό, για τον οποίο γράφτηκε, δηλαδή να κάνει τους μαθητές ικανούς να νιώσουν και να αγαπήσουν την ωραία μουσική τέχνη, την τέχνη που απευδύνεται σ' όλων τις καρδιές, αρκεί να είναι προετοιμασμένες να δεχτούν τη γοητεία της και την ευεργετική της επίδραση.

Τασία Βυθούλκα - Σωτηροπούλου

ILION

Μετατροπή

βιογραφία
πλή νέα

Για να μεταφέρουμε ένα δέμα από το κτίριο του Βρι-
σίου σε μια άλλη αλλαζουμε τις βαθμίδες σύμφωνα με
κτίριο. Η εργασία αυτή γίνεται με

σο,ρε,δα,φα(μέ Όρεση)

BIC

ΓΙΑ

PENNY
LANE

SO YOU THINK YOU CAN TELL



ΧΡΩΜΑΤΙΣΜΟΙ HEAVEN FROM HELL

“Ολοι οι φθόγγοι ενός μουσικού έργου δεν εκτελούνται με την ίδια ένταση, αλλά σε ορισμένα σημεία ο ήχος τους πρέπει να είναι πιο έντονος. ενώ σε άλλα σημεία πρέπει να είναι πιο ασθενικός. Αυτές τις μεταβολές της έντασης του ήχου τις λέμε χρωματισμούς.

Οι χρωματισμοί σημειώνονται με Ιταλικές λέξεις και οι πιο συνηθισμένοι είναι οι εξής:

mezzo piano	ή mp	= μέτρια σιγά
piano	ή p	= σιγά
pianissimo	ή pp	= πολύ σιγά
mezzo forte	ή mf	= μέτρια δυνατά
forte	ή f	= δυνατά
fortissimo	ή ff	= πολύ δυνατά



Πολλές φορές μεγαλώνουμε την ένταση του ήχου λίγο-λίγο. Αυτό το δείχνουμε με τον όρο **Crescendo (cresc.)** ή με το σημείο

Αντίθετα, πολλές φορές ελαττώνουμε την ένταση του ήχου σιγά σιγά. Αυτό το δείχνουμε με τον όρο **Decrescendo (decrec.)** ή με το σημείο . Ο όρος decrescendo, μπορεί να αντικατασταθεί με τον όρο **Diminuendo (dim.)**

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

Allegretto

2. *Allegro*

mp *dim.*

pp *mp* *cresc.*

f *mf*

f

3. *Allegretto*

f *p cresc.*

f *pp*

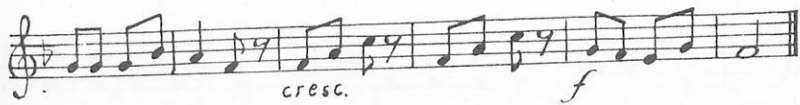
cresc. *f*

4. *Moderato*

mf *f*

f

p



5. *Moderato*
mf *Fine* *dim.*

p
cresc. *f* D.C. Al Fine

6. *Allegro*
mf *f* *dim.*

p *p*
cresc. *f*

7. *Allegretto*
f *p*

cresc. *f* *p*
dim. *pp*

Allegro

8. *mf*

p *cresc.*
f

Moderato

9. *mf*

p *cresc.*
f

Προσευχή

10. *Andantino*

mf

Τὴν προ-σευ-χή μου Κύ-ρι-ε, πού λέωαυ-

τη τήν ω-----ρα, μὴν ἀρ-νη-θῆς νά
 τη δε-χθῆς, για-τί μέ δέρ-νει μπό-----ρα.

2. Τὸ χέρι σου τὸ εὐσπλαχνο
 μὴν ἀρνηθῆς ν' ἀπλώσης,
 τὴν πονεμένη μου ψυχὴ
 σχύψε νὰ τὴ λυτρώσης.

3. Πατέρα μου Πανάγαθε,
 προσεύχομαι σὲ Σένα,
 γαλήνη μὲς στὸν ἴσκιό Σου
 ζητάω ὁλόενα.

Τσιριτρό

Σέ μιά ρω-γαά-πό στα- φύ-λι ἔ-πε-σανό- χτώσπουρ-
 χί-τες, καί τρω- γώ-πι- ναν οἱ φί-λοι...τσιρι τι ρι
 τρο τσιρι τρο τσιρι τρο τσιρι τι ρι τρο τσιρι τρι τσιρι τρο.

2. Ἐχτυπούσανε τὶς μύτες
 καὶ κουνούσαν τὶς οὐρές,
 καὶ εἶχαν γέλια καὶ χαρὲς
 τσίρι - τίρι, τσιριτρό κλπ.

3. Πάπω πάπω σὲ μιά ρώγα
 φαγοπότι καὶ φωνή!
 Τὴν ἀφήξαν ἀδειανή...
 Τσίρι - τίρι, τσιριτρό κλπ.

4. Καὶ μεθύσαν καὶ ὅλη μέρα
 πᾶνε δῶθε, πᾶνε πέρα

τραγουδώντας στὸν ἀέρα :
 τσίρι - τίρι, τσιριτρό κλπ.
 στίχοι — Ζ. Παπαντωνίου

ΜΕΙΖΟΝΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΜΕ ΔΙΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΥΦΕΣΕΙΣ

Ἐκτός ἀπὸ τῆ μείζονα κλίμακα τοῦ Ντο, ὑπάρχουν κι' ἄλλες κλίμακες μείζονες, πὺ σχηματίζονται μὲ τὴ βοήθεια τῶν σημείων ἀλλοιώσεως. Ὅλες αὐτὲς οἱ κλίμακες σχηματίζονται ἔχοντας τὴν πρότυπο τῆ μείζονα κλίμακα τοῦ Ντο καὶ προχωροῦν μὲ τὴν ἴδια σειρά τόνων καὶ ἡμιτόνιων.

Στὶς μείζονες κλίμακες οἱ ἴδιοι φθόγγοι, οἱ ὅποιοι σχηματίζουν τὴν ἀνιούσα διαδοχὴ, σχηματίζουν καὶ τὴν κατιούσα διαδοχὴ. Ἔτσι πρέπει νὰ προσέξουμε, ὅταν σχηματίζουμε τὴν ἀνιούσα διαδοχὴ, ὥστε οἱ φθόγγοι νὰ προχωροῦν σχηματίζοντας πρῶτα δύο τόνους, κατόπιν ἓνα ἡμιτόνιο, ἔπειτα ἄλλους τρεῖς τόνους καὶ τελευταίον ἓνα ἡμιτόνιο. Σ' ὅποιο σημεῖο βλέπουμε τὴν σειρά αὐτὴ νὰ ἀνατρέπεται, χρησιμοποιοῦμε τὸ κατάλληλο σημεῖο ἀλλοιώσεως, γιὰ νὰ τηρηθῇ αὐστηρὰ ἡ σειρά τῶν τόνων καὶ τῶν ἡμιτόνιων.

Παρατηρώντας τὸν παρακάτω πίνακα, πὺ περιέχει τίς κλίμακες μὲ διέσεις, βλέπουμε ὅτι οἱ βάσεις τους ἀπέχουν μεταξύ τους κατὰ διαστήματα πέμπτης καθαρῆς, ἐνῶ οἱ βάσεις στὶς κλίμακες μὲ ὑφέσεις ἀπέχουν μεταξύ τους κατὰ διαστήματα τετάρτης καθαρῆς.

Κλαῖος

ΜΕΙΖΟΝΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ ΜΕ ΔΙΕΣΕΙΣ

The image shows five musical staves, each representing a major scale with a sharp. The scales are labeled as follows:

- Σολ (Sol):** The first staff shows a scale starting on G4. It includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The notes are G, A, B, C, D, E, F#, G. There are handwritten annotations above the staff: 'ἡμ.' above B, and 'μ.' above C. There are also some handwritten scribbles above the notes D, E, and F#.
- Ρε (Re):** The second staff shows a scale starting on D4. It includes a treble clef, a key signature of two sharps (F#, C#), and a common time signature. The notes are D, E, F#, G, A, B, C#, D.
- Λα (La):** The third staff shows a scale starting on A3. It includes a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The notes are A, B, C#, D, E, F#, G#, A.
- Μι (Mi):** The fourth staff shows a scale starting on E3. It includes a treble clef, a key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#), and a common time signature. The notes are E, F#, G#, A, B, C#, D#, E.
- Σι (Si):** The fifth staff shows a scale starting on F#3. It includes a treble clef, a key signature of five sharps (F#, C#, G#, D#, A#), and a common time signature. The notes are F#, G#, A#, B, C#, D#, E#, F#.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΣΕ ΔΙΑΦΕΡΕΣ ΜΕΙΖΟΝΕΣ ΚΑΙΜΑΚΕΣ

Andante

12. *mf* *cresc.* *f* *p*

Moderato

13. *mf* *p* *cresc.* *f*

Moderato

14. *mp* *cresc.* *f* *p* *mf*

Ἡ Πατρίδα μας

Moderato

15. *p* Ξέ-νε-πού μό-νος κι ἔ-ρη-μος σέ ξέ-νους τό-πους τρέ-
Τῆ μα-κρι-νῆ πα-τρί-δα μου πάν-τα πο-θῶ στὰ ξέ-
mf
χεις, πές μου ποίος εἶν' ὁ τό-πος σου καὶ ποιά πα-τρί-δα
να. Ἐ-κεῖ τὰ χρό-νια τῆς ζω-ῆς περ-νοῦν εὐ-λο-γη-
f
ἔ-χεις, πές μου ποίος εἶν' ὁ τό-πος σου καὶ ποιά πα-τρί-δα ἔ-χεις;
μέ-να, ἔ-κεῖ τὰ χρό-νια τῆς ζω-ῆς περ-νοῦν εὐ-λο-γη-μέ-να.

3. Στὴ μακρινὴ πατρίδα μου
ἔχει εὐωδιὰ καὶ γὰρ
τὸ ταπεινότερο δέντρο,
τὸ πιὸ φτωχὸ χορτάρι.
4. Στοὺς κλώνους τῆς ἀμυγδαλιάς
σμίγουν ἀνθὸι καὶ χιόνια
καὶ φέρνουνε τὴν ἀνοιξὴ
γοργὰ τὰ χελιδόνια.
5. Στῶν μαγεμένων τῆς βουνῶν
τὰ μαρμαρένια πλάγια,
γλυκολαλοῦν οἱ πέρδικες
καὶ κλαίει ἡ κουκουβάγια.
6. Ἡ ἀσημένια θάλασσα
μ' ἀφροὺς τὴν περιζώνει,
κι ὁ οὐρανὸς μὲ τ' ἀστρα του
τὴ χρυσοστεφανώνει.
7. Τὴ μακρινὴ πατρίδα μου,
πρὶν ἢ σκλαβιά πλακώση,
τὴ δόξαζ' ἡ παλληκαριά,
τὴ φώτιζεν ἡ γνώση.
8. Καὶ τὼρ' ἀπὸ τὴ μαύρη γῆ,
τὴ γῆ τὴ ματωμένη,
πρόβαλε πάλ' ἡ ἐλευθεριά
σὰν πρῶτ' ἀντρεπωμένη.

Στίχοι — Γ. Δροσίνη

rall. *a tempo*
cresc. *f* *rall.* *dim.* *p*

18. *Allegretto*

f *dim.* *p*
cresc. *f* *p* *rall.*
f *rall.*
a tempo *p* *f*

Ἄλεπού Καλόγρια

19. *Allegretto*

f Σάνδέν εἶ-χε τί νά φά-η μιὰ-λε-πούπο-νη-ρε-μέ-νη,
ἀ-πο-φά-σι-σε νά πά-η καίκα-λό-γρι-α νά χέ-νη.

rallatando

Τρεῖς κο-κό-ροι, πού δέν ἔ-χουν στό κε-φά-λι λί-γη γνώ-ση,

pp

a tempo

τήν πι-στεύ-ου-νε καί τρέ-χουν τήν εὐ-χή της νά τούς δώ-ση.

pp *f*

2. Μπαίνουν μέσα στό κελλί της.
 τούς ξεμολογᾷ ἐκείνη
 καί κουνᾷ τήν κεφαλή της
 καί συχῶρεσθ τούς δίνει.

Καί χωρίς νά χάσῃ ὥρα.
 καθὼς ἦταν πεινασμένη,
 τούς ἀρπάζει, κι εἶναι τῶρα
 καί οἱ τρεῖς συχωρεμένοι.

στίχοι — Δ. Γρ. Καμπούρογλου

Φιλοπατρία

Marcia

20. Ὁ-λεστίς χῶ-ρες νά σᾶς πῶ ὀ-λεστίς χῶ-ρες ἀ-γα-πῶ,

mf

ἀλλά κα-μιά τό-σο πο-λύ σάντῆπα-τρι-δα τήνκα-λή,

σάντῆ γλυ-κειάπα-τρι-δα, σάντῆ γλυ-κειάπα-τρι-δα.

2. Τῆς οἰκουμένης τὰ καλά
 ὅσο κι ἂν εἴν' αὐτὰ πολλά
 μ' ἐκείνην δέν τ' ἀλλάζω.
 Κι ἂν ἡ Πατρίδα τ' ἀπαιτεῖ
 ἀπό καμιάνε δυνατῆ
 θυσία δέν τρομάζω.

3. Ἀφῆνω μάνα κι ἀδερφές
 καί σπῶν βουνῶν τίς κορυφές
 ὕψων τῆ σημαία.
 Καί μέ τό βλέμμα χαρωπό
 γιά τήν Πατρίδα μου χτυπῶ
 καί πολεμῶ γενναία.

4. Ἐδῶ εἶν' ἀντρεία τὰ παιδιὰ
κι ἔχουνε σίδηρο καρδιά
κι ἀκούραστη λεπίδα.

Καθένα στὴ γραμμὴ πετᾶ
κι ἔχτροὺς φερίζει δυνατὰ
γιὰ τὴ γλυκεῖα Πατρίδα.

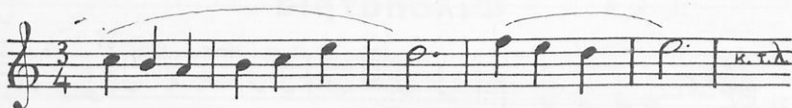
στίχοι — Γ. Βιζυηγού

ΠΡΟΣΩΔΙΑ

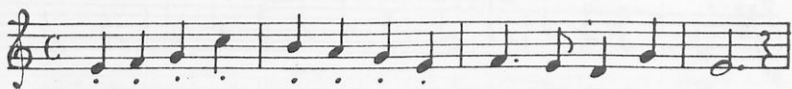
Ἡ προσωδία εἶναι ἓνα σύνολο ἀπὸ διάφορα σημεῖα, τὰ ὁποῖα τοποθετοῦνται πάνω ἀπὸ τοὺς φθόγγους τοῦ μουσικοῦ ἔργου καὶ ἀπαιτοῦν ἓναν ἰδιαιτέρο τρόπο ἐκφράσεως τῶν φθόγγων αὐτῶν ἢ τῶν φράσεων τοῦ μουσικοῦ ἔργου.

Τὰ σημεῖα τῆς προσωδίας εἶναι:

1) Ἡ σύζευξη προσωδίας. Εἶναι μία καμπύλη γραμμὴ, ἡ ὁποία ἐνώνει φθογγόσημα μὲ διαφορετικὴ ὀξύτητα καὶ δείχνει ὅτι αὐτὰ πρέπει νὰ ἐκτελεστοῦν χωρὶς διακοπὴ τοῦ ἤχου, πολὺ ἐνομημένα. Ἡ σύζευξη προσωδίας σημειώνεται καὶ μὲ τὸν ὄρο *legato*.



2) Ἡ στιγμὴ προσωδίας. Εἶναι τὸ σημεῖο, τὸ ὁποῖο γράφεται ἐπάνω ἢ κάτω ἀπὸ τὰ φθογγόσημα καὶ δείχνει ὅτι οἱ φθόγγοι πρέπει νὰ ἐκτελοῦνται χωρισμένοι μεταξὺ τους σὰ νὰ μεσολαβῇ παύση. Ἡ στιγμὴ προσωδίας ὀρίζεται στὴ μουσικὴ μὲ τὴν Ἰταλικὴ λέξη *staccato*.



3) Ἡ ἐπιμήκης στιγμὴ. Εἶναι τὸ σημεῖο ♯, τὸ ὁποῖο γράφεται ἐπάνω ἢ κάτω ἀπὸ τὰ φθογγόσημα καὶ δείχνει ὅτι πρέπει οἱ φθόγγοι νὰ ἐκτελεστοῦν μὲ κάποια ἔνταση, χωρισμένοι μεταξὺ τους.



4) Στιγμή και σύζευξη προσωδίας. Όταν υπάρχουν και τα δύο αυτά σημεία της προσωδίας, οι φθόγγοι πρέπει να χωρίζονται μεταξύ τους κατά την εκτέλεση, αλλά όχι πολύ.



5) Το σημείο Λ ή V, το οποίο τοποθετείται επάνω ή κάτω από ένα φθογγόσημο και δείχνει ότι ο φθόγγος πρέπει να αποδοθῆ με κάποια ένταση.



6) Το σημείο >, το οποίο τοποθετείται επάνω ή κάτω από ένα φθογγόσημο και δείχνει ότι ο φθόγγος θα εκτελεσθῆ με κάποια ένταση, ή οποία λίγο-λίγο ελαττώνεται.



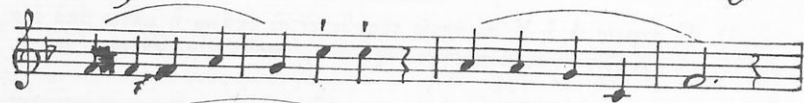
Οι πιο συνηθισμένοι ὄροι τῆς προσωδίας είναι:

forte piano	ἢ fp	= ἦχος δυνατὸς καὶ ἀμέσως σιγαλὸς
piano forte	ἢ pf	= σιγαλὸς ἦχος καὶ ἀμέσως δυνατὸς
Sforzadno	ἢ sf	= φθόγγος ἰδιαίτερα τονισμένος
Morendo		= ἦχος, ποὺ σβήνει σιγά - σιγά

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

G Go home





Τὸ ναυτόπουλο



Τὰ νέ- φηά-στρά-φτουν στοῦ θου- νό θρον-τοῦν καὶ μπου-μπου-
 Ἄ- γέ- ρας πέ- φτει στὰ πα- νιά, τὰ σκί-ζει καὶ τάρ-



νί-ζουν σκε-πά-σα-νε τὸν οὐ- ρα- νό τὸ κύ-μα φο-βε-
 πά-ζει καὶ συν-τα-ρά-ζει τὰ σκοι- νιά καὶ τό κα-τάρ-τι



ρί-ζουν. Ὁ νέ- ος ναύ-της τρα-γου-δεῖ καὶ τὸ πα-νὶ του
 σπά-ζει. Ὁ νέ- ος ναύ-της τρα-γου-δεῖ, πα- ρῶν ὅ-που προ-

3/6 1/9

f *ff*

σιά-ζει: «Ε- γώει- μ'έλ-λη- νι- κό παι-δί, τό
 στά-ζουν: «Ε- γώει- μ'έλ-λη- νι- κό παι-δί, α-

νε- ρος δέ μέ σκιά- ζει! »
 νε μοι δέ μέ σκιά- ζουν! »

3. Ἡ θάλασσα λυσσομανᾷ
 καὶ κυματεῖ καὶ ἀρπίζει
 τὸ πλοῖο τοῦ καταπονᾷ
 τὸ σκά καὶ τὸ σκορπίζει.
 Ὁ νέος ναύτης τραγουδεῖ
 καὶ μιὰ στανὶ ἀρπάζει:
 «Ἐγὼ εἰμ' ἑλληνικὸ παιδί,
 φουρτούνα δὲ μὲ τσιάζει!».

4. Τὸ ἓνα κύμα τὸν πετᾷ
 καὶ τ' ἄλλο τόνο χάρτει
 καὶ ἡ Μαύρη Θάλασσα ζητᾷ
 νὰ καταπιῇ τὸ ναύτη.
 Μ' αὐτὸς ἀκόμα τραγουδεῖ,
 καὶ κολυμπᾷ καὶ πᾶει:
 «Ἐγὼ εἰμ' ἑλληνικὸ παιδί,
 καὶ ὁ Πλάττης μὲ φυλάει!».

στίχοι — Γ. Βιζυνοῦ

ΕΙΔΗ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΩΝ

Ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν τόνων καὶ τῶν ἡμιτόνων, τὰ ὁποῖα περι-
 ἔχει κάθε διάστημα, τὰ χωρίζουμε σὲ διάφορες κατηγορίες, πού τις ὀνομά-
 ζουμε εἶδη διαστημάτων.

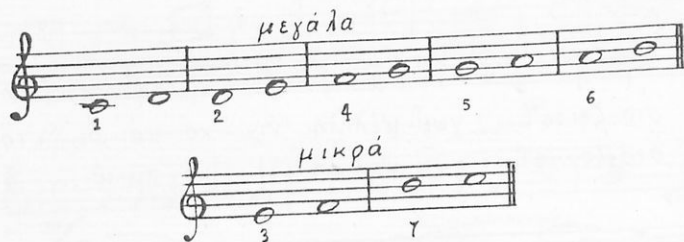
Τὰ κυριότερα εἶδη τῶν διαστημάτων εἶναι: 1) Τὰ μικρὰ 2) Τὰ μεγά-
 λα 3) Τὰ καθαρὰ 4) Τὰ αὐξημένα καὶ 5) Τὰ ἐλαττωμένα.

ΤΑ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΣΤΙΣ ΜΕΙΖΟΝΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΔΕΥΤΕΡΑΣ

Οἱ μείζονες κλίμακες σχηματίζουν τὰ ἑξῆς διαστήματα δευτέρας:

- 1) Διαστήματα μικρὰ μὲ περιεχόμενο ἓνα ἡμιτόνιο. Αὐτὰ σχηματι-
 ζονται στὶς βαθμίδες 3η-4η καὶ 7η-8η.
- 2) Διαστήματα μεγάλα μὲ περιεχόμενο ἓναν τόνο. Αὐτὰ σχηματίζον-
 ται στὶς βαθμίδες 1η-2η, 2η-3η, 4η-5η, 5η-6η καὶ 6η-7η.



ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΤΡΙΤΗΣ

- Οι μείζονες κλίμακες σχηματίζουν τὰ ἑξῆς διαστήματα τρίτης:
- 1) Διαστήματα μικρά, τὰ ὅποια περιέχουν ἓναν τόνο καὶ ἓνα ἡμιτόνιο. Αὐτὰ σχηματίζονται στὶς βαθμίδες 2η-4η, 3η-5η, 6η-8η, καὶ 7η-2η.
 - 2) Διαστήματα μεγάλα, τὰ ὅποια περιέχουν δύο τόνους. Αὐτὰ σχηματίζονται στὶς βαθμίδες 1η-3η, 4η-6η καὶ 5η-7η.



ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΤΕΤΑΡΤΗΣ

- Οἱ μείζονες κλίμακες σχηματίζουν τὰ ἑξῆς διαστήματα τετάρτης:
- 1) Διαστήματα καθαρὰ, τὰ ὅποια περιέχουν δύο τόνους καὶ ἓνα ἡμιτόνιο. Αὐτὰ σχηματίζονται στὶς βαθμίδες 1η-4η, 2η-5η, 3η-6η, 5η-8η, 6η-2η καὶ 7η-3η.
 - 2) Ἐνα διάστημα αὐξημένο, τὸ ὅποιο περιέχει τρεῖς τόνους. Αὐτὸ σχηματίζεται στὶς βαθμίδες 4η-7η.



Oh

ho

Lord!

you keep me

waiting

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΠΕΜΠΤΗΣ 1003

Οι μείζονες κλίμακες σχηματίζουν τὰ ἑξῆς διαστήματα πέμπτης:

1) Διαστήματα καθάρη, τὰ ὅποια περιέχουν τρεῖς τόνους καὶ ἕνα ἡμιτόνιο. Αὐτὰ σχηματίζονται στὶς βαθμίδες 1η - 5η, 2η - 6η, 3η - 7η, 4η - 8η, 5η - 2η καὶ 6η - 3η.

2) Ἐνα διάστημα ἐλαττωμένον, τὸ ὅποιο περιέχει δύο τόνους καὶ δύο ἡμιτόνια. Αὐτὸ σχηματίζεται στὶς βαθμίδες 7η - 4η.

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ἙΚΤΗΣ

Οἱ μείζονες κλίμακες σχηματίζουν τὰ ἑξῆς διαστήματα ἑκτής:

1) Διαστήματα μικρά, τὰ ὅποια περιέχουν τρεῖς τόνους καὶ δύο ἡμιτόνια. Αὐτὰ σχηματίζονται στὶς βαθμίδες 3η - 8η, 6η - 4η καὶ 7η - 5η.

2) Διαστήματα μεγάλα, τὰ ὅποια περιέχουν τέσσερις τόνους καὶ ἕνα ἡμιτόνιο. Αὐτὰ σχηματίζονται στὶς βαθμίδες 1η - 6η, 2η - 7η, 4η - 2η, 5η - 3η.

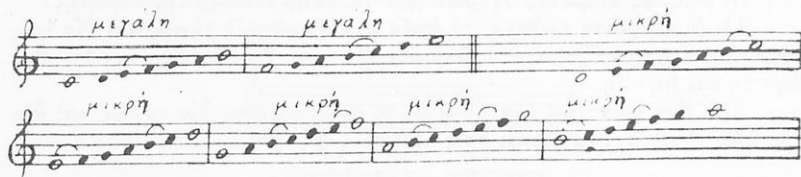
Μεγάλα διαστήματα 6^η

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ἘΒΔΟΜΗΣ

Οἱ μείζονες κλίμακες σχηματίζουν τὰ ἑξῆς διαστήματα ἑβδόμης:

1) Διαστήματα μικρά, τὰ ὅποια περιέχουν τέσσερις τόνους καὶ δύο ἡμιτόνια. Αὐτὰ σχηματίζονται στὶς βαθμίδες 1η - 7η, 2η - 8η, 3η - 2η, 5η - 4η καὶ 6η - 5η.

2) Διαστήματα μεγάλα, τὰ ὁποῖα περιέχουν πέντε τόνους καὶ ἓνα ἡμιτόνιο. Αὐτὰ σχηματίζονται στὶς βαθμίδες 1η-7η καὶ 4η-3η.



ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΟΓΔΩΣ

Οἱ μείζονες κλίμακες σχηματίζουν ἑπτὰ διαστήματα ὀγδῶς. Ὅλα τὰ διαστήματα αὐτὰ ἔχουν τὸ ἴδιο περιεχόμενο ἀπὸ πέντε τόνους καὶ δύο ἡμιτόνια. Τὰ διαστήματα αὐτὰ τὰ ὀνομάζουμε καθαρά.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΣΕ ΜΕΤΡΟ 6/8

24. *Moderato*
mf

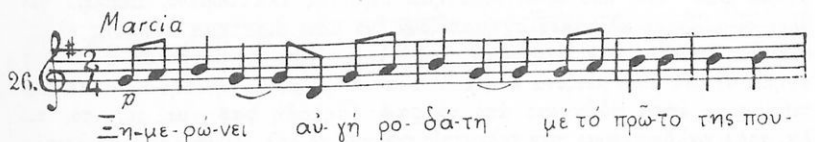
cresc. *f*

25. *Andantino*
p

cresc. *f*



Ἔργασία



3. Πέρα ἐκείθεν οἱ φροντίδες
ἀς πετάξουνε, καθῶς
Ξαφνιασμένες νυχτερίδες,
ὅπου ἀγνάντεψαν τὸ φῶς.
4. Μὴ σᾶς εἶναι ὁ Ξένος πλούτος
ἐν ἀγκάδι στὴν καρδιά.
Πέστε ἀζήλευτα: Εἶναι τοῦτος
ἐργασίας κληρονομιά.
5. Σηκωθῆτε, ἡ γῆ χαρίζει
μόνον ἀφθονο καρπὸ,
ἂν ὁ κόπος πὴν ποτίξῃ
μ' ἓναν ἰδρωτα συγνῶ.
6. Σὰν ἐσᾶς, ἀδέρρια, ἰδρώνει
καὶ ὁ σοφός, πού μέ τὸ νῶ
κάμπους ἀμετρούς ὀργώνει
γιὰ θροφή τοῦ λογισμοῦ.

στιχοὶ — Γερ. Μακροβ.

ΠΩΣ ΘΑ ΒΡΟΥΜΕ ΤΙΣ ΜΕΙΖΟΝΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ, ΣΤΙΣ ΟΠΟΙΕΣ ΛΗΝΗΚΕΙ ΕΝΑ ΔΙΑΣΤΗΜΑ

“Αν γνωρίζουμε καλά όλα τὰ διαστήματα, πού αναφέραμε στὰ προηγούμενα κεφάλαια, μπορούμε εύκολα νὰ βρούμε σέ ποιές μεϊζονες κλίμακες ἀνήκει ἓνα ὁποιοδήποτε διάστημα. Ὡς πάρουμε σάν παράδειγμα τὸ διάστημα φα# - ντο, πού εἶναι διάστημα πέμπτης ἐλαττωμένο. Ξέρουμε ὅτι ἔλες οἱ μεϊζονες κλίμακες σχηματίζουν ἓνα μόνο διάστημα πέμπτης ἐλαττωμένο μεταξύ τῶν βαθμίδων 7ης - 4ης. Ἄρα τὸ διάστημα φα# - ντο ἀνήκει σὲ μία μόνο μεϊζονα κλίμακα. Γιά νὰ βρούμε αὐτὴν τὴν κλίμακα κατεβαίνουμε ἑπτὰ φθόγγους ἀπὸ τὸ φα# (δηλαδὴ φα#, μι, ρε, ντο, σι, λα, σολ) καὶ βρίσκουμε σάν τελευταῖο φθόγγο τὸ σολ. Συμπεραίνουμε λοιπὸν ὅτι τὸ διάστημα φα# - ντο ἀνήκει στὴ σολ μεϊζονα.

Ὡς πάρουμε ἄλλο ἓνα παράδειγμα. Τὸ διάστημα ρε - ντο# εἶναι ἐβδόμη μεγάλη. Ξέρουμε ὅτι οἱ μεϊζονες κλίμακες σχηματίζουν δύο διαστήματα ἐβδόμης μεγάλη μεταξύ τῶν βαθμίδων 1ης - 7ης καὶ 4ης - 3ης. Ἄρα τὸ διάστημα ρε - ντο# θὰ ἀνήκει σὲ δύο μεϊζονες κλίμακες. Ἀπὸ σχηματίζεται ἑπάνω στὴν πρώτη βαθμίδα, ἢ μία σκάλα θὰ εἶναι ἡ ρε. Γιά νὰ βρούμε τὴ δεύτερη σκάλα, κατεβαίνουμε ἀπὸ τὸ φθόγγο ρε τέσσερις φθόγγους ρε - ντο# - σι - λα καὶ ὁ τελευταῖος θὰ εἶναι ἡ σκάλα, πού ζητᾶμε. Ἄρα τὸ διάστημα ρε - ντο# ἀνήκει καὶ στὴ λα μεϊζονα. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο σκέψεως μπορούμε νὰ βρούμε σὲ ποιές μεϊζονες σκάλες ἀνήκει ὁποιοδήποτε διάστημα.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΣΕ ΜΕΤΡΟ 9/8

Moderato

27. *mf*

dim. *p* *cresc.*

f

Moderato

28. *mf*

dim. *p* *cresc.*

f

Ὁ γρίπος

Moderato

29. *f*

Ἔ-για μό-λα, ἔ-για λέ-σα! Ὁ-λοι πιά-στε μέ καρ-διά,

rall.

ἔ-χειὸ γρι-πος ψά-ρια μέ-σα νά γε-μι-ση ἄμ-μου-διά.

p

Καί-ειὸ ἥ-λιος τό κε-φά-λι, τρώ-χει ἄρ-μη τό κορ-μί,

cresc.

σάν κι ἐ-μᾶς τὸν κό-σμον ἄλ-λοι δέν κερ-δι-ζουν τό ψω-μί.

3. Ἔγια μόλα! Πιάστε δάχτυ!
Πιάστε σάκκο στό γιάλό!
Ἄχ, θοριά θαλασσοπνίχτη,
ὁ ἐμᾶς βγήκες σὲ καλό.

4. Πᾶν' οἱ κόποι μας τοῦ κάκου.
Μὲ τὴ λύσσα τοῦ θοριά
σκίστετ' ἢ κορρὴ τοῦ σάκκου
καὶ μᾶς ἐφυγ' ἡ ψαριά.

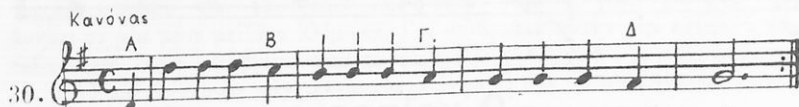
5. Έγεια μόλα, έγεια λένα!
Με καινούργια προκοπή,
τὰ σκονιά ττῆ βάρκα μέσα
καὶ τὰ χέρια στὸ κουπί.

6. Μὴ δειλιάτε, παλληκάρια,
νά ναι ὁ γρίπος μας καλά,
κι ἂν χαθῆκαν λίγα ψάρια,
θὰ ῥθουν ἄλλα πὸ πολλὰ!

στίχοι — Γ. Δροσίνη

Ὁ δουλευτής

Κανόνας



30. Χα-ράς αὐτόν πού ἔ-μα-θε νά εἶ-ναι δου-λευ-τής,
ὁ-λι-γαρ-κῆς καὶ τι-μι-ος ἐρ-γά-της τῆς ζω-ῆς.

ΕΛΑΣΣΟΝΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ (ΣΚΑΛΕΣ)

Ἐκτός ἀπὸ τὶς μείζονες κλίμακες, ἔχουμε καὶ μιὰ δευτέρα ομάδα κλιμάκων, ποὺ τὶς ὀνομάζουμε ἐλάσσονες. Οἱ ἐλάττονες κλίμακες κατασκευάζονται, ὅπως καὶ οἱ μείζονες, μὲ τὴ βοήθεια τῶν σημείων ἀλλοιώσεως, ἀλλὰ διαφέρουν ἀπὸ τὶς μείζονες ὡς πρὸς τὴ διάταξη τῶν τόνων καὶ τῶν ἡμιτονίων.

Ἀπὸ κάθε μείζονα κλίμακα, ποὺ μάθαμε, φτιάχνουμε μιὰ ἀντίστοιχη ἐλάττονα, χρησιμοποιώντας τὸν ἴδιο ὄπλισμό καὶ στηρίζοντας τὴν κλίμακα σὲ βάση, ποὺ τὴ βρίσκουμε κατεβαίνοντας ἀπὸ τὴ βάση τῆς μείζονος μιὰ τρίτη μικρὴ. Παραδείγματος χάρι, κατεβαίνουμε μιὰ τρίτη μικρὴ ἀπὸ τὴ βάση τῆς ντο μείζονος καὶ βρίσκουμε τὸ φθόγγο λα. Μὲ βάση τὸ φθόγγο λα φτιάχνουμε τὴ λα ἐλάττονα. Οἱ δύο αὐτὲς σκάλες (ντο μείζων - λα ἐλάττων), ποὺ θὰ ἔχουν τὸν ἴδιο ὄπλισμό λέγονται σχετικές. Δίνουμε ἄλλο ἓνα παράδειγμα. Στὴ σολ μείζονα ἔχουμε ὄπλισμό μιὰ δίεση τὸ φθόγγο φα. Κατεβαίνοντας μιὰ τρίτη μικρὴ ἀπὸ τὸ σολ βρίσκουμε τὸ φθόγγο μι. Μὲ βάση τὸ μι, φτιάχνουμε μιὰ ἐλάττονα σκάλα, ποὺ θὰ ἔχη σὰν ὄπλισμό μιὰ δίεση στὸ φθόγγο φα. Ἡ σολ μείζων καὶ ἡ μι ἐλάττων, ποὺ θὰ ἔχουν τὸν ἴδιο ὄπλισμό, λέγονται σχετικὲς σκάλες. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο προχωρώντας, σχηματίζουμε ἀπὸ κάθε μείζονα σκάλα μιὰ σχετικὴ ἐλάττονα. Ἔτσι οἱ ἐλάττονες σκάλες, ποὺ θὰ κατασκευάσουμε, θὰ εἶναι ὅλες-ὅλες 15, ὅσες καὶ οἱ σχετικὲς μείζονες. Σὰν πρότυπη σκάλα χρησιμοποιοῦμε τὴ λα

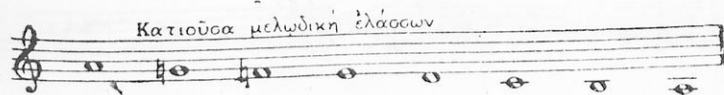
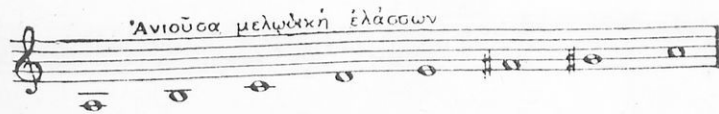
ελάσσονα. Άς δούμε πρώτα πώς σχηματίζεται ή πρότυπη σκάλα του λα κι έπειτα επάνω στον τύπο αυτής, με τον ίδιο τρόπο δουλεύοντας, σχηματίζουμε και τις υπόλοιπες ελάσσονες σκάλες.

Η σκάλα του λα σχηματίζεται κατά δύο τρόπους. Ο ένας είναι ο αρμονικός τρόπος και ο άλλος ο μελωδικός.

Ο αρμονικός τρόπος έχει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα: ή έβδομη βαθμίδα, εξύφεται με ένα σημείο αλλοιώσεως και στην άνωσθα και στην κατιούσα διαδοχή, αλλά τό σημείο αυτό τής αλλοιώσεως θεωρείται σαν τυχαίο και δέν υπολογίζεται στον όπλισμό του γνώμονα. Έτσι ο αρμονικός τρόπος προχωρεί κατά έναν τόνο, ένα ήμιτόνιο, δύο τόνους, ένα ήμιτόνιο, ένα τριήμιτόνιο και ένα ήμιτόνιο.



Ο μελωδικός τρόπος σχηματίζεται στην άνωσθα διαδοχή κατά τον ίδιο τρόπο με τον αρμονικό, με τή διαφορά ότι εκτός από την έβδομη βαθμίδα, εξύφουμε με ένα σημείο αλλοιώσεως και την έκτη βαθμίδα τής σκάλας. Στην κατιούσα διαδοχή όμως ο μελωδικός τρόπος διαφέρει αρκετά από την άνωσθα διαδοχή, γιατί βαρύνουμε κατά ένα ήμιτόνιο τήν έκτη και έβδομη βαθμίδα, τις όποιες στην άνωσθα σκάλα είχαμε ύψώσει. Έτσι ή κατιούσα μελωδική διαδοχή τής σκάλας σχηματίζεται μόνο με τήν ενέργεια των σημείων αλλοιώσεως, πού υπάρχουν στον όπλισμό.

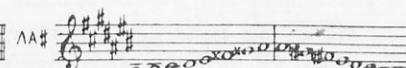
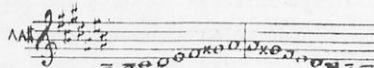
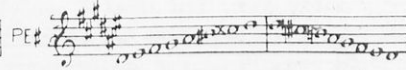
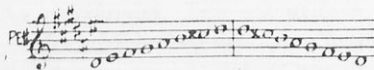
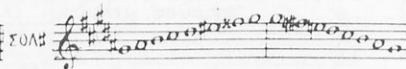
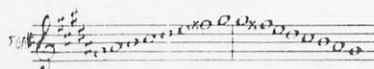
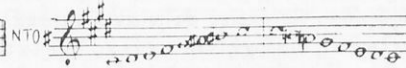
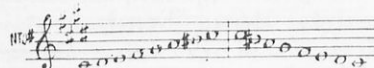
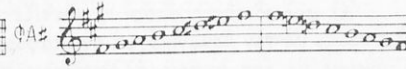
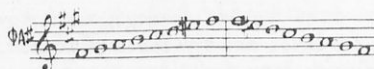
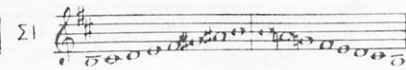
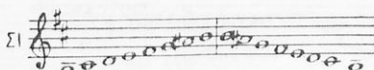
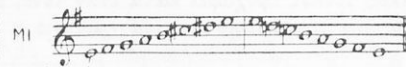
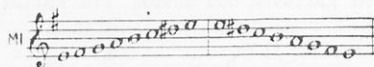
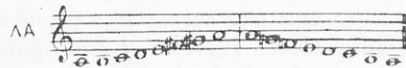
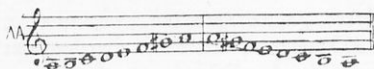


Με τον ίδιο τρόπο, με τον όποιο σχηματίσαμε τή λα ελάσσονα, σχηματίζουμε και τις υπόλοιπες ελάσσονες σκάλες.

ΕΛΑΣΣΟΝΕΣ ΚΑΙΜΑΚΕΣ ΜΕ ΔΙΕΣΕΙΣ

'Ελάσσονες ἄρμονικῆς

'Ελάσσονες Μελωδικῆς



ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΣΕ ΕΛΑΣΣΟΝΕΣ ΚΑΙΜΑΚΕΣ

31. *Allegretto*

p
mf *cresc.*
f

32. *Adagio*

dolce *cresc.*
f *dim.* *p*
mf *cresc.*
f *dim.* *p*

33. *Andantino*

mp
mf *cresc.* *f*
dim. *p*

Moderato

34. *mf*

f

p

Andantino

35. *mf*

dim.

p

Allegretto

36. *p*

pp

cresc.

f



37. *Andante*

p *cresc.*
f *f*

38. *Moderato*

mf *cresc.*
f *f*

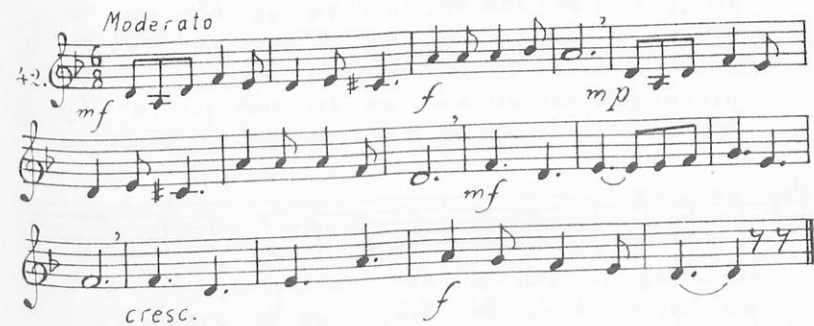
39. *Allegro*

f *dim.*
p *p*

f *cresc.* *f*

40. *Allegro*

p *p*
mf *mf*



Τὸ εὐλογημένο καράβι

Moderato

p Ποῦ πᾶς, κα-ρα-βά-κι, μέ τέ- τοιον και-ρό; Σέ
Γιὰ χώ-ρα πη-γαί-νω πο- λύ μα-κρι-νή. Θά
Κιοὶ κά-βοιᾶν σοῦ στη-σουντή νύ- χτα καρ-τέ-ρι; Ἄ-
ψη-λά στοῖέ κλη-σά-κι τοῦ θρά- χου, π'ἄ-σπρι-ζει, για

cresc.
μά-χε-ται ἡ θά-λασ-σα, δέν τή φο-βᾶ-σαι; Ἄ-
φέ-ξου-νε φά-ροι πολ- λοὶ νά πε-ρά-σω. Βο-
πά-νω σου ἄν πέ-ση τὸ κῦ-μα θε-ριό και
μέ-ναῖ-χουν κά-μει κρυ- φή λει-τουρ-γι-α ὄρ-

νε-μοισφυ-ρί-ζουν και πέ- φτει νε-ρό, *dim.* ποῦ
ριά-δες, νο-τιά-δες θά θρῶ, μά θά γτά-σω μέ
πά-ρη τούς ναῦ-τες και τὸν τι-μο-νιέ-ρη; Ποῦ
θὸς ὁ Χρι-στός τό τι-μό- νι μου ἄγ-χι-ζει, στήν

πᾶς κα-ρα-βά-κι μέ τέ- τοιον και-ρό; *p*
πρι-μοᾶ-γε-ρά-κι, μᾶ- κέ- ριο πα-νι.
πᾶς, κα-ρα-βά-κι, μέ τέ- τοιον και-ρό; *p*
πλώ-ρη μου στέ-κει ἡ Παρ- θε- να Μα-ρι-α.

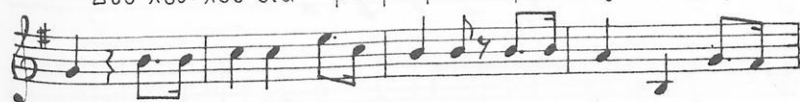
Τ' άχώριστα λουλούδια

Ά. Μάλτου

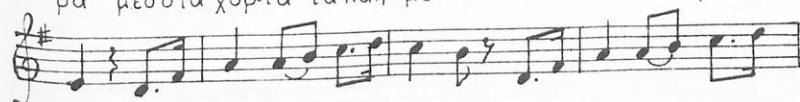
Andante



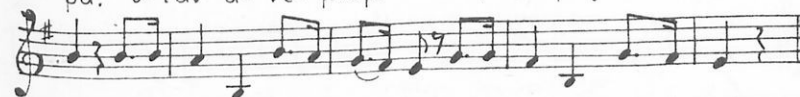
Δυό λου-λού-δια μυ-ρω-μέ-να μιάν'αυ-χού-λα δρο-σε-



ρά μέσ'τά χόρ-τα τάκαη-μέ-να λου-λου-δί-ζαν μιά χα-



ρά. "Ό-ταν ά-νε-μοφυ-σοῦ-σε, τ'ά-σμι-γεν ά-δελ-φι-



κά, τῶ-να τ'ά-λλο χαι-ρε-τοῦ-σε μ'έ-νάχ-κά-λια-σμαγλυ-κά.

3. Καί σάν ἔβγαιν' ἡ σελήνη,
μὲ μιὰ ἀχτίδα τῆς δεξιῆς
τὰ στεράνωνε κι ἐκεῖνη,
μ' ἐν' ἀγνό, ἀγνό φίλῃ.

5. Μὰ μιὰ νύχτα μαύρη εὗρθηκε
ἓνα χέρι τὸν καιρό,
τὸ 'να τ' ἄρπαξε κι ἀφῆκε
τ' ἄλλο μόνο, μοναχό.

4. "Όλη ἡ φύση τ' ἀγαποῦσε,
τὰ καμάρωνεν ἡ γῆ,
τὸ νεράκι ποὺ περνοῦσε
καὶ τὰ στίλιζ' ἡ αὐγή.

6. "Ερπιο κι αὐτὸ δὲ σπάθη,
τῶφθειρεν ἡ μοναξιά,
λίγο λίγο ἐμαράθη,
ἔχασε τὴν ὀμορφιά.

ΟΜΩΝΥΜΕΣ ΣΚΑΛΕΣ

Ὁμώνυμες λέγονται δύο σκάλες, ὅταν ἔχουν σὰ βάση τὸν ἴδιο φθόγγο, ἀλλὰ ἔχουν διαφορετικὸ ὀπλισμό: Π. χ. ἡ ντο μείζων καὶ ἡ ντο ελάσσων εἶναι σκάλες ὁμώνυμες, ἐπίσης ἡ φα# μείζων καὶ ἡ φα# ελάσσων εἶναι ὁμώνυμες κ.ο.κ.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

46. *Andante*

p *cresc.* *f* *pp*

47. *Moderato*

mf *f*

48. *Moderato*

mf *f* *p* *dim* *pp*

Χῶμα ἑλληνικό

19. *Andante*

mf Τῶ-ρα πού θά φύ-γω και θά πάω σάξε-να και θά ζοῦ-με μῆ-νες,

χρο-νους χω-ρι-σμέ-νοι, ἄ-φη-σε νά πά-ρω κά-τι κι ἄ-πό σέ-να

χα-λα-νήπα-τρι--δα πο-λυα-χα-πη-μέ-νη ἄ-φη-σε μα-ζί μου

f

φυ-λαχτόνάπα-ρω για τί κἀ-νε λύ-πη, κἀ-νε τί κα-κό, φυ-λαχτό ἀπ' ἄρ-ρώ-στια,

rall. *tempo*

dim. *p* φυ-λαχτό ἀπό χά-ρο, μό-νο λι-γο χῶ-μα, χῶ-μα ἐλ-λη-νι-κό.

2. Θέ νά σέ κρεμάσω φυλαχτό στά
 (στήθια.)
 κι ὅταν ἡ καρδιά μου φυλαχτό σέ
 (βάλει,
 ἀπό σέ θά παίξῃ δύναμη, βοή-
 (θεια.
 μὴν τὴν ξεπλανέσουν ἄλλα. Ξε-
 (να κάλλει.

Ἢ δική σου χάρη, θά μέ δυνα-
 (μόνη,
 κι ὅπου κι ἂν γυρίσω, κι ὅπου κι
 ἂν σταθῶ
 σὺ θέ νά μοῦ δίνῃς μιὰ λαχτάρα
 (μόνη,
 πότε στήν Ἑλλάδα πίσω θέ νά
 ἔρθῶ.

3. Κι ἂν τὸ ριζικό μου — ἔρημο και
 μαῦρο—
 μου ἴγραψε νὰ φύγω και νὰ μὴ
 γυρίσω,
 τὸ στερνὸ συγχώριο εἰς ἐσένα
 (θὰ ἔρω).
 τὸ ὑπερνὸ φιλί μου θὲ νὰ τοῦ
 (χαρίσω).

Ἔτσι κι ἂν σὲ ξένα χῶματα πε-
 (θᾶνω),
 και τὸ ξένο μνῆμα θὰ ἴναι πιὸ
 γλυκὸ
 σὰ θιαφτῆς μαζί μου στήν καρ-
 (διὰ μου ἀπάνω
 χῶμα ἀγαπημένο, χῶμα Ἑλλή-
 (νικό!

στίχοι — Γ. Δροσίνης



ΑΠΛΑ ΚΑΙ ΣΥΝΘΕΤΑ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ

Τὰ διαστήματα, τὰ ὁποῖα φτάνουν μέχρι τὸ διάστημα τῆς ὀγδόης, τὰ ὀνομάζουμε ἀπλά. Ἀπλά εἶναι τὰ διαστήματα τῆς δευτέρας, τῆς τρίτης, τῆς τετάρτης, τῆς πέμπτης, τῆς ἕκτης, τῆς ἑβδόμης και τῆς ὀγδόης.

Τὰ διαστήματα, τὰ ὁποῖα ξεπερνοῦν τὸ διάστημα τῆς ὀγδόης, τὰ ὀνομάζουμε σύνθετα. Π. χ. τὰ διαστήματα τῆς ἐνάτης, τῆς δεκάτης, τῆς ἑνδεκάτης κ.λ.π.



ΑΣΚΗΣΕΙΣ

50. *Allegretto*



51. *Adagio*

52. *Allegretto*

Τὸ ποδητό μου χωριό

53. *Μέτρια* *I. Πρώτος.*

Με μά-τια δα-κρυ-σμέ-να, χω-ριό μου πο-δη-
 τό, ἐν ὄ-σω ζῶ ἐ-σέ-να μο-



2. Ὁ ἥλιος τοῦ χρυσώνει
τὰ γιούλια τοῦ θουνῶ
κι ἡ νύχτα καμαρώνει
μὲ τ' ἄστρα τ' οὐρανοῦ.

3. Ἄ! θὰ θυμοῦμ' αἰώνια
μὲ τέρψη μυστική
τὰ παιδικά μου χρόνια,
ποὺ πέρασα ἐκεῖ.

4. Μὰ ἔχω μιὰν ἐλπίδα
πὼς θ'ἀρῶ ἓνα πρῶτ'
ἐκεῖ πὺρ πρωτοεῖδα
τὸ φῶς καὶ τὴ ζωή.

Στίχοι — Ἰ. Πολέμη,

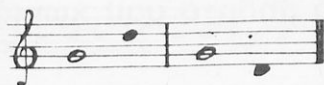
* ΑΝΑΣΤΡΟΦΗ ΤΩΝ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΩΝ

Ἐνα διάστημα μπορεῖ νὰ ἀναστραφῆ μὲ δύο τρόπους:

1) Ἐὰν ὑψωθῆ ὁ χαμηλότερος φθόγγος τοῦ διαστήματος μιὰ ὀγδόη π. χ.



2) Ἐὰν χαμηλωθῆ ὁ ψηλότερος φθόγγος τοῦ διαστήματος μιὰ ὀγδόη π. χ.



Ἄλλα τὰ διαστήματα, ἂν ἀναστραφοῦν, ἀλλάζουν τὸ ὄνομα καὶ τὸ εἶδος τους, ὅπως δείχνει ὁ παρακάτω πίνακας:

Ἡ πρώτη γίνεται ὀγδόη.



Ἡ δευτέρα γίνεται ἑβδόμη.



Ἡ τρίτη γίνεται ἕκτη.



Ἡ τετάρτη γίνεται πέμπτη.



Ἡ πέμπτη γίνεται τετάρτη.



Ἡ ἕκτη γίνεται τρίτη.



Ἡ ἑβδόμη γίνεται δευτέρα.



Ἡ ὄγδοη γίνεται πρώτη.



Τὸ εἶδος τῶν διαστημάτων μετὰ τὴν ἀναστροφήν μεταβάλλεται ὡς ἑξῆς:
 Τὰ μικρὰ διαστήματα γίνονται μεγάλα.
 Τὰ μεγάλα διαστήματα γίνονται μικρὰ.
 Τὰ ἐλαττωμένα διαστήματα γίνονται ἀϋξημένα.
 Τὰ ἀϋξημένα διαστήματα γίνονται ἐλαττωμένα.
 Τὰ καθαρὰ διαστήματα παραμένουν καθαρὰ.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΣΕ ΜΕΤΡΟ 12/8

Allegretto

54. *mf*

f

Allegretto

55. *mf* *p* *cresc.* *f*

Ἐμπρός

56. *Marcia* *f* *mp* *cresc.* *f*

Ἐμ- πρὸς, ὁ- λὸρ- θαι- ἀ- τρὸ- μα- χτοι. Μαυ- ρι- λα, Ἄ- στρο- πε-
 λε- κι. Μά τό σπα- θι γορ- γά- στρα- ψε καί νά! ἡ βρο-
 ντή του- ψέ- κι! Στόν Πίν- τοῦ πτόν Τα- ὕ- γε- το
 καιστάβαλ- κά- νιαῶς πέ- ρα μιά φλό- γα, μιά ἡ φο-
 βέ- ρα κι ἔ- νας ὁ νοῦς. Ἐμ- πρὸς!

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΤΡΙΤΗΣ

Στις ελάχιστες κλίμακες υπάρχουν επτά διαστήματα τρίτης, τέσσερα μικρά και τρία μεγάλα.

Τα μικρά διαστήματα τρίτης περιέχουν έναν τόνο και ένα ήμιτόνιο και σχηματίζονται στις βαθμίδες 1η-3η, 2η-4η, 4η-6η και 7η-2η.

Τα μεγάλα διαστήματα τρίτης περιέχουν δύο τόνους και σχηματίζονται στις βαθμίδες 3η-5η, 5η-7η και 6η-8η.

Τρίτες

μικρές	4	
μεγάλες	8	

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΤΕΤΑΡΤΗΣ

Στις ελάχιστες κλίμακες υπάρχουν επτά διαστήματα τετάρτης, τέσσερα καθαρά, δύο αυξημένα και ένα ελαττωμένο.

Τα καθαρά διαστήματα τετάρτης περιέχουν δύο τόνους και ένα ήμιτόνιο και σχηματίζονται στις βαθμίδες 1η-4η, 2η-5η, 3η-6η και 5η-8η.

Τα αυξημένα διαστήματα τετάρτης περιέχουν τρεις τόνους και σχηματίζονται στις βαθμίδες 4η-7η και 6η-2η.

Το ελαττωμένο διάστημα τετάρτης περιέχει έναν τόνο και δύο ήμιτόνια και σχηματίζεται στις βαθμίδες 7η-3η.

Τέταρτες

ελαττωμένες	1	
καθαρές	4	
αυξημένες	2	

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΠΕΜΠΤΗΣ

Οι ελάχιστες κλίμακες σχηματίζουν επτά διαστήματα πέμπτης, τέσσερα καθαρά, δύο ελαττωμένα και ένα αυξημένο.

Τὰ καθαρὰ διαστήματα πέμπτης περιέχουν τρεῖς τόνους καὶ ἓνα ἡμιτόνιο καὶ σχηματίζονται στὶς βαθμίδες 1η - 5η, 4η - 8η, 5η - 2η καὶ 6η - 3η.

Τὰ ἐλαττωμένα διαστήματα πέμπτης περιέχουν δύο τόνους καὶ δύο ἡμιτόνια καὶ σχηματίζονται στὶς βαθμίδες 2η - 6η καὶ 7η - 1η.

Τὸ αὐξημένο διάστημα πέμπτης σχηματίζεται στὶς βαθμίδες 3η - 7η.

ἐλαττωμένες 2
 Πέμπτες
 καθαρὲς 4
 αὐξημένες 1

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΕΚΤΗΣ

Στὶς ἐλάχιστες κλίμακες σχηματίζονται τὰ ἑξῆς διαστήματα ἑκτής:

1) Διαστήματα μεγάλα, τὰ ὅποια περιέχουν τέσσερις τόνους καὶ ἓνα ἡμιτόνιο καὶ σχηματίζονται στὶς βαθμίδες 2η - 7η, 3η - 8η, 4η - 2η καὶ 6η - 4η.

2) Διαστήματα μικρά, τὰ ὅποια περιέχουν τρεῖς τόνους καὶ δύο ἡμιτόνια καὶ σχηματίζονται στὶς βαθμίδες 1η - 6η, 5η - 3η καὶ 7η - 5η.

μικρὰ 3
 Ἑκτές
 μεγάλες 4

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΕΒΔΟΜΗΣ

Στὶς ἐλάχιστες κλίμακες σχηματίζονται τὰ ἑξῆς διαστήματα ἑβδόμης:

1) Διαστήματα μεγάλα, τὰ ὅποια περιέχουν πέντε τόνους καὶ ἓνα ἡμιτόνιο καὶ σχηματίζονται στὶς βαθμίδες 1η - 7η, 3η - 2η καὶ 6η - 5η.

2) Διαστήματα μικρά, τὰ ὅποια περιέχουν τέσσερις τόνους καὶ δύο ἡμιτόνια καὶ σχηματίζονται στὶς βαθμίδες 2η - 8η, 4η - 3η καὶ 5η - 1η.

3) Ἐνα διάστημα ἐλαττωμένο, τὸ ὅποιο περιέχει τρεῖς τόνους καὶ τρία ἡμιτόνια καὶ σχηματίζεται στὶς βαθμίδες 7η - 6η.

Εβδομες

{ ἐλαττωμένες 1	
{ μικρές 3	
{ μεγάλες 3	

ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ ΟΓΔΩΗΣ

Στὶς ἐλάχιστες κλίμακες σχηματίζονται ἑπτὰ διαστήματα ὀγδῶης, τὰ ὅποια εἶναι ὅλα καθαρά.

Ὀγδῶες. καθαρές 7

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

Andante

60.

mf

dim.

p *f*

61. *Lento*

p *cresc.* *f*

62. *Moderato*

mf *cresc.* *f* *dim.* *p*

63. *Marcia*

f *p* *mf* *f*

64. *Allegretto*

p *cresc.* *f*

65. *Andantino*
mf *f*
p

66. *Andante*
mf *f*
dim. *p*

67. *Andantino*
mp *cresc.*
f *f*

68. *Allegretto*
mp *cresc.*
f



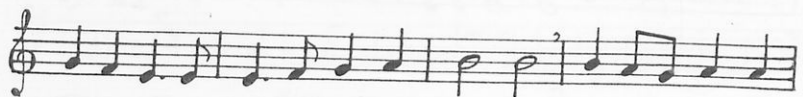
Πατέρα μου οὐράνιε



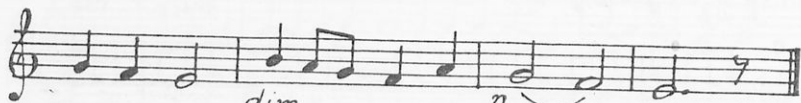
69. Πα-τέ-ρα μου οὐ-ρά-νι-ε, σά λέω τήν προ-σευ-χή μου, ἀ-



τσά-λι γι-νε-τή ψυ-χή, γρα-νί-της ἡ-άν-το-χή μου. Τίς μέρες μου τίς



δύ-σκο-λες δυ-νά-μω-νε θε-έ μου, στε-ρέ-ω-νε τήν



πί-στη μου, τό δρό-μο φώ-τι-ζέ μου.

2. Πατέρα μου οὐράνιε,
 σά λέω τήν προσευχή μου,
 Ξεχνάω όλους τούς καύμους,
 στεριώνει τ' ἡ ζωή μου.
 Μή μέ ἀφήσης μοναχό.
 Φοβάμαι τὸ σκοτάδι,
 μή μου τυλίξει τήν ψυχή
 τῆ ἀμαρτωλό του χάδι.

3. Κι ἂν λογισμοὶ ἀμαρτωλοὶ
 πλανέψουνε τὸ νοῦ μου,
 βοήθησε νὰ ξαναβρῶ
 τὸ φῶς τοῦ λυτρωμοῦ μου.
 Τὰ λόγια Σου τὰ οὐράνια
 ν' ἀνθούνε στὴν ψυχή μου.
 Ἄς εἶναι πάντα τὸ καλὸ
 νὰ θέλω στὴ ζωή μου.

ΕΝΑΡΜΟΝΙΕΣ ΚΛΙΜΑΚΕΣ

Ἐναρμόνιες λέγονται οἱ κλίμακες, οἱ ὅποιες ἔχουν τὶς βάσεις τους καὶ ἐπομένως καὶ τοὺς ὑπόλοιπους φθόγγους ἐναρμόνιους.

Μείζονες ἐναρμόνιες κλίμακες εἶναι οἱ ἐξῆς: Σι - Ντοβ, Φα# - Σολβ, Ντο# - Ρεβ.

Ἐλάσσονες ἐναρμόνιες κλίμακες εἶναι οἱ ἐξῆς: Σολ# - Λαβ, Ρε# - Μιβ, Λα# - Σιβ.

Ἡ πίστη

Andante

Δέν ἔ-χεις πῆ-στη ὅ-ταν τὰ στά-χα σου προσ-μέ-νης νά γε-νοῦν σι-
τά-ρι κι ἀπ' τὰ καρποδεν-τριπὸν κέν-τρω-σες, προσ-μέ-νης καρ-πε-ρόβλα-
στά-ρι. Πί-στη ἔ-χεις, ὅ-ταν ἀπ' τὸ χέρ-σω-μα κι ἀπ'
τὰ στρα-πο-κα-μέ-να ζύ-λα προσ-μέ-νης τοὺς καρπούς ὁ-
λό-δρο-σους καὶ κα-τα-πρά-σι-να τὰ φύλ-λα.

3. Δέν ἔχεις πίστη ὅταν πηγαίνου-
(τας
τὸ δρόμο τοῦ θουνοῦ προσμένης
νά φτάσης ὡς τ' ἀνάερο ψήλωμα
κάποιας κορυφῆς μακροαπωμένης.

4. Πίστη ἔχεις, ὅταν, ἀλυσοδετός,
μέσ ἀπ' τὰ βάθη τῆς ἀβύσσου
προσμένης ὡς τὰ οὐράνια ἐλεύθερο
νά φτερουγίσῃ τὸ κορμί σου.

5. Δέν ἔχεις πίστη, ὅταν τ' ἀπίδραδο 7. Δέν ἔχεις πίστη, ὅταν, πιστεύον
προσμένῃς νὰ προβάλουν τ' ἄστρα (τας,
καί μέ τοῦ πετεινοῦ τὸ λάλημα ρωτᾷς τὴν κρίση καὶ τὴ γνώση.
νὰ φέξῃ ἢ αὐγὴ ροδογελάστρα. Δέν ἔχεις πίστη, ὅταν τὴν πίστη
(σου
6. Πίστη ἔχεις, ὅταν — ὅσο ἀλόγιστο πτό λογικὸ ἔχῃς θεμελιώσῃ.
καὶ πλάνο ὁ νοῦς σου κι ἂν τὸ ξί-8. Πίστη ἔχεις, ὅταν κάθε σου ὄνειρο
(ρη — τὸ ἀνάπτης στὸ βωμό της τάμα,
προσμένῃς ἤλιο τὰ μεσάνυχτα κι ἂν κάποιο τάμα σου εἶναι ἀδύ-
κι ἀστροφεγγιὰ τὸ μεσημέρι. (νατο,
προσμένῃς νὰ γενῆ τὸ θάμα.

τίχηι — Γ. Δροσίνη

ΤΡΟΠΟΙ

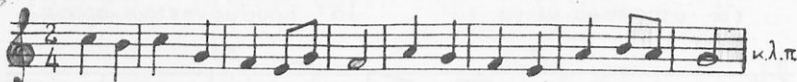
Γιὰ νὰ κατασκευάσουμε τὶς κλίμακες, ἀκολουθήσαμε δύο διαφορετικούς τύπους ἐργασίας. Αὐτοὶ οἱ δύο διαφορετικοὶ τύποι ὀνομάζονται τρόποι. Ὁ πρῶτος τρόπος περιλαμβάνει ὅλες τὶς μείζονες κλίμακες καὶ ὀνομάζεται Μείζων τρόπος. Ὁ δεύτερος τρόπος περιλαμβάνει ὅλες τὶς ἐλάσσονες κλίμακες καὶ ὀνομάζεται Ἐλάσσων τρόπος.

Τὸ Μείζονα τρόπο τὸ χρησιμοποιοῦμε γιὰ νὰ ἐκφράσουμε χαρούμενα συναισθήματα.

Τὸν Ἐλάσσονα τρόπο, ἐπειδὴ ἔχει ἕνα λυπητερό ἄκουσμα, τὸ χρησιμοποιοῦμε γιὰ νὰ ἐκφράσουμε τὴ θλίψη, τὸν ἀνθρώπινο πόνο καὶ γενικὰ κάθε μελαγχολικὴ διάθεση.

φθινητικῶν

ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ — ΤΟΝΟΣ



* Ἄν ζητήσουμε νὰ βροῦμε μία σκάλα, στὴν ὁποία νὰ ἀνήκουν ὅλοι οἱ φθόγγοι τῆς προηγούμενης μελωδίας. Θὰ βροῦμε μόνο τὴ Ντο μείζονα. Γιατί, ἂν ὑποθέσουμε ὅτι οἱ φθόγγοι αὐτοὶ ἀνήκουν στὴ λα ἐλάσσονα, θὰ ἔπρεπε τὸ σολ νὰ ἔχῃ μπροστά του δίεση. Λέμε λοιπὸν ὅτι ἡ μελωδία αὐτὴ ἀνήκει στὸν τόνο τῆς Ντο μείζ.

Τόνος εἶναι τὸ σύνολο τῶν φθόγγων, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἀποτελεῖται μία σκάλα.

Τονικότητα ὀνομάζουμε τὸ σύνολο τῶν νόμων, στοὺς ὁποίους στηρίζον

υφ. φα δίεσις

ται οί σχέσεις τῶν ἤχων καί ἡ κατασκευή τῶν κλιμάκων.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

71. *Andante*

p *mf*

72. *Moderato*

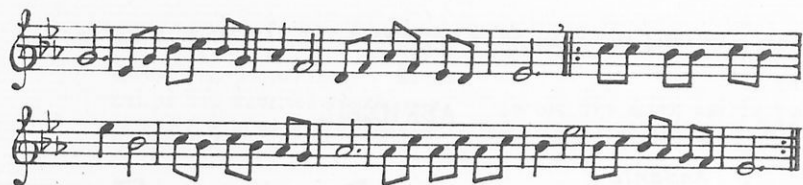
p *cresc.* *f*

73. *Allegretto*

mf *f* *p* *cresc.* *f*

74. *Allegro*

mf



Ὕμνος στὴ μητέρα

Allegro

75. *p* Για σέ τό πρῶ-το κλά-ψι- μο, για σέ τό πρῶ-το γέ-...
 λιό, ἐ-σύ'σαι τό θε- μέ- λι- ο, πού χτί-ζε- ταί ἡ ζω-
f ἡ. Για σέ τό πρῶ-το φι- λη- μα, για σέ- ναή
cresc. πρῶ-τη κρί- ση, ἐ- σύ'σαι ἡ δει- α βρύ-
f ση, πού λού-ζε- ταί ἡ ψυ- χή.

2. Για σέ τό πρῶτο φίλημα,
 για σέ τό πρῶτο γάδο —
 ἐσύ'σαι τ' ἅγιο ὑπόδοι,
 πού ὑφαίνεται ἡ ζωή.

Για σέ τό πρῶτο βάδισμα,
 για σένα ἡ πρώτη ἀγκάλη —
 ἐσύ'σαι ὁ ἥλιος πάλι,
 πού λάμπει στήν ψυχή.

3. Για σέ τό πρώτο τάξιμο.
για σέ τό πρώτο δώσιμα.
ἐσύ 'σαι τ' ἀγιο κλώσμα.
πού κλώθεται ἡ ζωή.

Γιά σέ τό πρώτο κλάψιμο.
για σέ τό πρώτο γέλιο.
ἐσύ 'σαι τό θεμέλιο.
πού χτίζεται ἡ ζωή.

στίχοι — Γ. Ἀδάνα

MIXTA METRA 5/4, 5/8

Τό μέτρο τῶν 5/4 δημιουργήθηκε ἀπό τήν ἔνωσι, ἑνός μέτρου 3/4 καί ἑνός μέτρου 2/4. Τό μέτρο τῶν 5/8 δημιουργήθηκε ἀπό τήν ἔνωσι, ἑνός μέτρου 3/8 καί ἑνός μέτρου 2/8.

Στά πενταμερῆ αὐτά μέτρα ἰσχυρό μέρος εἶναι τό πρώτο καί τό τέταρτο. Τό δεύτερο, τό τρίτο καί τό πέμπτο μέρος εἶναι ἀσθενῆ. Τό πρώτο μέρος εἶναι δύο φορές ἰσχυρό.

Τό μέτρο τῶν 5/4 ἢ τῶν 5/8 τό μετράμε μὲ πέντε ἰσόχρονες κινήσεις τοῦ χεριοῦ, ἀπό τίς ὁποῖες οἱ τρεῖς πρώτες γίνονται πρὸς τὰ κάτω, ἢ τέταρτη θεξιά καί ἡ πέμπτη πρὸς τὰ πάνω. Ἄν ἡ ρυθμική ἀγωγή εἶναι γοργή, τό μέτρο τῶν 5/4 ἢ τῶν 5/8 τό μετράμε μὲ δύο κινήσεις τοῦ χεριοῦ, μία πρὸς τὰ κάτω καί μία πρὸς τὰ πάνω. Οἱ δύο αὐτές κινήσεις ὅμως δέν εἶναι ἰσόχρονες, γιατί στήν πρώτη κίνηση γίνονται τρία ὄγδοα, ἐνῶ στή δεύτερη μόνο δύο ὄγδοα.

Τά μέτρα τῶν 5/4 καί 5/8 τά βρίσκουμε πολὺ συχνὰ στά δημοτικά μας τραγούδια, ὅπως ἐπίσης καί στά λαϊκά.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΣΕ ΜΕΤΡΟ 5/8

Allegretto

76. *mf*

Allegretto

77.

mf

p

cresc.

f

Allegretto

78.

mf

mp

f

Allegretto

79.

mf

p

f

Μισερός

Allegretto

80. *p* Μι-σεύεις γιά τήν ξε-νη-τειά και μέ-νω μο-να-χή μου.
 σύ-ρε, παι-δί μου, στό κα-λό και σύ-ρε στή νεύ-χή μου!

mf Τριαν-τα-φυλ-λέ-νια ή στρά-τα σου, κρι-νο-σπαρ-μέ-ν'οί δρό-μοι,
 γιά χά-ρη σου νάν-δο-βο-λούν και τά λι-θά-ρια ἀ-κό-μη.

f τά δά-κρυ-ά μου νά γε-νούν δια-μάν-τια σ'ο-τιάγ-γι-σης
 νά πι-νης και νά ξε-δι-ψᾶς και νά-ναι αὐ-τό γε-μᾶ-το
 και τό πο-τή-ρι τῆς χα-ρᾶς πο-τέ νά μή στραγχι-σης,
 σάν νᾶν ἡ βρύ-ση ἀ-πό ψη-λά και τό νᾶν ἀ-πό κά-τω.

2. Ἐκεί, παιδί μου, πού θά πᾶς στά μακρινά τὰ ξένα,
 δίχτυα πολλά κι ὀξόβεργες θά στήσουνε γιά σένα
 ἡ ἐλπίδα μέ τούς πόθους τῆς, τὸ βίος μέ τὰ παλάτια
 κι ἡ ξεγελάστρα ἡ ὀμορφιά μέ τὰ γλυκά τὰ μάτια.
 Ἡ ἐλπίδα ἡ ἀχαλίνωτη, ξεχνᾶ τὰ περασμένα
 και θά ξεχάστῃς κάποτε μαζί μ' αὐτὰ κι ἐμένα
 τὸ βίος μέσ' στά παλάτια του τὴν περιφάνεια κρύβει
 και θά ντραπήσῃ γιά τὸ φτωχὸ τὸ πατρικὸ καλύβι.

3. Παιδί μου, ἂν τὴ μητέρα σου πάψης νὰ τὴν θυμᾶσαι,
 μὲ δόχως βαρυγκόμητη, συγχωρεμένος νᾶσαι·
 κι ἂν τὸ φτωχὸ καλύβι μας ντροπὴ σοῦ φέρνει ὡς τόστο,
 καὶ πάλι θάμῃαι πρόθυμη, συγχώρεση νὰ δώσωι·
 «μὲ ἂν τὴν πατρίδα ἀπαρνηθῆς ποῦ τὴ λατρεύοι» ὅλοι,
 νᾶν ἡ ζωὴ σου, ὅπου κι ἂν πᾶς, ἀγκάδια καὶ τριβόλοι.»

Στίχοι — Γ. Πολέμι,

ΜΕΤΡΟ 7/8

Τὸ μέτρο αὐτὸ εἶναι ἀποκλειστικὰ Ἑλληνικὸ μέτρο. Πολλὰ δημοτικὰ τραγουδιὰ καὶ ὁ ὡραῖος Ἑλληνικὸς χορὸς «Συρτός» εἶναι γραμμένα σὲ μέτρο 7/8.

Τὸ μέτρο τῶν 7/8 ἀποτελεῖται ἀπὸ ἑπτὰ ἴσα μέρη. Καθένα ἀπὸ τὰ ἑπτὰ αὐτὰ μέρη ἔχει ἀξία ἑνὸς ὀγδόου. Τὸ μέτρο τῶν 7/8 δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴν ἔνωσι, ἑνὸς μέτρου 3/8 καὶ ἑνὸς μέτρου 4/8.

Ἰσχυρὰ μέρη εἶναι τὸ πρῶτο, τὸ τέταρτο καὶ τὸ ἕκτο· τὰ ἄλλα μέρη εἶναι ἀσθενῆ. Τὸ πρῶτο μέρος εἶναι δύο φορές ἰσχυρό.

Τὸ μέτρο τῶν 7/8 τὸ μετράμε μὲ τρεῖς κινήσεις. Οἱ κινήσεις αὐτὲς ὅμως δὲν εἶναι ἰσόχρονες, γιατί στὴν πρώτη κίνηση ἐκτελοῦμε τρία ὀγδοᾶ, ἐνῶ στὴ δεύτερη καὶ στὴν τρίτη κίνηση ἐκτελοῦμε ἀπὸ δύο ὀγδοᾶ.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΣΕ ΜΕΤΡΟ 7/8

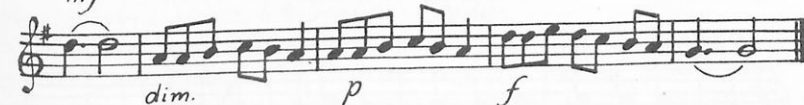
Μέτρια

81. *p*

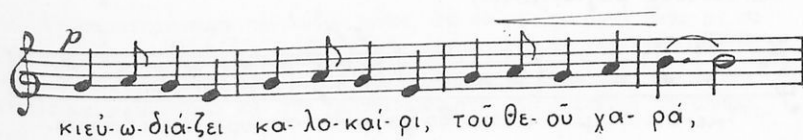
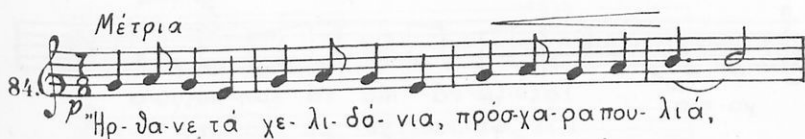
f

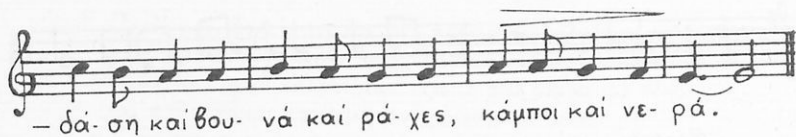
Μέτρια

82. *mf*



Ἄνοιξη



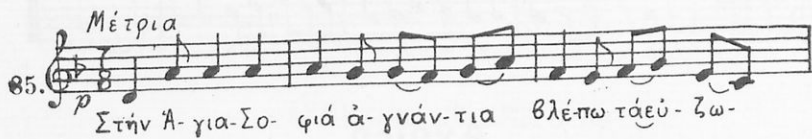


2. Ἦρθανε τὰ χελιδόνα,
 χτίζουνε φωλιές,
 παίζει τ' ἀλαφρό τ' ἀέρι
 στις τριανταφυλλιές
 κι ὁ ἀνθός με τὴ δροσούλα,
 κλέβουνε φιλιὰ —
 γύρω σου ὄλα λιγωμένα,
 πλούσια πασχαλιά.

3. Ἦρθανε τὰ χελιδόνα,
 καὶ μαζί μ' αὐτά,
 κι ἡ ἐλπίδα ἡ πεταλούδα
 πὺ γοργοπετᾶ,
 πὺ διπλώνει τὰ φτερά της
 στὴ φαιθρὴ καρδιά,
 ὅσο νιότη τὴ στολίζει
 μ' ἀνθὸ κι εὐωδιά.

Στίχοι — Μιλτ. Μαλακάση

Τὰ εὐζωνάκια



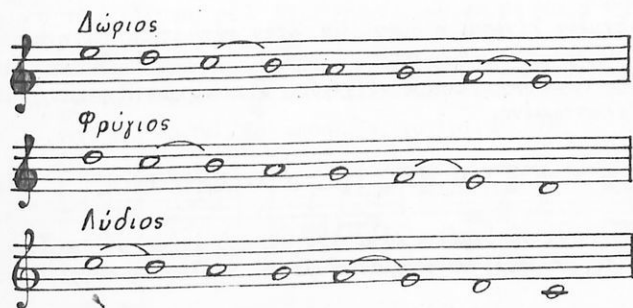
2. Κι ἀγναντεύοντας τὴν Πόλιν,
πραγούδουν καὶ λένε (δύο φορές)
τοῦτ' εἶν' οἱ χρυσοὶ τῆς Θόλοι
ἄχ, κατακατημένη Πόλιν.
Νὰ ἡ μεγάλη ἐκκλησιά μας.
Πάλι δὲ γενῆ δικιά μας.
3. Στὴν Κυρὰ τῆ Δέσποινά μας
πέσ νὰ μὴ λυπάται (δύο φορές)
στὶς εἰκόνες νὰ μὴν κλαῖνε
τὰ εὐζωνάκια μας τὸ λένε (δύο
φορές).
4. Κι ὁ παπὰς ποῦ 'ναὶ κρυμμένος
μέσα στ' Ἅγιο θῆμα (δύο φορές)
τὰ εὐζωνάκια δὲν 'δ' ἀργήσῃ
νάβῃ νὰ τὰ κοιωνήσῃ
κι ὅπου νὰ 'ναὶ βγαίνουν τ' Ἅγια
μέσα σὲ μυρτιές καὶ βάγια.
5. Μέσα σὲ μυρτιές καὶ βάγια (τρεις
φορές)

ΟΙ ΣΠΟΥΔΑΙΟΤΕΡΟΙ ΤΡΟΠΟΙ

ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Οἱ κυριότεροι τρόποι, δηλαδή, οἱ σκάλες τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς ἦταν ὁ Δῶριος, ὁ Φρύγιος καὶ ὁ Λύδιος.

Οἱ φθόγγοι τῶν ἀρχαίων αὐτῶν τρόπων εἶχαν ἀντίθετη κίνηση ἀπὸ τὴν κίνηση, ποῦ ἔχουν οἱ φθόγγοι στὶς σύγχρονες σκάλες. Δηλαδή προχωροῦσαν ἀπὸ τὸν ψηλότερο φθόγγο πρὸς τὸ χαμηλότερο καὶ ἐπομένως ὁ πρῶτος φθόγγος κάθε τρόπου ἦταν ὁ ψηλότερος.



Ἄν παρατηρήσουμε τὸ Λύδιο τρόπο, θὰ δοῦμε ὅτι εἶναι ἴδιος μὲ τὸ σημερινὸ μείζονα. Ὁ Λύδιος τρόπος ἦταν ἤρεμος, γλυκὸς καὶ ἀπαλός. Ὁ Δῶριος ἦταν σεμνός, σοβαρὸς καὶ μεγαλοπρεπής. Ὁ Φρύγιος ἦταν συνταρτακτικὸς καὶ μεθυστικὸς καὶ τὸν χρησιμοποιοῦσαν στὰ Βακχικὰ τραγούδια.

ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ

Συγχορδία ονομάζεται τὸ σύνολο τριῶν ἢ περισσοτέρων φθόγγων, πού ἠχοῦν ταυτόχρονα καὶ ἀπέχουν μεταξύ τους κατὰ διαστήματα τρίτης. Ἄν ἡ συγχορδία ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς φθόγγους, λέγεται τρίφωνη, ἂν ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερις φθόγγους, λέγεται τετράφωνη κ.ο.κ.

Σὲ μιὰ τρίφωνη συγχορδία ὁ χαμηλότερος φθόγγος λέγεται θεμέλιος τῆς συγχορδίας, ὁ δεύτερος φθόγγος, ὁ ὁποῖος ἀπέχει κατὰ διάστημα τρίτης ἀπὸ τῆς θεμέλιος, λέγεται τρίτη τῆς συγχορδίας. Ὁ τρίτος φθόγγος, ὁ ὁποῖος ἀπέχει κατὰ διάστημα πέμπτης ἀπὸ τῆς θεμέλιος, λέγεται πέμπτη τῆς συγχορδίας.

Συγχορδίες.



Ἀνάλογα μὲ τὰ διαστήματα, τὰ ὁποῖα σχηματίζουν ἡ τρίτη καὶ ἡ πέμπτη μιᾶς συγχορδίας μὲ τὴν θεμέλιο, διακρίνουμε τεσσάρων εἰδῶν συγχορδίες: 1) Μείζονες 2) Ἐλάσσονες 3) Αὐξημένες 4) Ἐλαττωμένες.

Μείζων λέγεται ἡ συγχορδία, ὅταν σχηματίζῃ τρίτη μεγάλη καὶ πέμπτη καθαρή.

Ἐλάσσων λέγεται ἡ συγχορδία, ὅταν σχηματίζῃ τρίτη μικρὴ καὶ πέμπτη καθαρή.

Αὐξημένη λέγεται ἡ συγχορδία, ὅταν σχηματίζῃ τρίτη μεγάλη καὶ πέμπτη αὐξημένη.

Ἐλαττωμένη λέγεται ἡ συγχορδία, ὅταν σχηματίζῃ τρίτη μικρὴ καὶ πέμπτη ἐλαττωμένη.

ΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ ΤΗΣ ΝΤΟ ΜΕΙΖΟΝΟΣ

Παίρνοντας τὰ θεμέλιο κάθε φθόγγος, πού ἀνήκει στὴ μείζονα κλίμακα τοῦ Ντο, μπορούμε νὰ σχηματίσουμε τὶς ἀκόλουθες συγχορδίες:



"Όπως βλέπουμε, οι συγχορδίες, οι οποίες σχηματίζονται στην πρώτη, τέταρτη και πέμπτη βαθμίδα, είναι μείζονες. Οι συγχορδίες, οι οποίες σχηματίζονται στη δεύτερη, τρίτη και έκτη βαθμίδα, είναι ελάσσονες. Η συγχορδία, ή οποία σχηματίζεται στην έβδομη βαθμίδα είναι ελαττωμένη.

Πέτα πέτα χρυσόφτερη σκέψη

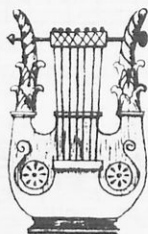
G. Verdi

LARGO

86. *pp*

Πέ - τα, πέ - τα χρυ - σό - φτε - ρη σκέ - ψη ἰ - πρὸς τὸ
 ὄ - ρη, τοῦ ἐλ - λό - φου, τὰ δά - σπ, ποῦ ἐὺ - ω. διά - ζει χα - ρού - με νη
mf
 πλά - σπ καὶ τὰ γέ - ρι φυ - σᾶ πῖο γλυ - κά τοῦ ἰ - ορ -
 δά - νη τίς ὄ - χδες χαι - ρέ - τα, τῆς Σι - ὠν ρη - μα γμέ - να τε -
p
 μέ - νη ὦ Πα - τρί - दा ὠ - ραί - α, χα - μέ - νη, ὄ - νει -
f
 ρο μου γιὰ πόν - τα ἱε - ρό. Χρυ - σῆ ἄρ - πάμ - νευ - σμέ - νου *pp* προ -
 φή - τη κρε - μα - σμέ - νη σί - τιά πῶς σω -

παί. νεις, *mf* ἄ. να μνή.σεις πα λές νά ³ να σται - νης *pp* ἄ. πό
 σέ. να κα δεις καρ. τε. ρεῖ. Στίς χορ. δές σου πα. ρά. πο. νο
 δεῖ. ο ἡ φω. νή του Κυ. ρι. ουάς ἡ - χή. ση. Λυ. πη.
 μέ. νες καρδιές νά πο. τί - ση μέγ. καρ.
 τέ - ρη - ση πό. νου ἄ. ρε. τή, μέγ. καρτέ. ρη. ση
 πό - νου ἄ. ρε. τή, μέγ. καρτέ. ρη. ση
 πό. . . . νου ἄ. ρε. τή, ναι μέ πό. νου ἄ. ρε. τή.



Σέ ὑμνοῦμε

87. *ὀλίγον ἄργα.*

Σέ ὑ - μνοῦ - μεν, Σέ εὐ - λο - γοῦ - μεν,
 Σοὶ εὐ - χα - ρι - στοῦ - μεν, Κύ - ρι - ε,
 καὶ δε - ό με - θά Σου ό θε - ός ἡ - μῶν.

Κύριε τῶν Δυνάμεων

88. *Ἄργα.*

Κύ - ρι - ε τῶν δυ - νά - με - ων, μεθ' ἡ -
 μῶν γε - νοῦ ἄλ - λον γὰρ ἐκ - τὸς Σοῦ βο - η -
 θὸν ἐν θλί - ψε - σινοῦκ ἔ - χο - μεν. — Κύ - ρι - ε -
 τῶν δυ - νά - με - ων, ἐ - λέ - η - σον ἡ - μάς.

"Αγιος. ἅγιος

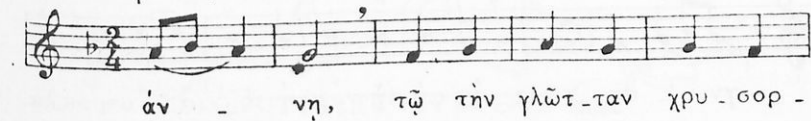
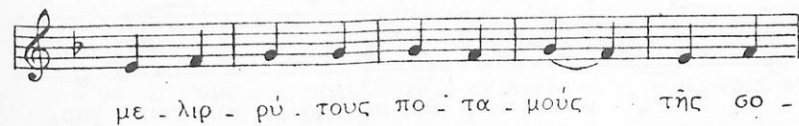
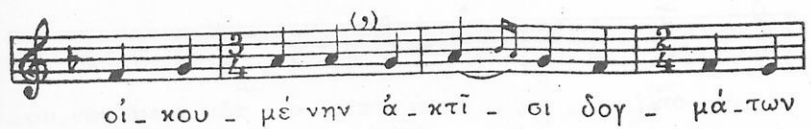
89. Musical score for 'Αγιος. ἅγιος'. It consists of five staves of music in treble clef. The first staff is in 3/4 time with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff continues in 3/4 time with a forte (f) dynamic. The third staff changes to 2/4 time with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff is in 3/4 time. The fifth staff is in 2/4 time with a forte (f) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The lyrics are written below the notes.

Ἄ - γι - ος, ἅ - γι - ος, ἅ - γι - ος, Κύ - ρι - ος
 Σαββα - ῶθ, πλή - ρης ὁ οὐ - ρα - νός και ἡ γῆ τῆς
 δό - ξης Σου. Ὁσα - νὰ ἐν τοῖς ὑ - ψί - στοῖς, εὐ - λο - γη -
 μέ - νος ὁ ἐρ - χό - με - νος ἐν ὀ - νό - μα - τι Κυ -
 ρί - ου, ὡσα - νὰ ὁ ἐν τοῖς ὑ - ψί - στοῖς.

Ἀπολυτίκιον τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν

90. Musical score for Ἀπολυτίκιον τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν. It consists of two staves of music in treble clef. The first staff is in 2/4 time with a key signature of one flat. The second staff continues in 2/4 time. The lyrics are written below the notes.

Τοὺς τρεῖς με - γί - στοὺς φω - στή - ρας τῆς
 τρι - ση - λί - ου θε - ὀ - τη - τος, τοὺς τῆν



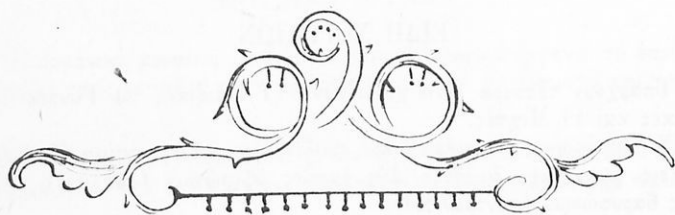
ρή - μο - νι, πάν - τες οἱ τῶν λό - γων αὐ -
 τῶν ἐ - ρα - σταί σου - νελ - θόν - τες
 ὑ - μνοῖς τι - μή - σω - μεν· αὐ - τοί γάρ
 τῇ Τρι - ά - διν· ὑ - πέρ ἡ -
 μῶν ἄ - εἰ πρεσ - βεύ - ου - σιν.

Ἄπολυτίκιον τῶν Χριστουγέννων

91.

Ἡ γέν - νη - σίς σου, Χρι - στέ ὁ θε - ὅς ἡ
 μῶν, ἄ - νέ - τει - λε τῷ κό - σμῳ τὸ φῶς τὸ τῆς
 γνώ - σε - ως· ἐν αὐ - τῇ γάρ οἱ τοῖς ἄ - στροῖς λα.

τρεῖ-ον-τες ὑ-πὸ ἀ-στέ-ρος ἑ-δι-δά-σκον-το
 Σε προ-κυ-νεῖν τὸν ἡ-λι-ον τῆς δι-και-ο-
 σύ-νης, καὶ Σε γι-νώ-σκειν ἐξ ὕ-ψους ἀ-
rall.
 να-το-λήν. κύ-ρι-ε, δό-ξα Σοι.





ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΟΡΓΑΝΟΓΝΩΣΙΑΣ

Ἡ μουσικὴ χρησιμοποιοῦν τὰ μέσα ἐκφράσεως τὴν ἀνθρώπινη φωνή καὶ τὰ διάφορα μουσικὰ ὄργανα. Ἐπομένως διακρίνουμε δύο εἶδη μουσικῆς: α) τὴ Φωνητικὴ μουσικὴ καὶ β) τὴν Ὀργανικὴ μουσικὴ.

Ἡ φωνητικὴ μουσικὴ ἐκτελεῖται ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη φωνή καὶ μπορεῖ νὰ εἶναι μονόφωνη ἢ πολύφωνη.

Ἄν ἓνα ἔργο φωνητικῆς μουσικῆς ἐκτελεῖται ἀπὸ μίαν ἀνθρώπινη φωνή, λέγεται μονωδία ἢ σόλο. Ἄν ἐκτελεῖται ἀπὸ δύο φωνές, λέγεται δυωδία ἢ ντουέττο. Ἄν ἐκτελεῖται ἀπὸ τρεῖς φωνές, λέγεται τριωδία ἢ τρίο. Ἄν ἐκτελεῖται ἀπὸ πολλὰ φωνές, λέγεται χορωδία.

Οἱ ἀνθρώπινες φωνές χωρίζονται σὲ γυναικειῶς, παιδικῆς καὶ ἀνδρικές.

Ἀνάλογα μὲ τὸ ὕψος, ποὺ ἔχουν, οἱ φωνές διαίρονται σὲ διάφορες κατηγορίες.

Ἡ γυναικειὰ καὶ παιδικὴ φωνή διαίρεται: στὴν ὑψίφωνη (σοπράνο) καὶ στὴ βαρύφωνη (κοντράλτο).

Οἱ ἄνδρες, ποὺ μποροῦν νὰ τραγουδοῦν ψηλὰ νότες, λέγονται ὀξύφωνοι (τενόροι), αὐτοὶ ποὺ τραγουδοῦν χαμηλὰς νότες, λέγονται βαθύφωνοι (μπάσσοι). Ἡ ἀνδρική φωνή εἶναι μιὰ ὄγδοη χαμηλότερη ἀπὸ τὴ γυναικειὰ καὶ τὴν παιδικὴ φωνή.

Εἶδη Χορωδιῶν

Ἐπάρχουν τέσσερα εἶδη χορωδιῶν: 1) Παιδικῆς 2) Γυναικειῶς 3) Ἀνδρικές καὶ 4) Μιχτές.

Οἱ τετράφωνες γυναικειῶς καὶ παιδικῆς χορωδίες σχηματίζονται ἀπὸ τέσσερις φωνητικῆς ομάδες: Δύο ομάδες ὑψίφωνων (σοπράνο) καὶ δύο ομάδες βαρύφωνων (κοντράλτο).

Οι τετράφωνες ανδρικές χορωδίες αποτελούνται από δύο ομάδες όξυφωνων (τενόρων) και δύο ομάδες βαθυφωνων (μπάσων).

Οι τετράφωνες μιχτές χορωδίες αποτελούνται από δύο γυναικείες ομάδες και δύο ανδρικές κι έχουν την εξής διάταξη:

- Όμάδα ύψιφωνων (σοπράνο)
- » βαρυφωνων (κοντράλτο)
- » όξυφωνων (τενόρων)
- » βαθυφωνων (μπάσων)

Αυτές είναι οι πιο απλές μορφές των χορωδιών. Μπορεί όμως οι χορωδίες αυτές να γίνουν εξάφωνες ή οχτάφωνες, διαιρώντας κάθε φωνητική ομάδα σε δύο άλλες αντίστοιχες ομάδες. Μία χορωδία μπορεί να αποτελεῖται από είκοσι ή τριάντα άτομα. Οι μεγαλύτερες χορωδίες όμως μπορεί να έχουν από 150 έως 200 άτομα.

Η συγκρότηση μιας καλής χορωδίας είναι πολύ δύσκολο έργο και η ευθύνη είναι μεγάλη. Γι' αυτό οι ερασιτεχνικές χορωδίες συνήθως ξεχωρίζουν από τις επαγγελματικές, γιατί οι ερασιτέχνες δεν έχουν τη δυνατότητα να πειθαρχήσουν απόλυτα στο διευθυντή της χορωδίας κι έτσι παρουσιάζουν μία επιφανειακή δουλειά, χωρίς απόλυτη ρυθμική ακρίβεια, εκφραστική ικανότητα και ενιαία απόδοση χρωματισμών.

Η χορωδία μπορεί να συνοδεύεται από πιάνο ή από όργανα. Αν η χορωδία τραγουδά χωρίς συνοδεία οργάνων λέγεται χορωδία α κ α π έ λ λ α.

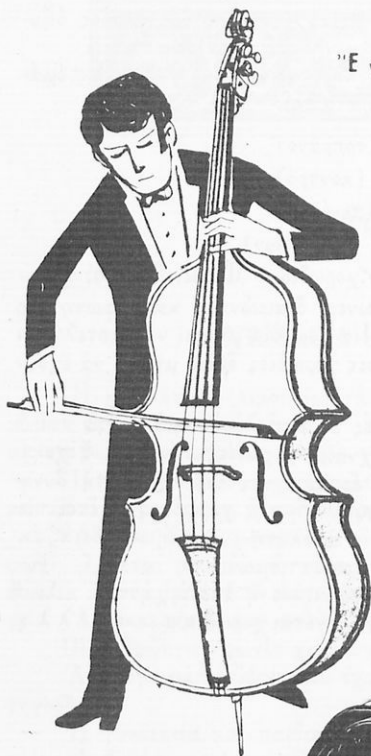
ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ

Η οργανική μουσική αποδίδεται από τα μουσικά όργανα, τα οποία χωρίζονται σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: α) έγχορδα, β) πνευστά και γ) κρουστά.

Έγχορδα όργανα είναι το βιολί, ή βιόλα, το βιολοντσέλλο και το κόντρα μπάσο, στα όποια ο ήχος παράγεται τρίβοντας ένα τόξο πάνω στις χορδές.

"Εγχορδα μέ τόξο



βιολοντσέλλο



βιόλα



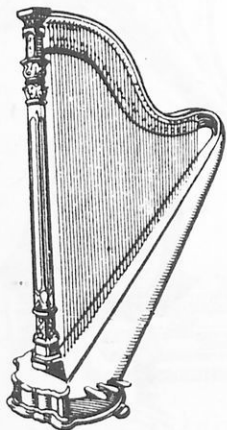
βιολί



Ἐγχόρδα ὄργανα εἶναι ἐπίσης ἡ ἄρπα καὶ ἡ κιθάρα, στὰ ὅποια ὁ ἦχος παράγεται τραβώντας τις χορδές με τὰ δάχτυλα.

Τὸ μαντολίνο καὶ ἡ μαντόλα εἶναι ἐγχόρδα ὄργανα, στὰ ὅποια ὁ ἦχος παράγεται, κτυπώντας τις χορδές με ἕνα πλῆκτρο (πέννα).

Ἐγχόρδα Ὀργανα



Ἄρπα

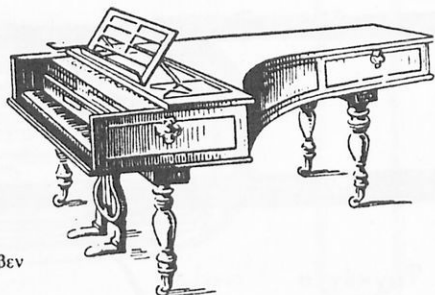


Μαντολίνο



Κιθάρα

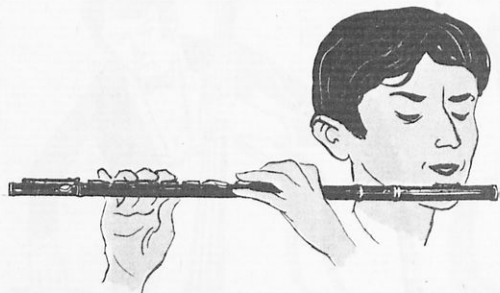
Στὴν κατηγορία τῶν ἐγχόρδων ὑπάρχει καὶ τὸ πιάνο, στὸ ὅποιο οἱ ἦχοι παράγονται ἀπὸ πλῆκτρα συνδυασμένα με ἕναν πολύπλοκο μηχανισμό.



Τὸ πιάνο τοῦ Μπετόβεν

Τὰ πνευστὰ ὄργανα εἶναι ξύλινα καὶ χάλκινα. Ξύλινα πνευστὰ εἶναι ὁ πλαγιάυλος (φλάουτο), ὁ ὀξυάυλος (ὄμποε), ὁ εὐθύάυλος (κλαρινέτο), ὁ βαρύάυλος (φαγκόττο) καὶ τὸ Ἀγγλικὸ κόρνο.

Ξύλινα Πνευστὰ



Φλάουτο *Πλαγιάυλος*



"Ὄμποε *ὀξυάυλος*



Κλαρινέτο



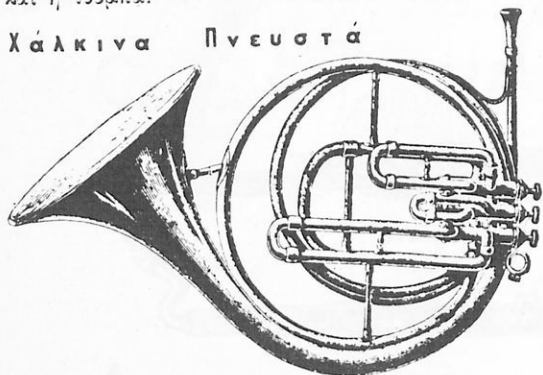
Ἀγγλικὸ κόρνο



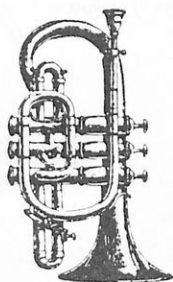
Φαγκόττο *βαρύάυλος*

Χάλκινα πνευστά είναι ή σάλπιγγα (κορνέττα), το κόρνο, το τρομπόνι και ή τούμπα.

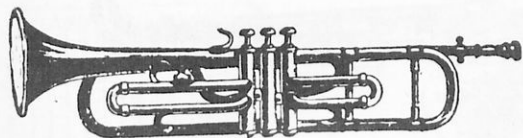
Χάλκινα Πνευστά



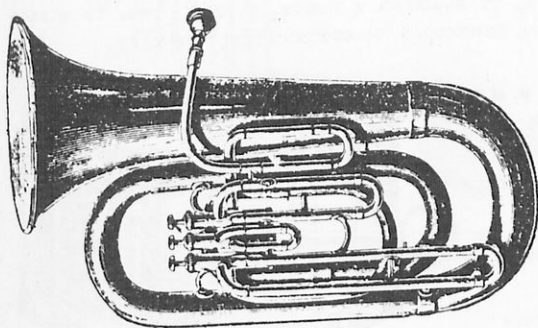
κόρνο



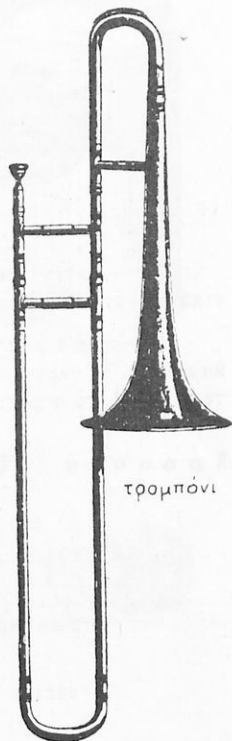
κορνέττα = σάλπιγγα



σάλπιγγα κορνέττα



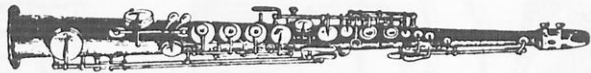
τούμπα



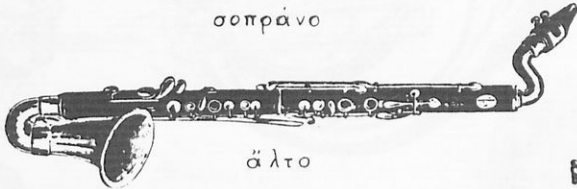
τρομπόνι

Ένας συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα ξύλινα και στα χάλκινα πνευστά όργανα είναι τα σαξόφωνα, τα οποία είναι δημιουργήματα των νεότερων χρόνων.

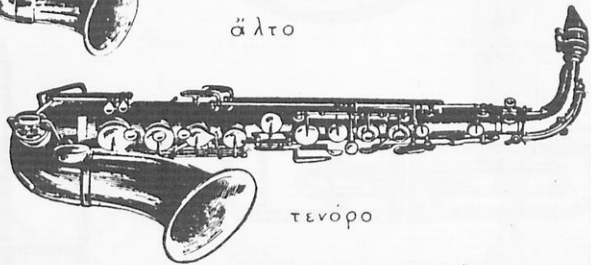
Σαξόφωνα



σοπράνο



άλτο



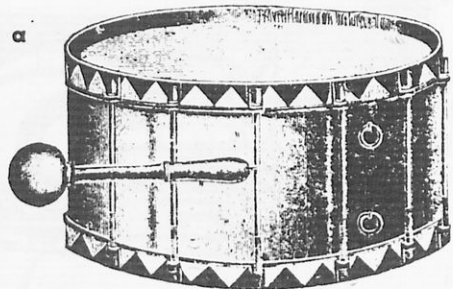
τενόρο

Στην κατηγορία των πνευστών οργάνων ανήκει και το μεγάλο εκκλησιαστικό όργανο, όπως επίσης και το αρμόνιο.

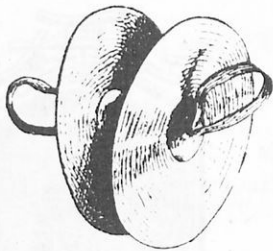
Κρουστά όργανα είναι τα τύμπανα, το ξυλόφωνο, ή τσελέστα, οι καμπάνες, ή γκραν κάσσα, τα κύμβαλα ή πιάτα, το τάμ-τάμ, το ντέρι το τρίγωνο, το στρατιωτικό ταμπούρλο, οι καστανιέττες και άλλα.

Κρουστά Όργανα

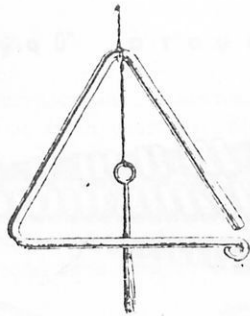
γκραν-κάσσα



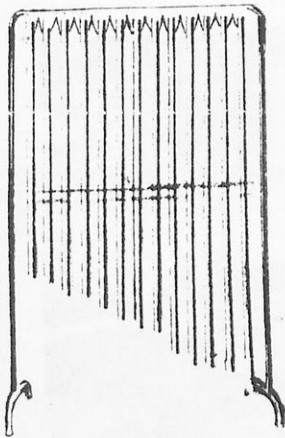
Κρουστά Όργανα



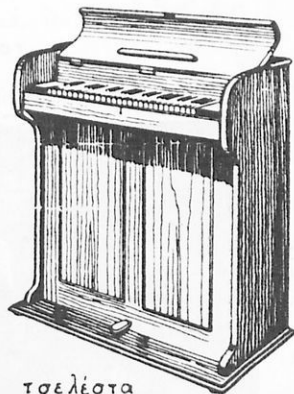
κύμβαλα



τρίγωνο



καμπάνες

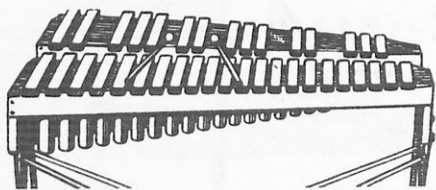


τσελέστα

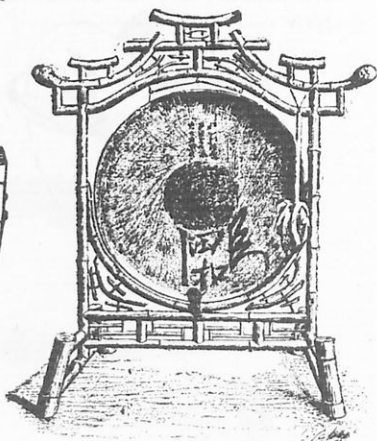


καστανιέτες

Κρουστά Όργανα



Ξυλόφωνο



ταμ-ταμ



Τύμπανα

ΟΡΧΗΣΤΡΑ

Μικρά σύνολα από όργανα λέγονται συγκροτήματα οωματίου. Παλαιότερα τὰ συγκροτήματα, τὰ ὁποῖα εἶχαν ἕως ἑννέα μουσικούς, δὲν παίζανε σὲ συναυλίες, ἀλλὰ στὰ παλιόνια τῶν εὐγενῶν καὶ σὲ συγκεντρώσεις οἰκογενειακοῦ περιβάλλοντος. Σήμερα τὰ συγκροτήματα αὐτὰ παίζουν σὲ συναυλίες καὶ ἔχουν τὸν τίτλο τῆς «Μουσικῆς Δωματίου». Ἐνα συγκρότημα μὲ δύο ὄργανα λέγεται ντουέττο, μὲ τρία λέγεται τριό, μὲ τέσσερα - κουαρτέττο, μὲ πέντε - κουίντέττο, μὲ ἕξι - σεξτέττο, μὲ ἑπτὰ - σεπτέττο καὶ μὲ ὀκτὼ - ὀκτέττο.

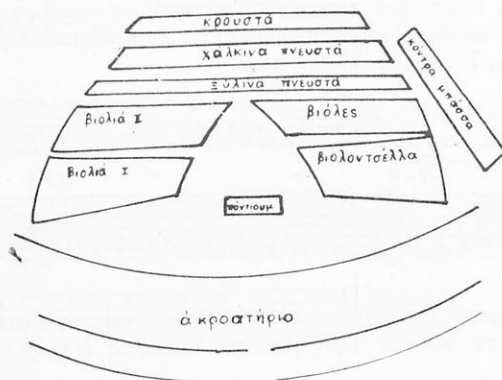
Ἄν ἓνα συγκρότημα ἔχη μεγαλύτερο ἀριθμὸ ὀργάνων, σχηματίζει τὴν ὀρχήστρα, ἢ ὁποῖα μπορεῖ νὰ ἔχη περισσότερα ἀπὸ 100 ὄργανα.

Ἡ ὀρχήστρα ἀποτελεῖται συνήθως ἀπὸ τὶς ἑξῆς ὁμάδες ὀργάνων:

- 1) Ὁμάδα ἀπὸ ἐγχόρδα (πρῶτα βιολιά, δεύτερα βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλλα, κοντρα - μπάσσα).
- 2) Ὁμάδα ἀπὸ ξύλινα πνευστὰ (κλαρίνα, φλάουτα, ὄμποε, κλαρινέττα, ἀγγλικά κόρνα, φαγκόττα).
- 3) Ὁμάδα ἀπὸ χάλκινα πνευστὰ (κόρνα, τρομπόνια, τούμπα).
- 4) Ὁμάδα κρουστῶν (τύμπανα, ταμπούρα, κύμβαλα, γκράν-κάσσα).

Μία ὀρχήστρα μὲ ἓνα τέτοιο σύνολο ὀργάνων λέγεται συμφωνικὴ ὀρχήστρα. Μεγάλῃ σημασίᾳ ἔχει ἡ διάταξη τῶν ὀργάνων τῆς ὀρχήστρας, ὥστε νὰ ὑπάρχῃ ἰσορροπία στὸ ἀκουσμα τῶν ὀργάνων καὶ καλὴ ἡχητικὴ ἀπόδοση.

Διάταξη ὀρχήστρας



Μία ορχήστρα μπορεί να αποτελείται μόνο από έγχορδα όργανα και τότε λέγεται ορχήστρα έγχορδων. Μπορεί ακόμη να αποτελείται μόνο από πνευστά και τότε λέγεται μπάντα.



ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑΣ

Σε κάθε μουσικό έργο εκφράζονται σκέψεις, συναισθήματα, ιδέες ή ακόμη και μία υπόθεση.

Κάθε έργο όμως, εκτός από το έσωτερικό περιεχόμενο, έχει και την αρχιτεκτονική δομή του, δηλαδή ένα σχέδιο συνδέσεως των διαφόρων μερών, που απαρτίζουν το έργο, σε ένα ενιαίο σύνολο. Αυτή την ιδιαίτερη δομή κάθε έργου την ονομάζουμε μορφή. Τη μορφή των διαφόρων μουσικών έργων εξετάζει η μορφολογία.

ΜΟΤΙΒΟ — ΘΕΜΑ — ΑΝΑΠΤΥΞΗ

Το βασικό στοιχείο ενός μουσικού έργου είναι η μελωδία. Το μικρότερο ανεξάρτητο τμήμα μιας μελωδίας είναι το μοτίβο. Μοτίβο είναι το μικρότερο νόημα, που μπορούμε να ξεχωρίσουμε σε μία μελωδία. Το μοτίβο μπορεί να αποτελείται από δύο μέτρα ή καμμιά φορά από ένα μόνο μέτρο.



Από την ένωση δύο ή περισσότερων μοτίβων δημιουργείται το θέμα. Το θέμα συνήθως ολοκληρώνεται και εξελίσσεται σε μουσική φράση με την επανάληψή του ή την παραλλαγή του.



Κάθε μουσικό έργο έχει σε κάθε έργο ένα ή περισσότερα κύρια θέματα. Γύρω απ' αυτά τα θέματα περιστρέφονται συνήθως διάφορες μελωδίες, οι

όποιες έχουν σκοπό να συνδυάσουν και να συνδέσουν τα διάφορα θέματα ή ακόμη να τα αναπτύξουν. Τα κύρια θέματα κάθε έργου δε διατηρούν απ' αρχής μέχρι τέλους την ίδια μορφή. Άλλοτε μ'ας παρουσιάζονται αυτούσια, άλλοτε στολισμένα με πλουσιότερη εμπνευση, άλλοτε συντομευμένα, άλλοτε αναπτυγμένα και άλλοτε με διάφορους συνδυασμούς μελωδικούς ή ρυθμικούς. Αυτές οι διαφορετικές εμφανίσεις ενός θέματος λέγονται παραλλαγές ή βαριασιόν.

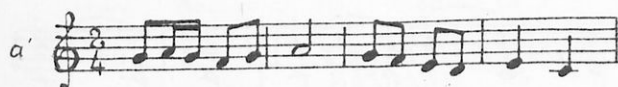
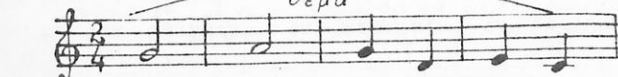
Σε κάθε σύνθετη, το κύριο θέμα μπορεί να παρουσιαστή αυτούσιο ή παραλλαγμένο μία, δύο, τρεις ή και περισσότερες φορές, ανάλογα με την εμπνευση του συνθέτη και ανάλογα με το είδος του έργου. Όλες αυτές οι μελωδίες, που μεσολαβούν στις εμφανίσεις του κυρίου θέματος, ονομάζονται επεισόδια. Τα επεισόδια μπορεί να είναι μικρά ή μεγάλα, ανάλογα με τη φαντασία του συνθέτη.

Ας υποθέσουμε ότι σε ένα μουσικό έργο το θέμα παρουσιάζεται δύο φορές, μία φορά στην αρχή και μία στο τέλος. Ανάμεσα στις δύο εμφανίσεις του θέματος θα μεσολαβή, οπωσδήποτε ένα επεισόδιο. Αν το θέμα το ονομάσουμε Α και το επεισόδιο β, τότε μπορούμε να παραστήσουμε τη μορφή αυτού του έργου με τον τύπο Α—β—Α.

Αν σε ένα έργο το θέμα παρουσιάζεται τρεις φορές ένωμένο από δύο διαφορετικά επεισόδια, τότε μπορούμε να παραστήσουμε τον τύπο του έργου ως εξής: Α—β—Α—γ—Α. Στον τύπο αυτό το β εκπροσωπεί το πρώτο επεισόδιο και το γ εκπροσωπεί το δεύτερο επεισόδιο.

παραλλαγές

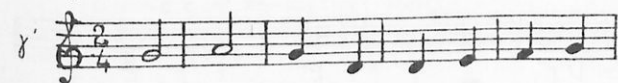
θέμα



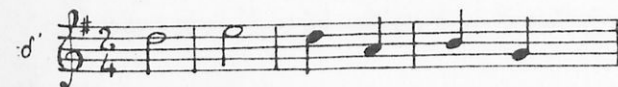
πλουτισμός της
μελωδίας



σμίκρυνση



παραλείψη ενός
τμήματος



σε άλλη σκάλα

ΑΡΜΟΝΙΑ — ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ

Ἄρμονία εἶναι ἡ ἐπιστήμη, πού ἀπατχολείται μὲ τοὺς νόμους, οἱ ὁποῖοι καθορίζουν τὶς σχέσεις τῶν συγχορδιῶν.

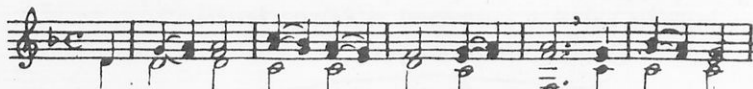
Ἀντίστιξη ἢ κοντραποῦντο εἶναι ἡ ἐπιστήμη, πού ἐξετάζει τοὺς νόμους στοὺς ὁποίους θὰ ὑποταχθοῦν δύο ἢ περισσότερες μελωδίες, ὥστε νὰ ἴχθουν εὐχάριστα ἢ μίᾳ ταυτόχρονα μὲ τὴν ἄλλη.

Ἕνας συνθέτης πρέπει νὰ γνωρίζῃ καὶ τὴν Ἄρμονία καὶ τὴν Ἀντίστιξη, πολὺ καλὰ γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ συνδέσῃ τὰ ἔργα του. Ἄν ἓνα ἔργο ἀκολουθῇ τὸ σύστημα τῆς ἄρμονίας, λέμε ὅτι εἶναι γραμμένο σὲ ἄρμονικὸ ἢ ὁμόφωνο στυλ. Ἄν ἓνα ἔργο εἶναι γραμμένο σύμφωνα μὲ τὸ ἀντιστιχτικὸ σύστημα, λέμε ὅτι τὸ ἔργο ἔχει ἀντιστιχτικὸ ἢ πολυφωνικὸ ὄφος.

Στὰ παραδείγματα, πού ἀκολουθοῦν, εἶναι ὀλοφάνερη ἡ διαφορά τῶν δύο συστημάτων συνδέσεως. Στὸ πρῶτο παράδειγμα διακρίνεται τὸ ἄρμονικὸ ὄφος, τὸ ὁποῖο στηρίζεται στὶς ἄρμονικὰς στίλλες τῶν συγχορδιῶν. Στὸ δεύτερο παράδειγμα τὸ ἀντιστιχτικὸ ὄφος γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτό στὸν ἀκρατὴ καὶ ἀπὸ τῆ διαφορά τῶν συλλαβῶν τοῦ ποιητικοῦ κειμένου.

Χριστὸς Ἀνέστη

Ἀρμονικά



Χρι. στός — ἄ — νέ — στη — ἐκ νε — κρῶν δα. νά. τῷ



δα. να. τον πα. τή — — σα — — ας καὶ τοῖς ἐν — τοῖς



μνή. μα. σι ζω. ην χα. ρι. σά. — — με. νος —

Χριστός 'Ανέστη

Ἀντιστικτικά

Μ. Καλομοίρη

Soprani I *pp*

Soprani II
e.c. Alti *f*

Tenori *p*

Bassi *mp*

Χρι-στός ἀ-νέ-στη
 Χρι-στός ἀ-νέ-στη
 Χρι-στός ἀ-νέ-στη
 Χρι-στός ἀ-νέ-στη ἐκ νε-
 νέ-στη ἐκ νε-κρῶν, θα-νά-τω δά-κλῃ.
 ἐκ νε-κρῶν, θα-νά-τω δά-να-κλῃ.
 στη ἐκ νε-κρῶν, θα-νά-τω δά-να-κλῃ.
 κρῶν, θα-νά-τω δά-να-τον δά-κλῃ.

ΚΑΝΟΝΑΣ



Κανόνας είναι ἓνα ἔργο, στὸ ὁποῖο ὅλες οἱ φωνές ἐκτελοῦν τὴν ἴδια μελωδία, ἀρχίζοντας ἢ μία μετὰ τὴν ἄλλη. Ὁ κανόνας μπορεῖ νὰ εἶναι δί-φωνος, τρίφωνος ἢ μὲ περισσότερες φωνές.

ΦΟΥΓΚΑ

Ἡ φούγκα εἶναι δίφωνη, ἢ πολύφωνη σύνθεση. Στὴ φούγκα ὁ συνθέ-

της επεξεργάζεται ένα θέμα, που αρχικά το παρουσιάζει με τη μορφή του κανόνα. Κατόπιν τοποθετεί ο συνθέτης ένα επεισόδιο και στη συνέχεια παρουσιάζει πάλι το κύριο θέμα πολλές φορές, αλλά όχι στον αρχικό τόνο. Το παρουσιάζει σε διάφορες άλλες σκάλες, που τις λέμε μετατροπές. Όταν τελειώσουν οι μετατροπές, μας παρουσιάζεται το Στρέπτο. Αυτό είναι το σπουδαιότερο τμήμα της φούγκας. Στο τμήμα αυτό ο συνθέτης μας παρουσιάζει ένα κυνήγητο του θέματος με κανόνες, παραλλαγές και άλλα τεχνάσματα, που έπινοει ή εμπνευστη του συνθέτη.

Όταν τελειώσουν όλα αυτά τα τόσο ποικίλα σχέδια, που δίνουν στο συνθέτη την ευκαιρία να επιδείξει την εδλυγισία της φαντασίας του, το έφευρετικό του ταλέντο και το μελωδικό του πλούτο, συνήθως τελειώνει ή φούγκα με μερικά μέτρα ελεύθερα, σύμφωνα με τη δημιουργική διάθεση του συνθέτη. Αυτά τα μέτρα αποτελούν το επίτρηγμα της φούγκας και ονομάζονται κόντα.

Είναι εύκολόητο ότι οι μετατροπές, το στρέπτο και γενικά όλες οι εμφανίσεις του θέματος συνδέονται με επεισόδια, τα οποία έπινοει ο συνθέτης.

Η φούγκα αποτελεί το κορύφωμα της πολυφωνίας και σ' αυτήν ο συνθέτης έχει την ευκαιρία να επιδείξει όλη τη δύναμη της συνθετικής του ικανότητας.

ΣΟΝΑΤΑ

Η σονάτα είναι ένα έργο γραμμένο για ένα ή δύο μουσικά όργανα.

Η σονάτα αποτελείται από τρία ή τέσσερα μέρη, τα οποία διαφέρουν μεταξύ τους στη ρυθμική αγωγή και στο χαρακτήρα.

Το πρώτο μέρος της σονάτας γράφεται συνήθως σε γοργή ρυθμική αγωγή (Άλλέγκρο). Το μέρος αυτό στηρίζεται σε δύο θέματα αντίθετου περιεχομένου. Αυτά τα δύο θέματα μας τα παρουσιάζει στην αρχή ο συνθέτης ενωμένα με ένα μικρό επεισόδιο και εκτελούνται δύο φορές με το σημείο της επαναλήψεως. Κατόπιν ο συνθέτης γράφει ένα επεισόδιο, στο οποίο παρουσιάζει μια ανάπτυξη των θεμάτων, που προηγήθηκαν, δημιουργώντας όμως σημαντικές αλλαγές. Σκόπιμα αλλάζει τις τονικότητες, παρουσιάζει καινούργια μελωδικά σχέδια ή χρησιμοποιεί τα θέματα, που παρουσιάστηκαν στην αρχή του πρώτου μέρους, παραλλαγμένα. Σ' αυτό το επεισόδιο οι μεγάλοι συνθέτες έδωσαν ξεχωριστή σημασία και μας παρουσίασαν στις σονάτες τους ωραιότερες αναπτύξεις. Στη συνέχεια του έργου, με την παρουσίαση και πάλι των θεμάτων, τελειώνει το πρώτο μέρος της σονάτας.



Τὸ δεύτερο μέρος τῆς σονάτας, γραμμένο συνήθως, σὲ ἀργὴ ρυθμικὴ ἀγωγή, δὲν ἔχει ἀπόλυτα καθορισμένη μορφή. Σὲ μερικές σονάτες τὸ δεύτερο μέρος βασίζεται σὲ δύο θέματα καὶ ἔχει τὴν ἴδια μορφή μὲ τὸ Ἀλλέγκρο, πού ἀναλύσαμε πρὶό πάνω. Μερικές φορές πάλι, στὸ ἀργό αὐτὸ μέρος τὰ δύο θέματα μαζί μὲ μία ἐπανάληψη τοῦ πρώτου καὶ μὲ μία ἀπλή Κόντα ἀποτελοῦν ὅλο τὸ δεύτερο μέρος. Ἄλλοτε πάλι, μπορεῖ νὰ ἀποτελεῖται ὁλόκληρο τὸ δεύτερο μέρος ἀπὸ ἓνα θέμα μὲ παραλλαγές.

Τὸ τρίτο μέρος τῆς σονάτας ἀκολουθεῖ τις πρὶό πολλές φορές τὸν τύπο τοῦ Μενουέττου ἢ τοῦ Σκέρτσου.

Τὸ τέταρτο καὶ τελευταῖο μέρος τῆς σονάτας συνήθιζουμε νὰ τὸ ὀνομάζουμε φινάλε. Τὸ μέρος αὐτὸ ἔχει πάντα γοργή ρυθμικὴ ἀγωγή Ἀλλέγκρο ἢ Πρέστο. Τὸ μέρος αὐτὸ δὲ ἔχει τὴν ἴδια μορφή μὲ τὸ πρῶτο μέρος τῆς σονάτας (Ἀλλέγκρο) ἢ δὲ ἀκολουθεῖ τὴ μορφή τοῦ ροντό.

PONTO

Τὸ ροντό εἶναι σύνθεσι μὲ ζωηρὸ περιεχόμενο, δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ ἔχει καὶ ἀργὸ ρυθμό. Τὸ ροντό βασίζεται σὲ ἓνα κύριο θέμα Α. Στὸ ροντό, πού σημαίνει κυκλικό, τὸ κύριο θέμα Α ἐμφανίζεται πολλές φορές. Ἀνάμεσα στὶς ἐμφανίσεις τοῦ κύριου θέματος τοποθετοῦνται δευτερεύοντα θέματα ἢ νέα μοτίβα καὶ ἐπεισόδια. Ἔτσι, ἂν αὐτὰ τὰ δευτερεύοντα θέματα τὰ ὀνομάσουμε β - γ - δ, ὁ τύπος τοῦ ροντό δὲ εἶναι Α - β - Α - γ - Α - δ - Α.

Τὰ τελευταῖα μέρη τῶν συμφωνιῶν καὶ τῆς σονάτας πολλές φορές γράφονται στὴ μορφή τοῦ ροντό.

ΣΥΜΦΩΝΙΑ

Συμφωνία εἶναι ἓνα ἔργο γραμμένο γιὰ ὄρχηστρα. Ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα μεγάλα μέρη, τὰ ὁποῖα σὲ γενικές γραμμές ἔχουν τὴν ἴδια μορφή μὲ τὰ μέρη τῆς σονάτας. Τὰ μέρη τῆς συμφωνίας συνήθως ἀκολουθοῦν τὴν ἐξῆς σειρά :

Allegro — Adagio — Menuetto — Presto

ΑΛΛΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

Κοντσέρτο. Εἶναι ἓνα ἔργο γραμμένο γιὰ ἓνα ὄργανο ὅλο μὲ συνοδεία ὄρχηστρας. Ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία μέρη, τὰ ὁποῖα ἀκολουθοῦν τὴ μορφή τῆς σονάτας.

Κοντσερτίνο. Εἶναι ἓνα μικρὸ κοντσέρτο.

- 1) MOZART
- 2) BEETHOVEN
- 3) LISZT
- 4) WAGNER

Κοντσέρτο γκρέσσο. Είναι ένα έργο, στο οποίο παίζουν δύο ή τρία όργανα σόλο με συνοδεία ορχήστρας.

Σονατίνα. Είναι μία μικρή σονάτα γραμμένη για ένα ή δύο όργανα.

Σουίτα. Είναι μία σειρά από διάφορους χορούς, όπως:
Allemande, Courante, Sarabande, Menuetto, Gigue.

Οι σουίτες των σύγχρονων συνθετών δε βασίζονται μόνο στους χορούς, αλλά αποτελούνται από έναν κύκλο κομματιών με διαφορετικές μορφές.

Παλαιές χορευτικές μορφές, οι οποίες εμφανίζονται ή ανεξάρτητα ή μέσα στη σουίτα, είναι: Η Παβάννα, ή Γκαγιάρντα, ή Γκακότ, ή Σαρμπάντ, το Μενουέττο, ή Πασσακάλια, ή Σακόν, το Πασεπιέ, το Σαλταρέλλο και άλλα.

Νεώτερες χορευτικές μορφές είναι: Το Βάλς, ή Γκαλόπ, ή Πόλκα ή Πολωναίζα, ή Μαζούρκα, ή Ταραντέλλα, το Μπολερό κ. ά.

Μενουέττο. Είναι Γαλλικός χορός του 16ου αιώνα σε μέτρο 3/4 και μερικές φορές σε 3/8. Έχει ζωντανό και χαριτωμένο περιεχόμενο.

Την κλασική εποχή το Μενουέττο εξελίχτηκε σε σύνθετη αυτοτελή. Οι μεγάλοι συνθέτες το χρησιμοποίησαν σαν τρίτο μέρος στις σονάτες και συμφωνίες τους. Το μενουέττο στις σονάτες αποτελείται από τρεις περιόδους, από τις οποίες η μεσαία λέγεται τρίο. Η πρώτη και η τρίτη περίοδος είναι ίδιες, δηλαδή η τρίτη περίοδος είναι επανάληψη της πρώτης.

Είτα γαωγή (Ουβερτούρα). Είναι έργο γραμμένο για ορχήστρα και ακολουθεί ελεύθερη μορφή ή τη φόρμα του πρώτου μέρους της σονάτας. Η Ουβερτούρα παίζεται, προτού αρχίσει το μελόδραμα και περιέχει τα κύρια θέματά του. Σκοπός της Ουβερτούρας είναι η ψυχική προετοιμασία του ακροατή για την παρακολούθηση του μελοδράματος.

Πρελούδιον. Είναι ένα έργο με ελεύθερη μορφή, το οποίο παίζεται πριν από τη φούγκα. Το πρελούδιον είναι γραμμένο στην ίδια τονικότητα με τη φούγκα και χρησιμεύει σαν πρόλογος.

Συμφωνικό ποίημα. Είναι έργο με ελεύθερη μορφή. Στο συμφωνικό ποίημα ο συνθέτης περιγράφει με τις μελωδίες του μία υπόθεση ή ένα ποιητικό κείμενο.

Λειτουργία (Μίσα). Είναι θρησκευτική σύνθεση, γραμμένη για χορωδία, σολίστες και ορχήστρα. Η λειτουργία έχει προορισμό να εκτελεστεί στις Δυτικές Εκκλησίες και αποτελείται από πέντε μέρη:

Kyrie eleison
Gloria in excelsis

Κύριε ελέησον
Αἴξια ἐν ὑψίστοις

Credo
Benedictus
Agnus Dei

Πιστεῖο
Ἐλλογημένος
Ἄμνος τοῦ Θεοῦ

Ρέκβιεμ. Είναι νεκρώσιμη ακολουθία τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας και ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ μέρη:

Requiem
Dies irae
Sanctus
Agnus Dei

Ἀνάστασις
Ἡ ἡμέρα ἐκείνη
Ἄγιος
Ἄμνος τοῦ Θεοῦ

Καντάτα. Είναι σύνθεση, μὲ φρησκευτικό ἢ κοσμικό περιεχόμενο. Γράφεται γιὰ σολίστες, χορωδία και ὀρχήστρα.

Μοπέτο. Είναι πολυφωνικός τύπος τραγουδιοῦ μὲ φρησκευτικό περιεχόμενο.

Μαδριγάλι. Είναι πολυφωνικό τραγούδι μὲ ποιμενικό ἢ κοινωνικό περιεχόμενο.

Κοράλ. Ἡ λέξη, κοράλ μεταφράζεται στὴν Ἑλληνική γλῶσσα χορικό. Είναι χορωδιακό προτεσταντικό τραγούδι, πού προορίζεται νὰ τραγουδηθῇ ἀπ' ὄλους τοὺς ἐκκλησιαζόμενους μαζί. Γι' αὐτὸ εἶναι ἀπλὸ τόσο στὸ ρυθμό, ὅσο και στὴ μελωδία.

Ὁρατόριο. Είναι ἔργο φρησκευτικοῦ περιεχομένου. Γράφεται γιὰ χορωδία, σολίστες και ὀρχήστρα. Οἱ καλλιτέχνες, πού ἐρμηνεύουν τὸ δράτριο, διηγοῦνται τραγουδιστὰ τὴν ὑπόθεσι τοῦ ἔργου χωρὶς νὰ παρουσιάσουν σκηνική δράση.

Μελόδραμα (Ὁπερα). Είναι ἓνα θεατρικό ἔργο, στὸ ὁποῖο ὄλο τὸ κείμενο εἶναι μελοποιημένο. Οἱ καλλιτέχνες, πού παριστάνουν τὸ ἔργο, θὰ ἀποδώσουν κάθε λέξη τοῦ κειμένου μελωδικά. Στὸ μελόδραμα παίρνουν μέρος χορωδία, σολίστες και ὀρχήστρα. Ἄρια εἶναι μία μελωδία τοῦ μελοδράματος, πού τὴν τραγουδοῦσε ἓνας ἐκτελεστής. Ρεσιτατίβο εἶναι ἓνα εἶδος μουσικῆς ἀπαγγελίας. Τὰ βασικά μέρη τοῦ μελοδράματος εἶναι ἡ εἰσαγωγή (οὐβερτούρα), αἱ ἄριες, τὰ ρεσιτατίβα, τὰ ντουέττα, τὰ χορωδιακά μέρη, τὰ ἰντερμέτζι, τὰ μέρη τῆς ὀρχήστρας γιὰ τὸ μπαλλέτο και ἡ ὄλη συνοδεία τῆς ὀρχήστρας.

Τὸ μελόδραμα διαιρεῖται σὲ πράξεις.

Ἄν τὸ κείμενο τοῦ μελοδράματος εἶναι κωμωδία, λέγεται κωμικό μελόδραμα (ὀπερα μπούφφα).

Ὁπερέττα. Είναι ἓνας τύπος ἐλαφροῦ μελοδράματος.

Ἐμπρομπύ. Σημαίνει αὐτοσχεδιασμά και ἔχει ἐλεύθερη μορφή.

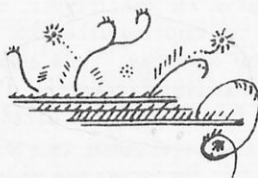
Φαντασία. Είναι σύνθεση ελεύθερη, χωρίς ορισμένη μορφή.

Ραψωδία. Είναι σύνθεση, που έχει, σαν πυρήνα, υλικό από δημοτικούς χορούς και τραγούδια. Ο συνθέτης ακολουθεί τις υπαγορεύσεις της φαντασίας του, χωρίς να δεσμεύεται από ορισμένη μορφή.

Γοκκάτα. Είναι δεξιοτεχνικό κομμάτι γραμμένο για όργανο με πλήκτρα.

Λίντ. Η Γερμανική λέξη λίντ σημαίνει «τραγούδι». Με τη λέξη λίντ όμως έχει καθιερωθεί να ονομάζουμε ένα σοβαρό τύπο τραγουδιού με συνοδεία πιάνου ή ορχήστρας. Στο λίντ ή μουσική έχει σκοπό να ενισχύσει το ποιητικό κείμενο με τη μελωδικότητα του ήχου, ώστε να δημιουργηθεί ένα ποίημα μουσικό. Υπάρχουν λίντερ, στα οποία το ίδιο μελωδικό σχέδιο της μίας στροφής του ποιήματος επαναλαμβάνεται και στις υπόλοιπες στροφές. Σε άλλα πάλι λίντερ έχει γραφτεί ξεχωριστό μελωδικό σχέδιο για κάθε στροφή.

Πολλοί μεγάλοι συνθέτες καθιέρωσαν με τα έργα τους τη μορφή του λίντ, όπως ο Χαϊντν, ο Γαλιούκι, ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν. Δημιουργός του λίντ θεωρείται ο Σούμπερτ, ο οποίος έδωσε την τέλεια μορφή του λίντ, με τα 600 θαυμάσια λίντερ, που έγραψε.





ΜΕΡΟΣ Δ'

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΜΟΝΟΦΩΝΙΑΣ

Ἡ ἐποχὴ τῆς μονοφωνίας περιλαμβάνει τὴ μουσικὴ ὄλων τῶν ἀρχαίων λαῶν. Ἀρχίζει ἀπὸ τοὺς μυθικοὺς χρόνους καὶ τελειώνει τὸν 10 αἰῶνα μ. Χ. Ἀπὸ τῆ μουσικῆ τῶν Ἀνατολικῶν λαῶν, Αἰγυπτίων, Ἀσσυρίων, Ἑβραίων καὶ Σινῶν δὲ σώθηκαν γραπτὰ μνημεῖα. Γι' αὐτὸ μόνο συμπεράσματα μποροῦμε νὰ βγάλουμε ἀπὸ εἰκόνες καὶ παραστάσεις, πού ἔχουν βρεθῆ πάνω σὲ παπύρους, σὲ τοιχογραφίες, ἀγάλματα καὶ νομίσματα, καθὼς ἐπίσης καὶ ἀπὸ μεταγενέστερες πληροφορίες, πού μᾶς παρέχουν οἱ Ἕλληνες συγγραφεῖς. Τὰ συμπεράσματα αὐτὰ μᾶς πείθουν ὅτι οἱ ἀρχαῖοι λαοὶ εἶχαν μουσικὴ μονόφωνη, ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν ἔλειπε οὔτε ἡ λεπτότητα οὔτε ἡ ποικιλία. Σ' αὐτὴ τῆ μουσικῇ ἡ μελωδία καὶ ὁ ρυθμὸς ἦταν τὰ κύρια στοιχεῖα. Ἡ μουσικὴ ἦταν κυρίως φωνητικὴ καὶ τὰ ὄργανα χρησίμευαν μόνο γιὰ συνοδεία στὸ τραγοῦδι.

Οἱ Αἰγύπτιοι φαίνεται ὅτι εἶχαν ἀναπτύξει ἀπλές ὁμηοτικές μελωδίες, τίς ὁποῖες τραγουδοῦσαν, ἐνῶ ἔκαναν τίς δουλειές τους. Οἱ μελωδίες αὐτὲς παρέμεναν ἀμετάβλητες, γιατί ὁ Αἰγυπτιακὸς λαὸς ἦταν πολὺ συντηρητικὸς καὶ πιστὸς στὰ καθιερωμένα. Φυσικὸ ἦταν νὰ μὴν ἐξελίσσωνται οἱ μουσικὲς μορφές, τίς ὁποῖες χρησιμοποιοῦσαν. Ὁ Πλάτων ἀναφέρει ὅτι οἱ μελωδίες, οἱ ὁποῖες ψέλνονταν στοὺς Αἰγυπτιακοὺς ναοὺς ἦταν ἴδιες καὶ ἀμετάβλητες ἀπὸ χιλιάδες χρόνια καὶ ἦταν διαδομένη ἡ πίστη ὅτι τίς εἶχε μελοποιήσει ἡ θεὰ Ἴσις.

Ἡ μουσικὴ τῶν Κινέζων, τῶν Ἑβραίων καὶ τῶν Αἰγυπτίων φαίνε-

ται ότι ήταν θεμελιωμένη σε μία σκάλα από πέντε φθόγγους (σολ-λα-ντο-ρε-μι), ίσως επειδή ήταν αναγκασμένοι να χρησιμοποιούν όργανα κουρδισμένα κατά πέμπτες.

Τα όργανα, που χρησιμοποιούσαν οι Κινέζοι, ήταν το κιν ή σέγκ (είδος κιθάρας), το τσέγκ (συνδυασμός 12 αυλών), τύμπανα, καμπάνες, κουδούνια, καστανιέττες κ. ά.

Οι Ινδοί χρησιμοποιούσαν τη βίνα, την άριθα, το λαούτο, την άρπα, διάφορους αυλούς, τύμπανα, ντέφια, κύμβαλα και κουδούνια.

Οι Αιγύπτιοι χρησιμοποιούσαν την κιθάρα, το λαούτο, την άρπα, το τρίγωνο, αυλούς, τύμπανα, κρόταλα, σείστρα, ντέφια κ. ά.

Οι Ασσύριοι και Βαβυλώνιοι φαίνεται ότι χρησιμοποιούσαν τα ίδια όργανα με τους Αιγύπτιους.

✓ Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ

Η αρχαία Έλληνική μουσική από τα μυθικά χρόνια μέχρι την ύπαρξη της Ελλάδας στους Ρωμαίους πέρασε ένα μεγάλο στάδιο εξέλιξης κι έφτασε σε μεγάλη ακμή το 555 μέχρι το 440 π. Χ. Για τη μουσική της αρχαίας Ελλάδας έχουμε αρκετές πληροφορίες από τους Έλληνες συγγραφείς και από συνθέσεις, που έχουν διασωθή, ώστε να μπορούμε να εγείλουμε βάσιμα συμπεράσματα. Τα μουσικά κείμενα, που έχουν διασωθή, είναι δύο ύμνοι στον Απόλλωνα του 2ου π. Χ. αιώνα, ένας ύμνος στη θεά Δήμητρα, αποσπάσματα από ένα στάσιμο του «Όρέστη» του Ευριπίδη, ή αρχή της πρώτης Πυθικής ωδής του Πινδάρου (400 π. Χ.), τρεις ύμνοι του κιθαρωδού Μεσομήδη του 2ου π. Χ. αιώνα και μία επιτάφια πλάκα του Σεικίλου, που βρέθηκε στις Τράλλεις της Μ. Ασίας, πάνω στην οποία είναι χαραγμένο ένα σκόλιο τραγούδι.

Η μουσική των αρχαίων Ελλήνων ήταν ρωνητική. Όλα τα μουσικά έργα τους είχαν γραφτή πάνω σε κείμενο, με σκοπό να τραγουδηθούν από φωνές. Τα μουσικά όργανα χρησίμευαν για να υποστηρίξουν τη φωνή, να της δίνουν ρυθμό και να δημιουργούν μία ήχητική ατμόσφαιρα πιο γεμάτη και πιο πλούσια. Αλλ' όμως και η αποκλειστικά ένοργανη μουσική ήταν γνωστή στους Έλληνες. Γνωρίζουμε ότι είχε αναπτυχθή στην αρχαία Ελλάδα ή αυλητική και ή κιθαριστική τέχνη. Δηλαδή μερικές φορές έφτιαχναν συνθέσεις μόνο για αύλο ή μόνο για κιθάρα χωρίς τραγούδι.

Τα όργανα, που χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες, ήταν:

Πνευστά, όπως ο αυλός, ο πλαγίαυλος, ο διπλός αυλός, ή σύριγξ (συνδυασμός πολλών αυλών) και ή σάλπιγγα, που ήταν απαραίτητη στους πολέμους και στις θυσίες.

So home

Έγχροδα: Λύρα, κιθάρα και διάφορα άλλα όργανα, που ήταν παραλλαγές της λύρας, όπως ή φόρμιγγε, ή χέλυσ, ή μάγαοις, ή βάρβιτος κ.λ.π.
Κρουστά: Τύμπανα, κύμβαλα, κρόταλα, τσίτρα κ. ά.

Οι Έλληνες, για να γράφουν τις μελωδίες τους, χρησιμοποιούσαν τά γράμματα του αλφαβήτου, τά όποια τοποθετούσαν πάνω από τις συλλαβές του κειμένου όρδια, ανάποδα ή ακρωτηριασμένα. Τά μουσικά αυτά σημεία ήταν περίπου 1600.

Η άρχαία Έλληνική μουσική είχε μία δική της αισθητική, γι' αυτό βασιζόταν σ' ένα δικό της σύστημα τρόπων. Οι τρόποι αυτοί ήταν πολλοί και καθόριζαν τά πλαίσια, μέσα στα όποια θά μπορούσε να κινήται κάθε μελωδία. Οι τρόποι αυτοί είχαν κατιούσα τειρά φθόγγων. Οι κυριότεροι άπ' αυτούς ήταν:

Ό Δόριος, μι - ρε - ντο - σι - λα - σολ - φα - μι

Ό Φρύγιος, ρε - ντο - σι - λα - σολ - φα - μι - ρε

Ό Λύδιος, ντο - σι - λα - σολ - φα - μι - ρε - ντο

Ό Μιξολύδιος, σι - λα - σολ - φα - μι - ρε - ντο - σι

Έκτός από τους κύριους αυτούς τρόπους υπήρχαν και άλλοι, όπως ό Υποδόριος, ό Υποφρύγιος, ό Υπολύδιος, ό Υπερδόριος, ό Υπερφρύγιος και ό Υπερλύδιος.

Στήν άρχαία Ελλάδα ή ποίηση και ή μουσική ήταν στενά ένωμένες μεταξύ τους και δέν μπορούσε να νοηθή τό ένα είδος μόνο του, χωρίς τή συνύπαρξη του άλλου. Ό κάθε ποιητής έπρεπε να είναι και συνθέτης, ώστε να μπορέ ή μελοποιή μόνος του τά ποιήματά του. Συγχρόνως θά έπρεπε ό ποιητής να ξέρη να συνοδεύη ό ίδιος τά τραγούδια, που έγραφε, με τή λύρα ή τήν κιθάρα.

Η πρώτη εξελιγμένη μορφή τραγουδιού στήν άρχαία Ελλάδα ήταν τό έπος των όμηρικων χρόνων. Τά έπικά τραγούδια έξυμνούσαν ήρωϊκές μορφές και πολεμικά κατορθώματα και τά τραγουδούσαν οι άοιδοί, οι όποιοι τιτλοφορούνται από τόν Όμηρο, πολύφημοι, έρίηροι, λαοίσι τετιμημένοι.

Τόν 7ο και 6ο π. Χ. αιώνα αναπτύχθηκε ή λυρική ποίηση και μουσική, ή όποία εκφράζει τόν έσωτερικό κόσμο του ποιητή (ώδες, παιάνες, ύπορχήματα, έλεγεία, θρήνοι, παρθένια κ. ά.).

Παράλληλα με τά έντεχνα αυτά τραγούδια, αναπτύχθηκε και ή αύθόρμητη λαϊκή ποίηση και μουσική. Δημιουργήθηκαν αυτοσχέδια τραγούδια για κάθε περίπτωση και για κάθε άσχολία της ζωής, όπως τά παρόνια (τραγούδια του κρασιού), οι θρήνοι (μοιρολόγια), οι ύμέναιοι (τραγούδια του γάμου), τά επιμύλια (τραγούδια των μυλωνάδων) κ. ά. Τόσο δια-

δομένη ήταν η μουσική στους αρχαίους Έλληνες, ώστε οι νόμοι στην Αθήνα και στη Σπάρτη κυκλοφορούσαν μελοποιημένοι σαν τραγούδια. Έτσι τους απομνημόνευαν καλλίτερα οι πολίτες.

Οι αρχαίοι Έλληνες πίστευαν ότι η μουσική ήταν δώρο των θεών στους ανθρώπους. Εκτός από τον Απόλλωνα, που ήταν σύμφωνα με την πίστη τους ο θεός της Μουσικής, θεωρούσαν και πολλούς άλλους θεούς προστάτες της μουσικής, όπως τον Έρμη, το Διόνυσο, τον Πάνα και τις Μούσες. Σά θεϊκή τέχνη η μουσική, κατά τη γνώμη τους, είχε πολύ μεγάλη επίδραση στον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου, γι' αυτό έπρεπε όλοι οι πολίτες να παίρνουν άριστη μουσική μόρφωση. Η μουσική άγνοια ήταν προσβλητική για τους αρχαίους Έλληνες και το περιεχόμενο της μουσικής, που προοριζόταν για τη μόρφωση της νεολαίας, έπρεπε να είναι προσεγμένο ποιοτικά, ώστε να μη βλάπτεται το ήθος των νέων. Τόσο προχωρημένη αντίληψη είχαν για τη μουσική, ώστε ο Πυθαγόρας υποστήριζε ότι η μουσική έχει τη δύναμη να θεραπεύει τον άνθρωπο από διάφορες ψυχικές αρρώστιες, γι' αυτό τη χρησιμοποιούσε στην περίφημη σχολή του. Τέτοια φηλή τοποθέτηση της μουσικής, όπως υπήρχε στην αρχαία Ελλάδα, δεν υπήρξε σ' άλλο λαό, όχι μόνο τα χρόνια εκείνα, άλλ' είναι ζήτημα αν υπάρχει και σήμερα στις σύγχρονες χώρες, παρ' όλο που η μουσική έχει τεχνικά τόσο προοδεύσει.

Μπορούμε να χωρίσουμε τη μουσική εξέλιξη στην αρχαία Ελλάδα στις εξής περιόδους: 1) Μυθική περίοδος 2) Ομηρική περίοδος 3) Δημιουργικά χρόνια 4) Κλασική εποχή 5) Περίοδος της παρακμής.

ΜΥΘΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ (1500 — 1000 π. Χ.)

Όσα γνωρίζουμε για τα μυθικά χρόνια, είναι βασισμένα πιο πολύ στην παράδοση και είναι ανάμικτα με την πλούσια φανταστική διάθεση των Ελλήνων των νεώτερων περιόδων, γι' αυτό έχουν άμεση σχέση με την Ελληνική μυθολογία. Είναι όμως βέβαιο, ότι όλοι οι μουσικοί τόσο στα μυθικά χρόνια, όσο και στα μεταγενέστερα, ήταν ταυτόχρονα και ποιητές.

Οι πιο γνωστοί απ' αυτούς είναι:

Όρφέας. Ήταν βασιλόπουλο σύμφωνα με τη μυθολογία, γιους του Οιάγρου, που βασίλευε στη Θράκη. Ήταν ιερέας του Απόλλωνα και η μουσική του είχε τη δύναμη να ήμερεύει ανθρώπους και ζώα. Κατέβηκε στον Άδη, όταν πέθανε η γυναίκα του Εύρυδικη και κατάφερε να συγκινήσει με τη μουσική του τους θεούς του Άδη Αΐδωνέα και Περσεφόνη και να ξαναφέρει την Εύρυδικη στη ζωή. Όταν ά μαινόμενες Βαχχίδες κατασπάραξαν το κορμί του και το πέταξαν στον Έβρο ποταμό, το κεφάλι του

γόταν τὸ μῦθο τοῦ θεοῦ καὶ γιὰ χορό, ποῦ τραγουδοῦσε γύρω ἀπὸ τὸ θεῖο ἕναν ὕμνο στὸ θεό. Ὁ Θέσπις δημιούργησε τὸ διάλογο μεταξὺ τοῦ ὑποκριτῆ καὶ τοῦ χοροῦ κι ἔτσι ἔγινε τὸ πρῶτο βῆμα γιὰ τὴ δημιουργία τῆς τραγωδίας. Ἀργότερα ὁ Φρύνιχος καὶ ὁ Χοιρίλος ἀλλάξαν τὸ ποιητικὸ καὶ μουσικὸ περιεχόμενο, ἀπὸ θρησκευτικὸ σὲ ἐπικὸ καὶ δημιουργήθηκαν οἱ πρῶτες τραγωδίες. Ὁ Αἰσχύλος, αὐξάνοντας τὸν ἀριθμὸ τῶν ἡθοποιῶν σὲ δύο, ἔκανε πιὸ ζωηρὸ τὸ διάλογο. Ὁ Σοφοκλῆς ἔβαλε καὶ τρίτο ὑποκριτὴ στὰ ἔργα του. Ὁ Εὐριπίδης ἐπινόησε τὸν πρόλογο καὶ πολλοὺς μουσικοὺς νεωτερισμοὺς. Ἔτσι ἡ τραγωδία ἔλαβε τὴν ὀριστικὴ τῆς μορφή ἀπὸ τρεῖς ὑποκριτὲς καὶ τὸ χορὸ μὲ τὸν κορυφαῖο του.

Ἡ τραγωδία ἀκολουθοῦσε τὸ ἐξῆς σχεδιάγραμμα: 1) Ἀρχίζε μὲ τὸν πρόλογο, ποῦ ἦταν μία σύντομη παρουσίαση τῆς ὑποθέσεως καὶ τῶν προσώπων τοῦ δράματος. 2) Ἀκολουθοῦσε ἡ πάροδος, δηλαδὴ ἕνα τραγούδι, ποῦ ἔφελνε ὁ χορὸς καθὼς παρουσιαζόταν ἀπὸ «τὰς παρόδους», γιὰ νὰ καταλάβῃ τὴ θέση του στὴν ὀρχήστρα. 3) Μετὰ τὴν πάροδο ἀρχίζαν τὰ Ἐπεισόδια. Ἐπεισόδια ἦταν οἱ διάλογοι μεταξὺ τῶν ὑποκριτῶν καὶ αὐτὰ περιλάμβαναν τὴ δράση τῶν προσώπων καὶ τὴν πρόοδο τῆς ὑποθέσεως τοῦ δράματος. 4) Τὰ στάσιμα. Ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ ἐπεισόδια μετολαβοῦσαν τὰ στάσιμα, τὰ ὁποῖα ἔφελνε ὁ χορὸς κάνοντας διάφορες ἀρμονικὲς κινήσεις, σὰν ἕνα εἶδος ἐκφραστικοῦ χοροῦ. Ἡ συμμετοχὴ τοῦ χοροῦ ἀπέβλεπε στὸ νὰ σχολιάσῃ μὲ τίς σκέψεις του τίς ἀποφάσεις τῶν προσώπων τοῦ δράματος, νὰ συμβουλεύσῃ, νὰ συμφιλιώσῃ καὶ νὰ εἰρηνεύσῃ αὐτὰ, ἐκφράζοντας τίς ψηλότερες ἠθικὲς ἰδέες. 5) Μετὰ τὸ τελευταῖο στάσιμα ἀκολουθοῦσε ἡ Ἐξοδος.

Παράλληλα μὲ τὴν τραγωδία ἀναπτύχθηκε τὸ σατυρικὸ δράμα καὶ ἡ κωμωδία. Κατὰ τὸν 5ο αἰῶνα, ποῦ ἦταν περίοδος ἀκμῆς τῆς τραγωδίας, ὀργανώνονταν στὴν Ἀθήνα ἀγῶνες τραγωδίας. Κάθε ποιητῆς, ποῦ ἔπαιρνε μέρος στὸ διαγωνισμό, ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ παρουσιάσῃ τέσσερα δράματα: τρεῖς τραγωδίες καὶ ἕνα σατυρικὸ δράμα. Τὸ σύνολο αὐτῶν τῶν τεσσάρων ἔργων ὀνομαζόταν τετραλογία.

Τετραλογίες ἔγραφαν καὶ οἱ τρεῖς μεγάλοι τραγικοί, Αἰσχύλος, Σοφοκλῆς καὶ Εὐριπίδης. Ἄλλοι τραγικοὶ ποιητῆς τῶν χρόνων αὐτῶν εἶναι ὁ Ἄριστίας, ὁ Ξενοκλῆς, ὁ Φιλοκλῆς, ὁ Μέλετος κ. ἄ. Κωμικοὶ εἶναι ὁ Κρατῖνος, ὁ Εὐπόλις, ὁ Φερεκράτης, ὁ Φρύνιχος καὶ πιὸ φημισμένος ἀπ' ὅλους ὁ Ἀριστοφάνης.

Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς τραγικοὺς τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς πρέπει νὰ ἀναφέρουμε καὶ ἄλλους σπουδαίους μουσικοὺς τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ὅπως τὸ Λάσσο, τὸν Πίνδαρο καὶ τὸν Πυθαγόρα.

Ὁ Πίνδαρος εἶναι ὁ μεγαλύτερος λυρικός ποιητῆς τῆς ἀρχαίας

Ελλάδας. Έγραψε ωδές, ύμνους, επινίκια, παιάνες κ. ά. Ο Πίνδαρος ήξε-
ρε να συνδεύη ό ίδιος τά τραγούδια του με τή λύρα του. Τιμήθηκε παρα-
πολύ από τους συγχρόνους του, τόσο, πού οι ήγμεόνες του πρόσφεραν τή φι-
λία τους, οι Αθηναίοι τόν έκαναν πρόξενο και στους Δελφούς με διαταγή
της Πυθίας τού παραχωρήθηκε ή τιμή νά είναι ταχτικό μέλος των «Θεο-
ξενείων», δηλ. των συμποσίων των θεών. Οταν έ Μέγας Άλέξανδρος
κατέστρεψε τή Θήβα, έδωσε έντολή νά μην άγγίξουν τό σπίτι τού μεγα-
λου ποιητή.

Ο Πυθαγόρας είναι ό πρώτος θεωρητικός, πού έρευνήσε και συστη-
ματοποίησε με μαθηματικούς ύπολογισμούς τά άκουστικά φαινόμενα. Ο
Πυθαγόρας ανακάλυψε τά σύμφωνα διαστήματα, τήν ύγδοση, τήν πέμπτη
και τήν τέταρτη, με τή μαθηματική διαιρέση της χορδής. Επίσης ανα-
κάλυψε τους άρμονικούς φθόγγους και προσθέτοντας στο Δώρειο τρόπο
ένα τετράχορδο πρós τά επάνω κι ένα τετράχορδο πρós τά κάτω, δημιούρ-
γησε τό μεγάλο τέλειο σύστημα, δηλαδή δύο οκτάβες, επινόηση σπουδαία
γιά τήν εποχή εκείνη. Το σύστημα τού Πυθαγόρα είχε τόσο στερεές βάσεις,
ώστε πάνω σ' αυτό θεμελιώθηκε ή μουσική τέχνη επί δύο χιλιάδες χρόνια
και πάνω σ' αυτό εξακολουθεί νά στηρίζεται και στή σημερινή εποχή.

ΠΑΡΑΚΜΗ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Μετά τό 440 π. Χ. ή Έλληνική μουσική άρχίζει νά παρακμάζη. Η
κυριότερη αίτια αυτής της παρακμής είναι οι μουσικοί νεωτερισμοί, πού
άρχισαν νά επικρατούν στην τραγωδία. Οι μουσικοί και ποιητές είχαν αντι-
ζηλίες μεταξύ τους και προσπαθούσαν νά κερδίσουν τό ενδιαφέρον των
θεατών βάζοντας ανάμεσα στα δράματα χορούς και τραγούδια άσχετα πρós
τήν υπόθεση τού έργου. Τα ώραία εκείνα χορικά, πού έκφράζανε τις ευγε-
νέστερες ιδέες, άρχισαν νά παραμερίζονται από τήν τραγωδία και ή μου-
σική, πού σφιχτόδενε τό χορό με τήν ποίηση σ' ένα άδιάσπαστο σύνολο, πε-
ριορίστηκε λίγο - λίγο, έως ότου καταργήθηκε έντελώς.

Κατά τους έλληνοιστικούς χρόνους οι μουσικοί προσπάθησαν νά χωρί-
σουν τή μουσική από τήν ποίηση. Ο διδύραμβος αναπτύχθηκε και πάλι
ανεξάρτητα από τό δράμα, σά δεξιοτεχνικό κομμάτι, γεμάτο από καλλιτε-
χνικά σχήματα και φωνητικές επίδειξεις. Οι δεξιοτέχνες τού αΐλου και
της κιθάρας ήταν περιζήτητοι και πλούτιζαν παίρνοντας γιά τις επίδει-
ξεις τους ύπέροχα χρηματικά ποσά. Μολοντί όμως ή μουσική στην Έλ-
λάδα τά χρόνια αυτά κατέθηκε σέ χαμηλό επίπεδο, γιά τόν ύπόλοιπο κόσμος
ή περίοδος αυτή έχει μεγάλη σημασία, γιατί τήν Έλληνική μουσική φλό-
γα ό Μέγας Άλέξανδρος τή μετέφερε στους τόσους λαούς, πού κατέκτησε

και προώθησε αφάνταστα τον πολιτισμό τους. (Ο Πλούταρχος αναφέρει ότι στην Περσία ακόμη και τα παιδιά ήξεραν τις τραγωδίες του Σοφοκλή και του Ευριπίδη).

Την εποχή της παρακμής της μουσικής στην Ελλάδα φάνηκαν πολλοί μουσικοί θεωρητικοί, από τους οποίους σπουδαιότεροι είναι ο Άριστοτέλης, ο Άριστόξενος, ο Πλάτων, ο Εύκλειδης, ο Πλούταρχος κ. λ.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ

Από τους Αποστολικούς χρόνους η μουσική ήταν απαραίτητη στις συγκεντρώσεις και στις λειτουργίες των χριστιανών. Στο Μυστικό Δείπνο ο Κύριος και οι Απόστολοι «ὑμνήσαντες ἐξῆλθον εἰς τὸ ὄρος τῶν Ἑλαιῶν» (Ματθ. κς' 30). Ο Άπόστολος Παῦλος στις ἐπιστολές του πρὸς Ἑβραίους και Κολασσαείς μιλάει γιὰ ὕμνους, ψαλμοὺς και ᾠδὲς πνευματικῆς.

Στις πρώτες χριστιανικὲς συγκεντρώσεις, πού γίνονταν σὲ σπίτια ἰδιωτῶν ἢ σὲ κατακόμβες, οἱ χριστιανοὶ ἐφέλναν ἰουδαϊκοὺς ὕμνους ἢ σύντομους ὕμνους ἀγνωστων ποιητῶν. Ἀπὸ τὸ δεύτερο αἰῶνα ἔμως και πρὸ πάντων ἀπὸ τὸν τρίτο πολλοὶ χριστιανοὶ ἐφτιαζαν νέους ὕμνους και σιγά - σιγά ἄρχισε νὰ δημιουργῆται ἐκκλησιαστικὴ ὕμνογραφία. Τους ὕμνους αὐτούς, πού ἦταν ἀπλοὶ και ἀνεπιτήδευτοι, σὴν ἀρχὴ τους ἐφέλνε ὅλο τὸ ἐκκλησιασμα. Ἀργότερα καθιερώθηκε νὰ φέλην ἕνας μόνον ψάλτης τὸν ὕμνο και τὸ ἐκκλησιασμα νὰ φέλην μόνον στὸ τέλος τοῦ ὕμνου, τὸ ἐρῦμιον ἢ ἀκροτελεύτιον, ὅπως λεγόταν. Τὸ εἶδος αὐτὸ ὀνομαζόταν και ὑπακοή.

Όταν, μετὰ τὸ δῆταγμα τῶν Μεδιολάνων τὸ 313 μ. Χ. ἐπαψαν οἱ διωγμοί, ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἄρχισε νὰ ἐξελισσεται γρηγορὰ, δημιουργώντας ἕναν αφάνταστο θησαυρὸ ἀπὸ ὕμνους πλούσιους σὲ μελωδικὴ και ρυθμικὴ ποικιλία. Συνάμα ἔγινε προσπάθεια νὰ συστηματοποιηθῇ ἡ μουσικὴ τῆς λειτουργίας, γι' αὐτὸ ἡ φωνητικὴ ἀπόδοσις τῶν ὕμνων ἀνατέθηκε σὲ ψάλτες καλλίφωνους και γυμνασμένους. Ἀπὸ τὴν Ἀντίχεια ξεκίνησε ἡ ἀντίφωνα. Ὁρίσθηκαν δηλαδὴ σὴν ἐκκλησία δύο χοροὶ ψαλτῶν. Πρῶτα ἐφέλνε ὁ ἕνας χορὸς και κατόπιν ὁ ἄλλος. Ἔτσι δημιουργήθηκε τὸ ἀντίφωνο μέλος, πού ἐξαπλώθηκε σύντομα σ' ὅλες τὶς ἐκκλησίες.

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ στηρίχθηκε σ' ἕνα σύνολο τρόπων, πού ἔχει τὶς ρίζες του στοὺς ἀρχαίους ἐλληνικοὺς τρόπους, ἀλλὰ διαμορφώθηκε διαφορετικὰ. Τὸ σύστημα αὐτὸ περιλάμβανε ὄχτῳ ἤχους, ἀριθμημένους ἀπὸ τὸν ὀξὺ στὸ βαρὺ, δηλαδὴ τέσσερεις κύριους ἤχους και τέσσερεις πλάγιους. Οἱ ὄχτῳ αὐτοὶ ἤχοι ἔγιναν οἱ βάσεις, πάνω στις ὁποῖες ἐδραιώθηκε ὅλη ἡ μουσικὴ τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας, πού ὀνομάστηκε Βυζαντινὴ μουσικὴ. Ὁ ὄρος αὐτὸς δόθηκε, γιὰ τὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ κυρίως καλλιεργήθηκε και ἔλαβε τὴ μεγαλύτερὴ τῆς ἀνάπτυξη, στὸ Βυζάντιο, τοῦ ὁποῖου

108

τὴν ἐξέλιξη ἀκολούθησε ἀπὸ τὰ χρόνια τῆς δημιουργίας του ὡς τὴν πα-
ρακμὴ του. Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν τέταρτο αἰῶνα
μετὰ Χριστόν. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῶν τριῶν πρώτων αἰῶνων ὀνο-
μάζεται προβυζαντινὴ.

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ὕμνογραφία δημιούργησε δικούς της μορφολογικούς
τύπους, ὅπως τροπάρια, ἀπολυτικά, κανόνες, καταβασίες, προσόμοια, ἰδιό-
μελα, κοντάκια, εἰρημοὺς κ. ἄ. Ἐπίσης δημιούργησε ἰδιαίτερα συστήματα
μουσικῆς σημειογραφίας, ὅπως τὰ σημάδια κατὰ τοὺς Ἀλεξανδρινούς
χρόνους, τὴν ἐκφώνητικὴ γραφὴ κατὰ τὸν τέταρτο αἰῶνα, τὴν ἀγκιστρο-
εἰδὴ γραφὴ, ἐφεύρεση τοῦ Δαμασκηνοῦ, καθὼς καὶ ἄλλες ἐπινοήσεις κατο-
πινῶν μουσικῶν θεωρητικῶν. Ἡ σημειογραφία ποὺ ἐπικρατεῖ τώρα στὴ
Βυζαντινὴ μουσικὴ, ὀφείλεται στὸ Γρηγόριο τὸν Πρωτοψάλτη, στὸ Χουρ-
μούζιο τὸ Χαρτοφύλακα καὶ στὸ Χρῦσανθο. Ὁ Χρῦσανθος ἔδωσε τὶς ὀνο-
μασίες στοὺς ἐπτὰ φθόγγους τῆς σκάλας πα - βου - γα - δη - κε - ζω - νη.

ΟΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟΙ ΥΜΝΟΓΡΑΦΟΙ

ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ

*I never do you
so hard*

Οἱ σπουδαιότεροι ὕμνογράφοι τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς ἀπὸ τὸν 4ο
ἕως τὸν 6ο αἰῶνα μ. Χ. εἶναι οἱ ἐξῆς: Ἐφραίμ ὁ Σύρος, Μέγας Ἀθανά-
σιος, Μέγας Βασίλειος, Γρηγόριος ὁ Ναζιανζηνός, Κύριλλος ὁ Ἱεροσολύ-
μων καὶ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Ὅλοι αὐτοὶ οἱ μεγάλοι πατέρες τῆς
Ἐκκλησίας ἔγραψαν πολυάριθμους ὕμνους, οἱ ὁποῖοι διακρίνονται γιὰ τὸ
βάθος τοῦ ποιητικοῦ κειμένου καὶ τὴν ὑπέροχη ἐκφραστικὴ δύναμη τῆς
μελωδίας, ὅπως Τροπάρια, Ἀπολυτικά, Μεγαλυνάρια, Βύλογητάρια κ. ἄ.

Ἡ περίοδος ἀπὸ τὸν ἕκτο ἕως τὸ δέκατο αἰῶνα μ. Χ. θεωρεῖται σὰν
ἐποχὴ τῆς ἀκμῆς τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἡ μεγάλη ἀνθροση τῆς ἐκ-
κλησιαστικῆς μουσικῆς τὸν ἕκτο αἰῶνα ὀφείλεται κατὰ πολὺ στὴ συμβολή
τοῦ αὐτοκράτορα Ἰουστινιανοῦ. Ἡ μεγάλη αὐτὴ φυσιογνωμία τῆς Βυζαν-
τινῆς αὐτοκρατορίας, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τότες διοικητικὲς εὐθύνες καὶ τὶς κα-
ταπληκτικὲς δημιουργικὲς δραστηριότητες, ἀσχολήθηκε πολὺ καὶ μὲ τὴν
ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ. Ὅχι μόνον μελοποίησε λειτουργικὴ μουσικὴ, ἀλλὰ
προσπάθησε νὰ λαμπρύνῃ τὴ μουσικὴ τῆς Ἐκκλησίας προσφέροντας στοὺς
ψάλτες βαριοὺς τίτλους καὶ μεγάλα ἀξιώματα, ὅπως δομέστικος, λαμπα-
φόριος κ. ἄ. Τέτοια μεγαλοπρέπεια καὶ τόση αἴγλη, δὲ γνώρισε ποτὲ ἄλλοτε
ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ὅσο τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰουστινιανοῦ.

Κατὰ τὸ τέλος τοῦ 5ου αἰῶνα μ. Χ. γεννήθηκε στὴν Ἔμμεσα τῆς Συ-
ρίας ὁ σπουδαῖος ὕμνογράφος τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας, ὁ Ρωμανὸς ὁ
Μελωδός. Ἡ πηγὴ τῆς ἐμπνεύσεώς του ἦταν ἀστείρευτὴ καὶ τὸ δημιουρ-

γικό του έργου πρωτότυπο και ανεξάντλητο. Έγραψε πολυάριθμους ύμνους, μελωδικότατα τροπάρια, τα ωραιότερα κοντάκια και εκφραστικούς οίκους, δηλαδή ύμνους, που είχαν σκοπό να διηγηθούν και να εκθειάσουν τη ζωή ενός αγίου.

Το 676 μ. Χ. πρωταντίκρυσε το φως στη Δαμασκό ή μεγαλύτερη ρυτιογνωμία της Βυζαντινής μουσικής, ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός. Το έργο του αποτελεί το σημαντικότερο σταθμό στην ιστορία της Βυζαντινής μουσικής. Ήταν φιλόσοφος, συγγραφέας πολλών θεολογικών έργων, ποιητής, συνθέτης ύμνων και μουσικός θεωρητικός. Το σπουδαιότερο έργο του είναι η *Ὀκτώηχος*, η οποία περιέχει ιερούς ύμνους (στιχηρά - κανόνες) του ἑσπερινού και του ὄρθρου τῶν Κυριακῶν καὶ τῶν ἄλλων ἡμερῶν τῆς ἑβδομάδας, σύμφωνα με τοὺς ὀκτὼ ἤχους. Ἡ *Ὀκτώηχος* ἔχει ὕμνους, που ψάλλονται ὅλο τὸ χρόνο, ἐκτὸς ἀπὸ τις κινητὲς ἡμερῆς, πρὶν καὶ μετὰ τὸ Πάσχα. Σπουδαίو έργο τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶναι καὶ οἱ «ἀσματικοὶ κανόνες», ἀπὸ τοὺς ὁποῖους οἱ περισσότεροι ἀποτελοῦν πρότυπα ἐκκλησιαστικῆς ποιήσεως. Ἡ μουσικὴ τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐξαπλώθηκε σὲ ὅλα τὰ κράτη τῆς Ἀνατολικῆς Εὐρώπης, καὶ ὅποια δέχτηκαν τὸ Χριστιανισμὸ ἀπὸ τὸ Βυζάντιο.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἀκμάζουν καὶ ἄλλοι ὕμνογράφοι, ὅπως ὁ Κοσμάς ὁ Μελωδός, ὁ Θεοφάνης ὁ Γραπτός, ὁ Ανδρέας ὁ Κρήτης, πολλοὶ μοναχοὶ ἀπὸ τὴν περίφημη Σχολὴ τοῦ Σπουδαίου, ὅπως οἱ ἀδελφοὶ Θεοδώρος καὶ Ἰωσήφ Σπουδαίτης, ὁ Πατριάρχης Φώτιος καὶ ἡ μοναχὴ Κασσιανή.

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΜΕΤΑ ΤΟ 10ο ΑΙΩΝΑ

Ἀπὸ τὸ 10ο αἰῶνα μέχρι τὴν πτώση τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἀρχίζει νὰ παρακμάζει ἡ ἐκκλησιαστικὴ ὕμνογραφία. Παρουσιάζονται ὅμως σπουδαῖοι μουσικολόγοι, οἱ ὁποῖοι ἀσχολοῦνται μὲ γόνιμες ἐρευνες γιὰ τὴ μουσικὴ τῶν περασμένων αἰῶνων καὶ μὲ ἀποδοτικὲς μελέτες γιὰ νέες ἐπινοήσεις καὶ ἀνακαλύψεις στὸ θεωρητικὸ τομέα. Οἱ σπουδαιότεροι θεωρητικοὶ καὶ μουσικολόγοι τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἶναι: ὁ Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης, ὁ Γεώργιος Παχυμέρης, ὁ Μανουὴλ Βρυέννιος καὶ ἄλλοι. Ὅλο οἱ θεωρητικοὶ τόσο τῶν περασμένων αἰῶνων, ὅσο καὶ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, κατέβαλαν μεγάλες προσπάθειες γιὰ νὰ ἀπλοποιήσουν τὴ Βυζαντινὴ μουσικὴ σημειογραφία. Οἱ προσπάθειες αὐτὲς καὶ οἱ θεωρητικὲς ἐρευνες συνεχίστηκαν καὶ μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ὁ πρῶτος μεγάλος σταθμὸς γιὰ τὴν ἀπλοποίηση τῆς μουσικῆς γραφῆς εἶναι τὸ έργο τοῦ Πέτρου τοῦ Πελοποννήσιου, ὁ ὁποῖος ἦταν ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους μουσικολόγους τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ ὀνομάστηκε «Λαμπαδάριος τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας». Τὸ πρὸ ἐπιτυχημένο ὅμως ἀποτέλεσμα γιὰ τὴν ἀπλοποίηση τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς γραφῆς κατάφεραν μὲ τὴ συνεργα-

σία τους οι τρεις μεγάλοι θεωρητικοί του 19ου αιώνα, ο Γρηγόριος ο Πρωτοψάλτης, ο Χουρμούζιος ή Χαροτούλακας και ο Χρυσάνθος. Η παρασημαντική, την οποία καθόρισαν και τυπικοποιήσαν οι τρεις μεγάλοι αυτοί θεωρητικοί μουσικοί επικρατεί μέχρι σήμερα στην εκκλησιαστική μουσική. Ο Χρυσάνθος έγραψε πολλά θεωρητικά συγγράμματα, από τα οποία σπουδαιότερο ήταν το «Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής», που δημοσιεύτηκε το 1832.

● Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΔΥΤΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ●

Για τη μουσική της Δυτικής Εκκλησίας κατά τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες δεν είναι τίποτε γνωστό. Είναι βέβαιο όμως ότι μετά στις κατακόμβες οι Χριστιανοί της Δύσεως έψελναν κρυφά ύμνους. Αυτό το έπιβεβαιώνουν και ο συγγραφέας Φίλων ο Αλεξανδρινός, ο Ρωμαίος Πλάμιος και πολλοί πατέρες της Εκκλησίας. Από τους ύμνους αυτούς όμως κανένας δε σώζεται.

Όταν άρχότερα επικράτησε ο Χριστιανισμός κι έπρεπε η Δυτική Εκκλησία να διαμορφώσει την επίσημη λειτουργική της μουσική, επηρεάστηκε πολύ από την Ανατολική Εκκλησία και με το πρότυπο αυτής έφτιαξε και τη δική της μουσική. Τόση ήταν η επίδραση της Ανατολικής Εκκλησιαστικής μουσικής στη Δύση, ώστε πολλά τραγούδια μεταφράστηκαν στη Λατινική και πολλές ελληνικές λέξεις ή φράσεις χρησιμοποιήθηκαν στη Δυτική Εκκλησία χωρίς καθέλου να μεταφραστούν, όπως το «Κύριε ελέησον», το ψαλμνά και το αλληλούια. Η επίδραση της Ανατολικής Εκκλησίας εξακολούθησε για πολλούς αιώνες, ακόμη και μετά το 1054, που έγινε το σχίσμα.

Η Ανατολική εκκλησιαστική μουσική μεταφέρθηκε στη Δύση πρώτα από τον επίσκοπο του Πουατιέ Γλάριο, ο οποίος είχε εξοριστεί στην Ανατολή από τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο.

Τον 4ο μ. Χ. αιώνα ο Άγιος Αμβρόσιος, επίσκοπος του Μιλάνου, από τους μεγάλους πατέρες της Εκκλησίας, ενθουσιασμένος από τα αντίφωνα μέλη της Βυζαντινής μουσικής, τα καθιέρωσε και στη Ρωμαϊκή Εκκλησία. Σ' αυτό αποβλέποντας, διάλεξε τις σερμνότερες θρησκευτικές μελωδίες και τις τυποποίησε σε ύμνους και αντίφωνα, για να ψέλνονται στις διάφορες θρησκευτικές γιορτές. Η συλλογή αυτή ονομάστηκε «Αμβροσιανό μέλος». Έφτιαξε και ο ίδιος δικούς του ψαλμούς ύμνους, που ψέλνονται ακόμη στη Δυτική Εκκλησία. Ο Άγιος Αμβρόσιος από τη Βυζαντινή μουσική δανείστηκε και το σύστημα των εκκλησιαστικών τρόπων (τον πρώτο, το δεύτερο, τον τρίτο και τον τέταρτο) και δημιουργήσε τις 4 αυθεντικές οκάλες της Δυτικής εκκλησιαστικής μουσικής.



Μέτρο ελιάνε
 Πολλοί φορές συμβαίνει από ένα μέτρο να
 λείπουν 2 ή 3 μέτρα. Τα μέρη αυτά ονομάζονται
 Προσπληρωμένα ή αλλιώς τελευταίο μέτρο. Τότε το
 μέτρο αυτό λέγεται

Στις τέσσερις αυτές αυθεντικές σκάλες αργότερα, τον βίον αιώνα μ. Χ. ο Πάπας Γρηγόριος ο Μέγας πρόσθεσε κι άλλες τέσσερις, τις πλάγιες. Έτσι οι ήχοι έγιναν όχτώ, κατά το πρότυπο της Βυζαντινής μουσικής. Πάνω σ' αυτούς τους όχτώ ήχους δημιούργησε ο Πάπας Γρηγόριος το «άντιφωνάριο». Μέσα σ' αυτό συγκέντρωσε τους σπουδαιότερους χριστιανικούς ύμνους της Δύσεως, μελοποίησε και δικούς του και δημιούργησε ένα ομοιόμορφο, πλούσιο μουσικό ανθολόγιο, κατάλληλο για τη λειτουργική μουσική ολοκλήρου του χρόνου. Αυτή η σπουδαία συλλογή, που καθιερώθηκε σ' όλες τις καθολικές εκκλησίες, ονομάστηκε Γρηγοριανό μέλος και πάνω σ' αυτό στηρίχτηκε το εκκλησιαστικό μουσικό οικοδόμημα της Δύσεως μέχρι σήμερα.

Στο Γρηγοριανό μέλος οι μουσικές φράσεις δὲ χωρίζονται σὲ μέτρα, ἀλλὰ ἀναπτύσσονται μὲ ρυθμικὴ ἐλευθερία, πολλὲς φορές εἶναι γραμμένες μὲ φθογγόσημα ἴσης διάρκειας καὶ συχνὰ μοιάζουν σὰ μουσικὴ ἀπαγγελία ἢ ρεσιτατίβο, ὅπως λέγεται στὴ μουσικὴ ὁρολογία. Ἡ ἀπλή μελωδικὴ γραμμὴ, πού χαρακτηρίζει τὸ Γρηγοριανὸ μέλος, εἶχε μεγάλη ἐπίδραση στὴ Δυτικὴ Εὐρώπη καὶ κυριάρχησε γιὰ πολλὰ χρόνια. Ἀργότερα ἐγινε ἡ πηγή, ἀπὸ τὴν ὁποία πολλοὶ συνθέτες χορικῶν, λειτουργικῶν καὶ συμφωνικῶν ἀκόμη ἀντλήσαν τὸ μελωδικὸ τους ὕλικό.

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Δύσεως χρησιμοποίησε γιὰ σημειογραφία τὰ νεύματα, πού τὰ τοποθετοῦσαν πάνω ἀπὸ τὸ ποιητικὸ κείμενο καὶ τὰ ἐπτὰ πρῶτα γράμματα τοῦ λατινικοῦ ἀλφαβήτου. Τὰ γράμματα αὐτὰ ἀντιστοιχοῦν στὰ σημερινὰ ὀνόματα τῶν φθόγγων ὡς ἐξῆς: Α=λα, Β=σι, C=ντο, D=ρε, E=μι, F=φα, G=σολ.

ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑΣ (9ος ΑΙΩΝΑΣ ΩΣ ΤΟ 1600 Μ. Χ.)

Ἀπὸ τὸν 9ο αἰώνα ἀρχίζουν οἱ πρῶτες ἀπόπειρες πολυφωνίας στὴ μουσικὴ. Τὸ πρῶτο εἶδος πολυφωνίας τὸ βρίσκουμε στὰ ἔργα τοῦ μοναχοῦ τῆς Φλάνδρας Οὐγκμπαίντ. Τὸ εἶδος αὐτό, πού ὀνομάστηκε ὄργανο, στηρίζεται στὴ θεωρία τοῦ Πυθαγόρα γιὰ τὰ σύμφωνα διαστήματα καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο φωνές, πού ἤχουν παράλληλα σὲ ἀπόστασι πέμπτης ἢ τέταρτης.

Τὸ δωδέκατο καὶ δέκατο τρίτο αἰώνα ἀναπτύσσεται ἕνα ἄλλο εἶδος πολυφωνίας, τὸ ντισκάντους, πού βασίζεται στὴν ἀντίθετη κίνηση τῶν φωνῶν. Παράλλαγή τοῦ ντισκάντους εἶναι τὸ ψεύτικο θάσιμο, πού δημιουργήθηκε τὸ 13ο αἰώνα καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ μελωδίες ἀκριβῶς ὅμοιες, πού ἀπέχουν μεταξὺ τους διαστήματα τρίτης καὶ ἕκτης.

Πρῶτῃ ἀπὸ τίς χώρες τῆς Εὐρώπης ἡ Γαλλία καλλιέργησε τὴν πολυφωνία σὲ μεγάλο βαθμό. Ἀπὸ τὸν 11ο ἕως τὸ 14ο αἰώνα οἱ Γαλλικὲς

πολυφωνικές συνθέσεις επεκτείνονται και στις άλλες χώρες και θεωρούνται σαν πρότυπα. Από τη Γαλλία διδάχτηκαν και οι άλλες Ευρωπαϊκές χώρες την πολυφωνική τέχνη.

Η πολυφωνική μουσική σιγά-σιγά δημιούργησε την ανάγκη ενός μετρημένου ρυθμού, στον οποίο κάθε φράση να έχει καθορισμένη αξία. Έτσι έγινε η αρχή της μετρημένης μουσικής, που ήταν μία από τις σημαντικότερες προόδους κι ένα μεγάλο βήμα για την εξέλιξη της σημειογραφίας.

Από τον ενδέκατο ως το δέκατο τρίτο αιώνα είχε αναπτυχθεί πολύ στη Δυτική Ευρώπη, η λαϊκή μουσική από τους τροβαδούρους και τους troubadours. Οι τροβαδούροι έδρασαν στη μεσημβρινή Γαλλία και οι troubadours στη βορεινή. Αυτοί ήταν ποιητές και μουσικοί, οι οποίοι έγραφαν λαϊκά τραγούδια. Πολλοί απ' αυτούς τραγουδούσαν οι ίδιοι τις συνθέσεις τους. Άλλοι δα έδιναν σε πλανόδιους μουσικούς, τους μενεστρέλους και ζονγκλέρ και τὰ τραγουδούσαν σε γλέντια, σε γιορτές και στους άρχοντικούς πύργους. Τροβαδούροι υπήρχαν απ' όλες τις κοινωνικές τάξεις: έργατες, γεωργοί, κόμητες, πρίγκιπες και βασιλιάδες, όπως ο Ριχάρδος ο Λεοντόκαρδος της Αγγλίας και ο Τιμπό της Ναβάρρας.

Οι τροβαδούροι και troubadours έγραφαν στροφικά τραγούδια σε στίχους με όρισμένο μέτρο από την αρχή ως το τέλος κι έτσι ανέπτυξαν το αίσθημα του ρυθμού, το οποίο είχε χαλαρωθεί με το ισόρρυθμο Γρηγοριανό μέλος. Στις μελωδίες τους απομακρύνθηκαν πολύ από τους εκκλησιαστικούς τρόπους και στις σκάλες, που χρησιμοποιούσαν έκαναν χρήση του προσαγωγέα. Έτσι προετοίμασαν τους νεότερους τρόπους μείζονα και ελάσσονα.

Όλες οι πολυφωνικές προσπάθειες κι έρευνες κατέληξαν στην εμφάνιση της νέας τέχνης του 14ου και 15ου αιώνα. Η νέα τέχνη μορφώθηκε πρώτα στη Γαλλία και κατόπιν στη Φλωρεντία. Αργότερα συνεχίστηκε σ' όλη την Ευρώπη. Με τη νέα τέχνη τελειοποιήθηκε ο ρυθμός κι η μουσική γραφή. Δημιουργήθηκε νέο τονικό σύστημα από μείζονες και ελάσσονες σκάλες. Το κυριότερο απ' όλα όμως ήταν η δημιουργία και τελειοποίηση της αντιστίξεως.

Το 15ο και 16ο αιώνα δημιουργήθηκαν σπουδαίες μορφές πολυφωνικής, όπως ο κανόνας, η φούγκα, το μαδριγάλι, η λειτουργία, το μοτέττο, το πολυφωνικό γαλλικό τραγούδι και το προτεσταντικό χορικό. (Για τις μορφές αυτές της μουσικής έχει γίνει λόγος στο κεφάλαιο της Μορφολογίας).

Την εποχή της πολυφωνίας υπάρχει εξέλιξη και στα μουσικά όργανα. Τα όργανα, τα οποία χρησιμοποιούνται πιο πολύ είναι τα έγχορδα βιόλα, βιόλα και λαούτο, το εκκλησιαστικό όργανο, το κλειδοκυμβαλο και διάφορα πνευστά, κρουστά και άρπες.



It's
been
a

hard
day's

night.

ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΗΣ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Ἀνάμεσα στοὺς μουσικοὺς τῆς ἐποχῆς τῆς πολυφωνίας, πού ἐργάστηκαν ἀκούραστα γιὰ τὴν ἀνάπτυξη καὶ τὴν πρόοδο τῆς μουσικῆς, εἶναι ὁ Γκουίντο ντ' Ἀρέτσο, φημισμένος καλόγερος τῆς Πομπόζα. Ἐξῆσε ἀπὸ τὸ 990 ἕως τὸ 1050. Τ' ὄνομά του ἔχει συνδεθῆ με πολλὲς ἀνακαλύψεις καὶ μεταρρυθμίσεις. Σ' αὐτὸν χρωστᾶμε τὴν τελειοποίηση τοῦ πενταγράμμου, τὴν ὀνομασία τῶν φθόγγων ντο, ρε, μι, φα, σολ, λα, τὶς πρώτες βάσεις τῆς μετατροπίας καὶ πολλὲς ἄλλες μουσικὲς ἐφευρέσεις.

Πολλὰ ἐπίσης πρόσφεραν στὴ μουσικὴ τέχνη καὶ ἀρκετοὶ μουσικοὶ τῶν Κάτω Χωρῶν καὶ τῆς Βορεινῆς Γαλλίας, πού ὀνομάστηκαν στὴν ἱστορία «Φλαμανδοί». Οἱ μουσικοὶ αὐτοὶ θεωροῦνται ὅτι ἔφτασαν νωρίτερα ἀπὸ τοὺς ἄλλους σὲ ψηλὸ ἐπίπεδο καὶ ὅτι εἶναι οἱ μεγάλοι δάσκαλοι τῶν μουσικῶν τῆς Ἀναγεννήσεως. Οἱ σπουδαιότεροι ἀπ' αὐτοὺς εἶναι ὁ Γκυγιώμ Ντυφέ, ὁ Ὁκεγκεμ, ὁ Ζοσκέν ντὲ Πρέ, ὁ Ὀμπρεχτ, ὁ Βίλλαρτ, ὁ Ὁρλάνδος ντι Λάσσο κ. ἄ.

Ὁ Ὁρλάνδος ντι Λάσσο, μεγάλη μουσικὴ φυσιογνωμία, γεννήθηκε στὸ Μόνς τοῦ Βελγίου τὸ 1520 καὶ πέθανε στὸ Μόναχο τὸ 1594. Εἶναι συνθέτης ἐνὸς καταπληκτικοῦ ἀριθμοῦ ἔργων ἀπὸ μαδριγάλια, λειτουργίες, μοτέττα, τραγούδια καὶ ἄλλα. Σῶζονται περισσότερα ἀπὸ 2000 ἔργα του. Δοξάστηκε στὴν ἐποχὴ του ἀπὸ ἄρχοντες, βασιλιάδες καὶ ποιητές, πού τοῦ ἀφιέρωναν τὰ ποιήματά τους. Οἱ σύγχρονοί του τὸν ὀνόμαζαν «Βέλγο Ὀρφέα» κι ἔλεγαν ὅτι «ἂν ὁ Ὀρφέας μάγευε τὰ δένδρα καὶ τὶς πέτρες, ὁ Ὁρλάνδος μποροῦσε νὰ μαγέψῃ καὶ τὸν ἴδιο τὸν Ὀρφέα». Ἀπὸ τὰ ἔργα του τὸ περιφημότερο εἶναι οἱ «Ψαλμοὶ μετανοίας», ἔργο θρησκευτικὸ μὲ μεγάλη πνοή καὶ δύναμη ἐμπνεύσεως. Τὰ ἴαπαντά του περιλαμβάνονται σὲ 60 τόμους.

Σύγχρονοί τοῦ μεγάλου αὐτοῦ συνθέτη ἦταν οἱ Ἀνδρέας καὶ Ἰωάννης Γκαμπριέλλι, φημισμένοι Ἰταλοὶ συνθέτες, πού μόρφωσαν πολλοὺς ὀνομαστοὺς μουσικοὺς. Ἐγραψαν ἔργα μεγαλόπρεπα, πού διακρίνονται γιὰ τὸν πολυφωνικὸ τους ὄγκο καὶ τὴν πλούσια ἀρμονικὴ ὀσμὴ. Ἀπὸ τὰ ἔργα τους διακρίνονται οἱ «ἱερὲς συμφωνίες».

Ὁ διασημότερος συνθέτης τῆς ἐποχῆς τῆς πολυφωνίας εἶναι ὁ Πιερλουίτζι ντα Παλεστρίνα, πού γεννήθηκε τὸ 1525 (ἢ 1526) στὴν κωμόπολη Παλεστρίνα καὶ πέθανε στὴ Ρώμη τὸ 1594. Ὅλο τὸ ἔργο του ἀποτελεῖται ἀπὸ θρησκευτικὴ μουσική. Ἐγραψε 93 λειτουργίες, 179 μοτέττα καὶ δύο βιβλία «Θρήνων». Ὁ Παλεστρίνα εἶναι ὁ δημιουργὸς τοῦ α

καπέλλα τραγουδιού, χωρίς συνοδεία ορχήστρας. Το έργο του Παλεστρίνα διαπνέεται από θρησκευτική ευλάβεια, που εκφράζεται με απλότητα, λιτότητα, αρμονική διαύγεια και μεγαλόπρεπο ύφος. Ο Παλεστρίνα θεωρείται ο μεγαλύτερος συνθέτης της Καθολικής Έκκλησίας.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΠΟ ΤΟ 1600 Μ. Χ. ΩΣ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ

ΜΕΛΩΔΙΑ ΜΕ ΣΥΝΟΔΕΙΑ — ΟΠΕΡΑ

Κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα σημειώθηκαν τόσο σημαντικές μουσικές μεταβολές, ώστε οι ιστορικοί να μιλούν για επανάσταση της μουσικής τέχνης. Σπουδαίοι μουσικοί τύποι: δημιουργήθηκαν, όπως η όπερα, το όρατόριο και η μελωδία με οργανική συνοδεία. Η εισαγωγή του δραματικού ύφους στην κοσμική και εκκλησιαστική μουσική κατέκτησαν τόσο έδαφος, ώστε να παραμεριστούν οι ωραίες μουσικές μορφές της πολυφωνικής εποχής.

Μεγάλο βήμα για την πρόοδο της μουσικής ήταν η συνοδεία μίας μελωδίας με συγχορδίες.

Στην εποχή της πολυφωνίας, όταν μία μελωδία συνδυαζόταν με άλλες φωνές ή με όργανα, η συνοδεία γινόταν σε αντιστικτικό στυλ και ποτέ με συγχορδίες. Τώρα όμως, με την ανακάλυψη των πληκτροφόρων οργάνων, καλλιεργήθηκε η τέχνη της συνοδείας με συγχορδίες. Το γεγονός αυτό έδωσε αφορμή να δημιουργηθεί η επιστήμη της αρμονίας, που αποτέλεσε το δεύτερο μεγάλο σκέλος της συνθέσεως τα μεταγενέστερα χρόνια. Το 1558 ο Γιωσήφ Γζαρλίνιο δίνει το πρώτο μεγάλο επιστημονικό έργο των νεώτερων χρόνων «αρμονικές διδασκαλίες», στο οποίο αναφέρει θεωρίες για τις μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες και αργότερα ο Πιερ Μαρτέν Μαρτέν (1588—1648) συγγράφει την «Παγκόσμια αρμονία», όπου αναπτύσσει αρκετά τις σχέσεις των συγχορδίων.

Η δημιουργία της αρμονίας προώθησε τη δημιουργία του δραματικού ύφους, γιατί η τέχνη της πολυφωνίας ορθωνόταν εμπόδιο στην εξέλιξή του. Η αρμονία έδωσε τη δυνατότητα στη μονωδία να σταθεί, όπως στην εποχή της αρχαίας τραγωδίας, στην πρώτη θέση. Έτσι έγινε δυνατή η δημιουργία του μουσικού δράματος, στο οποίο η μονωδία είναι πρωταρχικό στοιχείο.

Η δημιουργία του μουσικού δράματος, που ονομάστηκε όπερα, οφείλεται στο Φλωρεντινό όμιλο. Ο όμιλος αυτός δημιουργήθηκε από τέν κόμμητα της Φλωρεντίας Μπαρόντι και τα μέλη του ήταν καλλιτέχνες, που προσπαθούσαν να βρουν νέους τρόπους, για να καλλιεργηθεί η μουσική. Ένα από τα θέματα, που τους απασχολούσε, ήταν, πώς θα μπορούσαν να

δημιουργήσουν έργα παρόμοια με την αρχαία τραγωδία, στα οποία να γίνει δυνατή η ένωση της ποιήσεως, της μουσικής και του χορού σ' ένα αρμονικό σύνολο. Οι συζητήσεις αυτές ώθησαν όρισμένα μέλη του όμιλου να συνθέτουν τα πρώτα μελοδράματα, τα οποία είχαν τέτοια επιτυχία, ώστε να εξαπλωθή το νέο αυτό μουσικό είδος σύντομα σε όλη την Ιταλία.

Από τους πρώτους συνθέτες μελοδραμάτων στην Ιταλία ήταν ο Πέρι και ο Κατσίνι.

Το 1607 ο μέγας συνθέτης Κλαύδιος Μοντεβέρντε δημιουργεί το μελόδραμα «Ορφέας» και τον επόμενο χρόνο την «Αριάδνη». Όταν πρωτοπαίχτηκε το μελόδραμα αυτό στη Μάντουα, η άσφυκτικά γεμάτη αίθουσα του θεάτρου από 6000 θεατές δονήθηκε από λυγμούς, μόλις ακούστηκε ο «Θρήνος», η μοναδική σελίδα, που σώθηκε απ' αυτό το έργο. Ο Μοντεβέρντε έγραψε το πρώτο ιστορικό μελόδραμα «ή στέψη της Ποππάιας» και άλλα μελοδράματα, στα οποία μεταχειρίστηκε πολλούς τομηρούς για την εποχή του αρμονικούς συνδυασμούς, όπως επίσης και το χαρακτηριστικό μοτίβο (λόιτμοτιφ), που το συναντάμε μετα από δύο αιώνες στα έργα του Βάγκνερ.

Άλλοι συνθέτες μελοδραμάτων στην Ιταλία αυτή την εποχή ήταν ο Καβάλλι, ο Τσέσι, ο Στραντέλλα και ο Αλέξανδρος Σκαρλάττι.

Από την Ιταλία το μελόδραμα σύντομα μεταδόθηκε και στις άλλες Ευρωπαϊκές χώρες. Στη Γαλλία το μελόδραμα εδραιώθηκε από τον Ιωάννη Βαπτιστή Λούλλι και στην Αγγλία από τον Έρρικο Πώρσελ.

ΚΩΜΙΚΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

Στις αρχές του 18ου αιώνα αναπτύχθηκε στην Ιταλία το κωμικό μελόδραμα (όπερα μπούφρα).

Στη Γαλλία και στη Γερμανία δημιουργήθηκε ένας παρόμοιος τύπος κωμικού μελοδράματος, που ονομάστηκε λυρική κωμωδία. Η πιο σημαντική διαφορά ανάμεσα στο κωμικό μελόδραμα και τη λυρική κωμωδία είναι ότι στο πρώτο επικρατεί η μουσική σε όλη τη διάρκεια του έργου, ενώ στη λυρική κωμωδία διακόπτεται μερικές φορές η μουσική από διάλογο, χωρίς τραγούδι.

Στην Ιταλία κωμικά μελοδράματα έγραψαν ο Αλέξανδρος Σκαρλάττι, ο Στραντέλλα, ο Πισίνι, ο Παεζιέλλο, ο Τσιμαρόζα και ο Περγκολέζε.

Στη Γαλλία έγραψαν λυρικές κωμωδίες ο Μανσίνι, ο Νταλεϋράκ και ο Γκρετρώ. Στη Γερμανία θεμελιωτής της λυρικής κωμωδίας θεωρείται ο Τέλεμαν.

ΟΡΑΤΟΡΙΟ

Παράλληλα με το μελόδραμα αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε το ορατόριο, που είναι έργο αφηγηματικό, χωρίς σκηνηκή δράση. Αποτελείται από πρόλογο, μονωδίες, ντουέττα, τριό, ρεσιτατίβα, χορωδιακά μέρη και όρχηστρα. Το ορατόριο έχει φηρσκευτικό περιεχομενο, ενώ ή όπερα κοσμικό.

Τα πρώτα ορατόρια γράφτηκαν στη Ρώμη από τον Καρίστιμι. Στη Γερμανία έγραψε ορατόρια ό Σύτς, ό Καίτσερ και άλλοι συνθέτες. Μά πιο πολύ αναπτύχθηκε τό είδος αυτό από τον Μπάχ και πρό παντός από τό Χαίντελ, που ονομάστηκε «πατέρας του ορατορίου».

ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ **βιολι** *oh, μουσική*

Στις εποχές τής μονοφωνίας και τής πολυφωνίας, ή μουσική ήταν υποταγμένη στην ποίηση. Αυτόελης οργανική μουσική δέν υπήρχε και τά μουσικά όργανα, από τά όποια τόσα είδη ήταν γνωστά κατά τό μεσαιώνα, χρησίμευαν μόνο για να συνοδεύουν τις διάφορες μορφές τής φωνητικής μουσικής. Από τό 16ο και πρό παντός από τό 17ο αιώνα παρουσιάζεται μεγάλη εξέλιξη στα έγχορδα όργανα με δοξάρι, καθώς και στα όργανα με πλήκτρα. Τα άλλα γνωστά έγχορδα όργανα, λαούτα, βιόλες κ.λπ. πήραν πολύ δευτερεύουσα θέση μπροστά στο βιολι, που τελειοποιήθηκε στο τέλος του 16ου αιώνα.

Φημισμένα έργαστήρια του 16ου και 17ου αιώνα, όπως των Ματζίνι, Άματι, Γουαρνέριους, Ροντζέρι, Στραντιβάριους και Μπεργκόντζι σε διάστημα περίπου δύο αιώων κατασκεύαζαν τόσο τέλεια βιολιά, με τόσο γλυκό ήχο, που δέν κατάφεραν άλλοι μεταγενέστεροι οργανοποιοί να πετύχουν, γιατί είναι άγνωστο τό μυστικό τής κατασκευής τους.

Η τέχνη του βιολιού αναπτύχθηκε πρώτα στην Ιταλία. Πολλοί φημισμένοι Ιταλοί συνθέτες έγραψαν μουσική για βιολι, όπως ό Μαρίνι, ό Βιτάλι, ό Τορέλλι, ό Βιβάλντι, ό Ταρτίνι, ό Κορέλλι κ. ά. Στη Γερμανία έγραψαν θαυμάσια μουσική βιολιού οι δύο μεγάλοι συνθέτες Μπάχ και Χαίντελ.

Ιδιαίτερη σημασία δόθηκε τό 17ο αιώνα στα όργανα με πλήκτρα, δηλαδή στο εκκλησιαστικό όργανο και στο κλειδοκύμβαλο (κλαβεσέν). Η ιστορία τής μουσικής αναφέρει πάρα πολλούς μουσικούς, που έγραψαν μουσική για αυτά τά όργανα ή που διακρίθηκαν σαν εκτελεστές.

Στην Ιταλία έγραψαν για κλειδοκύμβαλο ό Φρεσκομπάλντι, ό Ντουράντε, ό Ντομένικο Σκαρλάττι και άλλοι. Στη Γαλλία έγραψαν έργα κλειδοκύμβαλου οι τέσσερεις Κουπερέν και πιο πολύ ό διατηρότερος από όλους ό Φρανσουά Κουπερέν ό μέγας. Μουσική όργάνου έγραψαν οι άλλοι συνθέτες

*Nobody's fault
- but mine!*

Ρεζόν, Ρουαβέν, Μαρσάν κ. ἄ. Ὁ μεγάλος συνθέτης τῆς Γαλλίας Ραμώ ἔγραψε μουσική καὶ γιὰ κλειδοκύμβαλο καὶ γιὰ ὄργανο. Ὁ Ρ α μ ῶ (1683—1764) ἦταν ἀκόμη συνθέτης μελοδραμάτων καὶ σπουδαῖος θεωρητικός. Ὁ Ραμώ καθιέρωσε ἐπιστημονικὰ τὶς ἀρχὲς τῆς κλασσικῆς ἁρμονίας. Τὸ περίφημο σύγγραμμά του «ἡ ἁρμονία στηριγμένη στοὺς φυσικοὺς νόμους» εἶναι ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα θεωρητικὰ ἔργα τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς.

Στὴ Γερμανία ἔγραφαν ἀρκετοὶ συνθέτες γιὰ κλειδοκύμβαλο, ὅπως ὁ Κουνάου, ὁ Μάττεσον καὶ ὁ Τέλεμαν. Γιὰ ὄργανο ἔγραφαν οἱ Γερμανοὶ Μπουξτερουντε, ὁ Κουνάου καὶ ὁ Πάκελμπελ.

Ἰδιαίτερα θὰ πρέπει ν' ἀναφέρουμε τὰ ἀπαράμιλλα ἔργα, ποὺ ἔγραφαν γιὰ ὄργανο καὶ κλειδοκύμβαλο, οἱ δύο μεγάλοι Γερμανοὶ συνθέτες Μπάχ καὶ Χαϊντελ.

✱ ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΕΒΑΣΤΙΑΝΟΣ ΜΠΑΧ

Ὁ Ἰωάννης Σεβαστιανὸς Μπάχ γεννήθηκε στὸ Ἄιζεναχ τῆς Γερμανίας τὸ 1685. Τὴν πρώτη του μουσικὴ μόρφωση πῆρε ἀπὸ τὸν πατέρα του, ποὺ ἦταν μουσικός. Ὅταν ἦταν δέκα χρονῶν, ἔμεινε ὄρφανός. Τότε τὴ μουσικὴ μόρφωσή του ἀνέλαβε ὁ μεγαλύτερος ἀδελφός του Ἰωάννης Χριστόφορος. Τὸ 1700 ἔγινε δεχτὸς στὴ Σχολὴ τοῦ Λούνεμπουργκ, γιὰ νὰ φέλνη στὴ χοροδία. Ἐκεῖ συμπλήρωσε τὴ μόρφωσή του καὶ μελέτησε πολλὰ ἔργα μουσικῆς, τὰ ὁποῖα βρῆκε στὴ βιβλιοθήκη τῆς Σχολῆς. Συγχρόνως μελετοῦσε βιολί, κλειδοκύμβαλο καὶ ὄργανο. Αὐτὴ τὴν περίοδο πῆγε πολλὰς φορὲς στὸ Ἄμβουργο, γιὰ νὰ ἀκούσῃ τὸ διάστημα ὀργανίστα Ράινκεν καὶ νὰ διδαχτῇ ἀπ' αὐτόν.

Δεκαοχτῶ χρονῶν ἔφυγε ἀπὸ τὸ Λούνεμπουργκ, γιὰ νὰ ἐργαστῇ στὴ Βαϊμάρη. Γιὰ λίγο χρονικὸ διάστημα ἔπαιζε βιολί στὴν πριγκιπικὴ ἐκκλησία. Ἐπειτα διορίστηκε ὀργανίστας στὸ Ἄρνστατ. Ἐκεῖ ἔγραψε τὰ πρῶτα του ἔργα. Τὸ 1707 πῆγε στὴ πόλη Μυνχάουζεν, γιὰ νὰ ἀναλάβῃ ὀργανίστας. Τὸν ἄλλο χρόνο ξαναπῆγε στὴ Βαϊμάρη, ὅπου πῆρε θέσιν ὀργανίστα καὶ βιολιστῆ τῆς αὐλῆς. Στὴ Βαϊμάρη ἔμεινε 9 χρόνια καὶ δημιούργησε πάρα πολλὰ ἔργα. Ἀπὸ τὴ Βαϊμάρη ὁ Μπάχ ἔκανε καλλιτεχνικὲς περιοδεῖες στὴ Λειψία καὶ στὴ Δρέσδη.

Τὸ 1717 πῆγε στὸ Καίτεν, ὅπου ἀνέλαβε τὴ διεύθυνση τῆς ὀρχήστρας τοῦ πριγκίπα. Στὴ θέσι αὐτὴ ἔμεινε πέντε χρόνια καὶ ἔγραψε τὰ περισσότερα ἔργα του μουσικῆς ὁματίου καὶ ἄλλα.

Τὸ 1723 δέχτηκε τὴ θέσι τοῦ ἀρχιμουσικοῦ τῆς σχολῆς τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ στὴ Λειψία. Σ' αὐτὴ τὴ θέσι ἔμεινε πολλὰ χρόνια, μέχρι τὸ τέλος τῆς ζωῆς του. Στὴ Λειψία ὁ Μπάχ ἔγραψε καντάτες, λειτουργίες, τὰ περίφημα «Πάθη», καὶ πολλὰ ἄλλα ἔργα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Συνάμα

δίδασκε τούς μαθητές τῆς Σχολῆς καὶ ἐξασκοῦσε τὴν τέχνην τοῦ ὀργανίστα καὶ κλειδοκυμβαλιστῆ. Στὴ Λειψία ἔζησε ἤσυχα καὶ εἰρηνικὰ μὲ τὴ μεγάλη οἰκογένειά του ἀπὸ 20 παιδιά, πού τὰ λάτρευε. Τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του ὑπέφερε ἀπὸ τὰ μάτια του καὶ ἔχασε τελείως τὴν ὄρασή του. Ὁ μέγας συνθέτης πέθανε στὴ Λειψία τὸ 1750, ἀφοῦ ξαναβρῆκε τὸ φῶς του λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του.



Ὁ Μπάχ εἶναι μία ἀπὸ τίς μεγαλύτερες ιδιοφυΐες τῶν αἰώνων. Τὸ τεράστιο ἔργο του ἀποτελεῖ σταθμὸν στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς. Οἱ συνθέσεις του διακρίνονται γιὰ τὸ βάθος καὶ διαπνέονται ἀπὸ θεησκευτικὴ ἔκφραση. Ἡ ἐπεξεργασία τῶν μελωδιῶν του εἶναι λεπτὴ καὶ πολὺπλοκῆ. Ὅλα τὰ ἔργα του ἀκολουθοῦν μίᾳ θαυμάσια ἀρχιτεκτονικῇ ὕφῃ καὶ ὁ πλοῦτος τῶν μελωδικῶν του ἐπινοήσεων εἶναι ἀφάνταστος. Ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματά του διακρίνονται:

Ὁρατόρια: «Τὰ Πάθη κατὰ Ματθαῖον», «Τὰ Πάθη κατὰ Ἰωάννην», «Τὰ Πάθη κατὰ Λουκᾶν», τὸ ὄρατόριο τῶν Χριστουγέννων κ. ἄ. Τρεῖς λειτουργίες, 250 καντάτες, χορικά κ. ἄ.

"Έργα για όργανο: παραλλαγές, κοντσέρτα, προλούνια, τοκιάτες, φαντασίες, φούγκες κ. ά.

"Έργα για κλειδοκύμβαλο: «Καλοσυγκερασμένο κλειδοκύμβαλο», ή τέχνη τής φούγκας, σουίτες, σονάτες, κοντσέρτα κ. ά.

"Έργα βιολιού. "Έργα για διάφορα όργανα. *

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΟΣ ΧΑΙΝΤΕΛ

Ο Γεώργιος Φρειδερίκος Χαϊντελ γεννήθηκε στη Χάλλη τής Σαξωνίας τὸ 1685, ένα μήνα νωρίτερα ἀπὸ τὸ Μπάχ. Ἀπὸ νεαρῆ ἡλικίας ἐκδηλώθηκε ἡ κλίση του στὴ μουσικὴ καὶ τοῦ ἄρεσε νὰ μελετᾷ ἀδιάκοπα κλειδοκύμβαλο, ὄργανο, βιολί, ὄμποε καὶ σύνθεση. Σὲ ἡλικία δέκα χρονῶν ἔγραψε τὰ πρῶτα του ἔργα γιὰ ὄμποε, τὰ ὁποῖα σώζονται στὴ βασιλικὴ βιβλιοθήκη τοῦ Λονδίνου.

Δεκαοχτὼ χρονῶν διόριστῆκε διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας τοῦ μελοδράματος τοῦ Ἀμβούργου. Ἐκεῖ μελοποίησε τὶς πρῶτες του ὀπερες καὶ πολλὰ ἄλλα μουσικὰ ἔργα· δὲν παρέλειπε ὅμως νὰ μελετᾷ τὶς ἐλεύθερες ὥρες του καὶ νὰ διδάσκη μαθητὰ μουσικῆς.

Τὸ 1709 πῆγε στὴν Ἰταλία, ὅπου ἔμεινε τρία χρόνια. Ἐδῶ ἔφτιαξε πολλὰ ἔργα καὶ μελοδράματα. Ἐνῶ βρισκόταν στὴν Ἰταλία, πῆρε πρόκληση ἀπὸ τὸ Ἀννόβερο, γιὰ νὰ ἀναλάβῃ τὴ διεύθυνση τοῦ μελοδράματος, πού τῇ δεχτῆκε μὲ εὐχαρίστηση. Πρὶν ὅμως πάη στοῦ Ἀννόβερο, ζήτησε τὴν ἀδεία νὰ ταξιδέψῃ, στοῦ Λονδίνου, ὅπου ἔγραψε τὸ μελόδραμα «Ρινάλδος» καὶ ἄλλα ἔργα. Ὅταν ἔληξε ἡ ἀδεία του, πῆγε στοῦ Ἀννόβερο, ὅπου ἔργαστῆκε δύο χρόνια. Ἀπὸ κεῖ ξαναπῆγε στοῦ Λονδίνου, ὅπου ἔγραψε μελοδράματα, δοξολογίες καὶ ἄλλα ἔργα, πού του παράγγελε ἡ βασίλισσα. Ἡ μεγάλη ἐπιτυχία, πού εἶχαν τὰ ἔργα αὐτά, προκάλεσε τέτοιο ἐνθουσιασμὸ στὸν κόσμον, ὥστε ἡ βασίλισσα του χερήγησε ταχτικὸ μισθὸ ἀπὸ 200 λίρες τὸ χρόνο.

Γιὰ πολὺ καιρὸ ὁ Χαϊντελ εἶχε λύσει τὸ οἰκονομικὸ πρόβλημα καὶ μπορούσε νὰ γράφῃ μουσικὴ χωρὶς τίποτα νὰ τὸν ἀπασχολῇ. Ὅταν ὅμως πέθανε ἡ βασίλισσα, διάδοχός της ἦσαν ὁ πρίγκιπας τοῦ Ἀννόβερου, ὁ ὁποῖος εἶχε δυσανεστῆθῃ ἀπὸ τὸ Χαϊντελ, ἐπειδὴ παλαιότερᾶ δὲν ἐνδιαφέρθηκε ὅσο ἔπρεπε γιὰ τὸ μελόδραμα τοῦ Ἀννόβερου. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο σταμάτησε τὴν οἰκονομικὴ ἐπιχορήγηση τοῦ Χαϊντελ.

Ἡ οἰκονομικὴ στενοχώρια, ἡ μεγάλη ὑπερένταση, πού του προξενούσαν οἱ ἀντίπαλοί του καὶ ἡ ἀδιάκοπη προσπάθεια τοῦ συνθέτῃ γιὰ τὴ δημιουργία νέων ἔργων, κλόμισαν τὴν ὑγεία τοῦ Χαϊντελ. Ἀρρώστησε πολὺ σοβαρὰ ἀπὸ ἡμιπληγία καὶ ἀπὸ ἀρρώστεια τῶν ματιῶν του. Μετὰ ἀπὸ λίγο καιρὸ ὅμως ἔγινε τελείως καλὰ καὶ συνέγισε μὲ ζῆλο τὸ δημιουργικὸ του

ἔργο. Τότε ἄρχισε μία νέα γόνιμη περίοδος γιὰ τὴ ζωὴ τοῦ Χαίντελ. Ἐγκατέλειψε τὴ μουσικὴ τοῦ θεάτρου καὶ ἔγραψε τὰ ωραιότερα ὁρατόρια, ποὺ ἔχουν δημιουργηθῆ μέχρι σήμερα, ὅπως τὸ «Ἰσραήλ», «Σαούλ», «Μεσσίας», «Σαμφών», «Σεμέλη», «Ἡρακλῆς», «Ἰούδας ὁ Μακκαβαῖος», «Ἰωσήφ», «Σολομών», «Θεοδώρα», «Ἰεφθάε» κ. ἄ.

Τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1759 ὁ μεγάλος συνθέτης πέθανε καὶ ἐνταφιάστηκε μὲ τιμὲς στὸ Οὐεστμίνστερ.



Σὲ ὄλο τὸ τεράστιο ἔργο τοῦ Χαίντελ ὑπάρχει ἡ σφραγίδα μιᾶς μεγαλοφυΐας ἀνεπανάληπτης. Οἱ Ἕλληνες, κατὰ τὸν ἱστορικό Λαντορνύ, θεωροῦσαν τὸ Χαίντελ σὰ μία «ἐθνικὴ» μεγαλοφυΐα. Περισσότερο ἀπὸ ὅλα τὰ ἔργα του ἀπαράμιλλα εἶναι τὰ ὁρατόριά του, τὰ ὁποῖα χρησίμευσαν σὰν ὑποδείγματα στοὺς μεταγενέστερους συνθέτες. Γι' αὐτὸ ὁ Χαίντελ ὀνομάστηκε «πατέρας τοῦ ὁρατορίου».

Τὰ κυριότερα ἔργα του εἶναι:

Μελοδράματα: Ἀγριππῖνα, Ἰούλιος Καίσαρας, Ρινάλδος κ. ἄ.

Όρατόρια. Έκκλησιαστική μουσική : Δοξολογίες, καντάτες, μοτέττα, ψαλμοί κ. ἄ.

Κοντσέρτα. Έργα για ὄργανο.

Έργα για κλειδοκύμβαλο κ. ἄ.



ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΕΠΟΧΗ (1750—1827)

ΜΕΤΑΡΡΥΘΜΙΣΗ ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ

Τὰ κυριότερα μουσικά γεγονότα τῆς κλασσικῆς περιόδου εἶναι ἡ μεταρρυθμίση τῆς ὀπερας καὶ ἡ τελειοποίησις τῆς ὀργανικῆς μουσικῆς μετὰ τὴν διαμόρφωσιν τῆς κλασσικῆς σονάτας καὶ συμφωνίας. Χαρακτηριστικὰ τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς εἶναι ἡ συμμετρία, ἡ διαύγεια καὶ ἡ ἀριότητα στὴ μουσικὴ ἀρχιτεκτονική.

Τὸ 18ο αἰῶνα τὸ μελοδράμα στὴν Ἰταλία καὶ Γαλλία βρίσκεται σὲ παρακμῆ. Τὰ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ μελοδράματος ποίησις καὶ μουσικὴ δὲν ἔχουν καμμία ἐνότητα. Ἡ μουσικὴ δὲν ἔχει σκοπὸ νὰ ἐκφράσῃ τὸ ποιητικὸ κείμενο, ἀλλὰ κυριαρχοῦν οἱ ἀπαιτήσεις τῶν τραγουδιστῶν, ποὺ ἀναγκάζουν τοὺς συνθέτες νὰ συμμορφῶνται στὶς ἐπιθυμίας τους. Ἡ μουσικὴ ἔχει σκοπὸ νὰ ἐπιδείξῃ τὰ φωνητικὰ χαρίσματα τῶν τραγουδιστῶν καὶ χωρὶς νὰ ὑπάρχῃ λόγος δίνεται συχνὰ ἀφορμὴ στὴν παρουσίαν μπαλλέτων.

Ἡ κατὰπτωσις αὐτῆ τοῦ μελοδράματος προβλημάτισε τοὺς συνθέτες τῆς ἐποχῆς αὐτῆς καὶ σιγὰ-σιγὰ ὤριμασε στὴ σκέψιν τους ἡ ἰδέα τῆς μεταρρυθμίσεως τοῦ μελοδράματος. Ἀποτελεσματικὸς ἦταν ὁ ἀγῶνας, ποὺ ἄρχισε γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ, ὁ Γερμανὸς συνθέτης Χριστόφορος Βίλλιμπαυτ Γκλουκ (1714—1787). Ὁ μεγάλος αὐτὸς μεταρρυθμιστὴς τοῦ μελοδράματος ἔγραψε πολλὰ μελοδράματα, στὰ ὁποῖα κατέρριψε νὰ ἀνανεώσῃ τὸν ξεπεσμένον τύπον τοῦ Ἰταλικοῦ μελοδράματος, ἐπιβάλλοντας τὴν ἀπλότητα καὶ δένοντας τὴ μουσικὴ μετὰ τὸ ποιητικὸ κείμενο, ὥστε νὰ ἀποτελέσουν ἓνα ἐνιαῖο ἔργο τέχνης. Τὸ ἔργο τοῦ Γκλουκ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν εὐγένεια τοῦ ὅρους, τὴν ἀπλότητα καὶ τὴν διαύγεια. Ὁ σπουδαῖος αὐτὸς Γερμανὸς μεταρρυθμιστὴς πλούτισε τὴν ἱστορίαν τοῦ μελοδράματος μετὰ ἑκατὸ ὀπερας, στὶς ὁποῖες ἐπικρατεῖ ἡ πνοὴ τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς τραγωδίας, ὅπως εἶναι ὀλοφάνερο ἀπὸ τὰ θέματα καὶ τοὺς τίτλους τῶν μελοδραμάτων του: «Ὀρφέας καὶ Εὐρυδίκη», «Ἀλκίρατις», «Πάρις καὶ Ἑλένη», «Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι», «Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις» κ. ἄ.

ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Από τα μέσα του 18ου αιώνα η οργανική μουσική αρχίζει να αναπτύσσεται με καταπληκτικά γοργό ρυθμό. Η φωνητική μουσική την εποχή αυτή παίρνει δευτερεύοντα θέση. Τέλειες μορφές, σαν τη σονάτα, τη συμφωνία και το κοντσέρτο κατακτούν το μουσικό ορίζοντα πρώτα της Γερμανίας και αργότερα και των άλλων χωρών.

Δημιουργός της σονάτας με τρία μέρη (αλλέγκρο - αντάντε - αλλέγκρο), είναι ο δεύτερος γιός του Σεβαστιανού Μπάχ, Κάρολος Φίλιππος Έμμανουήλ. Με τις 90 σονάτες κλειδοκυμβάλου, που έγραψε, έβαλε τις βάσεις, πάνω στις οποίες στηρίχτηκαν οι σονάτες των μεγάλων κλασικών Χαίντ, Μότσαρτ και Μπετόβεν. Το ίδιο σχήμα της σονάτας εισχώρησε στη Συμφωνία, στο Κοντσέρτο και στη Μουσική δωματίου.

Η σπουδαιότερη απ' όλες τις μορφές της οργανικής μουσικής του 18ου αιώνα είναι η συμφωνία. Η συμφωνία διαμορφώθηκε κυρίως στο Μανχάιμ της Γερμανίας, που την εποχή εκείνη είχε την καλύτερη ορχήστρα στην Ευρώπη. Διευθυντής αυτής της ορχήστρας ήταν ο Γιόχαν Στάμιτς. Ο Στάμιτς μαζί με τον Φράνς Ρίχτερ έγραψαν τις πρώτες κλασικές συμφωνίες για ορχήστρα με καλοβαλμένους χρωματισμούς, με αντίθετη, στα όρια κύρια θέματα, με διαύγεια στις μουσικές ιδέες και με ισοροπημένη διάρkyμια όλων των μερών της συμφωνίας. Έτσι ο Στάμιτς μπορούμε να πούμε ότι είναι ο κύριος πρωτεργάτης της συμφωνίας, την οποία αργότερα ανέπτυξαν στο ύψιστο σημείο οι τρεις μεγάλοι κλασικοί Χαίντ, Μότσαρτ και Μπετόβεν.

ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ ΙΩΣΗΦ ΧΑΪΔΝ

Γεννήθηκε σ' ένα χωριό της Αυστρίας, το Ροράου, το 1732 από φτωχή οικογένεια. Στα νεανικά του χρόνια συνάντησε πάρα πολλές δυσκολίες, τις οποίες υπερπήδησε με τον ισχυρό του χαρακτήρα. Δέ δίπλωσε να αναλάβει οποιαδήποτε δουλειά προκειμένου να εξασφαλίσει τα μέσα της ζωής και να μορφωθεί πνευματικά. Μέσα στις στενόχωρες συνθήκες, που ζούσε, προσπαθούσε να του μένει καιρός για να ασχοληθεί με τη σύνθεση. Σε ηλικία 27 χρονών καλυτέρευσε τη ζωή του, όταν του προσφέρθηκε η θέση του διευθυντή μιας ιδιωτικής ορχήστρας του πρίγκιπα Μόρζιν. Στη θέση αυτή είχε αρκετή οικονομική άνεση, ώστε να συνθέσει την πρώτη του συμφωνία και άλλα έργα. Δυστυχώς, για οικονομικούς λόγους, η ορχήστρα διαλύθηκε και το 1761 ο πρίγκιπας Έστερχαζου τον διόρισε διευθυντή στη δική του ορχήστρα. Στη θέση αυτή ο Χαίντ έμεινε 30 χρόνια, όπου έγραψε τα πιο πολλά και τα πιο σπουδαία έργα του.

Όταν διαλύθηκε η ορχήστρα των Έστερχαζν, ο Χάυν, που ήταν 59 περίπου χρονών, δέχτηκε πρόταση να πάει στο Λονδίνο. Εκεί τον δέχτηκαν με τις μεγαλύτερες τιμές. Του έδωσαν τον τίτλο του επίτιμου διδάκτορα της Όξφόρδης και προσπάθησαν να τον κρατήσουν στην Αγγλία. Ο Χάυν όμως είχε μεγάλη αγάπη στην πατρίδα του και ήθελε να επιστρέψει σ' αυτήν. Ξαναπήγε όμως πάλι στην Αγγλία μετά από δύο χρόνια, όπου εξακολούθησε να θριαμβεύει. Στην Αγγλία ο Χάυν έγραψε 12 συμφωνίες, μία όπερα, μουσική όρωματίου και άλλα έργα.



Τò μνημείο Χάυν στή Βιέννη

Σε ηλικία 65 χρονών ο Χάυν γύρισε στη Βιέννη, όπου πέρασε τα τελευταία χρόνια της ζωής του με δόξες και τιμές. Τότε έγραψε τα δύο άθανατα δράτορία: τή «Δημιουργία» και τīs «Έποχές». Τò 1809, όταν ή Βιέννη κυριεύτηκε από τούς Γάλλους, ό Χάυν πέθανε από τή λύπη του.

Τò έργο του Χάυν είναι πολύ μεγάλο, πολύ μελωδικό και πολύ γοη-

τευτικό. Τα θέματά του έχουν λαϊκό ύφος και μία παιδική αφέλεια, που ήταν άπαυγασμα της καλοκάγαθης παιδίαστικής ψυχής του. Τα έργα του μπορεί να μη συγκλονίζουν τον άκροατή, πάντα όμως τον γοητεύουν.

Έγραψε: 125 συμφωνίες, μουσική θωματίου, κοντσέρτα, λίντερ, σονάτες για βιολί, σονάτες για κλειδοκύμβαλο, μελοδράματα, δρατόρια, εκκλησιαστική μουσική κ. ά.

ΒΟΛΦΓΚΑΝΓΚ ΑΜΕΝΤΕΟΥΣ ΜΟΤΣΑΡΤ

Τον Ιανουάριο του 1756 γεννήθηκε στο Σάλτσμπουργκ μία από τις σπουδαιότερες μουσικές φυσιογνωμίες των αιώνων, ο Βόλφγκανγκ Άμεντέ-



ους Μότσαρτ. Ο πατέρας του, που ήταν μουσικός, κατάλαβε γρήγορα τη μεγαλοφυΐα του γιου του και από τριών χρονών άρχισε να του διδάσκει μουσική. Σε ηλικία 4 χρονών ο μικρός Βόλφγκανγκ ήταν μουσικό φαινόμενο. Έπαιζε κλειδοκύμβαλο και βιολί και δημιούργησε μικρά κομμάτια κλει-

(μει λων) ο γωσ ιδιοι ττρο

δοκυβάλου. Σε ηλικία ἑξή χρονῶν ἦταν τέλειος ^{πιανίστα} πιανίστας. Τότε ὁ πατέρας του τὸν συνόδευε σὲ καλλιτεχνικὴ περιοδεία στὶς μεγαλύτερες Ἑβρωπαϊκὲς πόλεις, ὅπου ὁ μικρὸς καλλιτέχνης ἔδινε συναυλίες καὶ γοήτευε μὲ τὴν ~~μεγαλύτερη~~ ^{μεγαλύτερη} του. Στὸ Παρίσι ἐκδόθηκαν καὶ τὰ πρῶτα του ἔργα, τέσσερις ~~συναυλίες~~ ^{συναυλίες} γιὰ βιολὶ καὶ πιάνο.

Τὸ 1769 ταξίδεψε στὴν Ἰταλία, ὅπου γνώρισε μεγάλες ἐπιτυχίες. Ἐκεῖ ἔγινε τὸ περίφημο περιστατικὸ μὲ τὴ λειτουργία τοῦ Ἀλλέγκρι «Μιζερέρε». Τὸ ἔργο αὐτὸ τὸ ἐκτελοῦσαν μιὰ φορά τὸ χρόνο στὴν Καπέλλα Σιξτίνα τοῦ Βατικανοῦ καὶ ἀπαγορευόταν στοὺς μουσικούς, ποῦ τὸ ἐπαίξαν νὰ διαδώσουν τὸ ἔργο αὐτὸ, μὲ ποινὴ ἀφορισμοῦ. Ὁ μικρὸς Μότσαρτ βρέθηκε, ὅταν παίχτηκε ἡ λειτουργία αὐτὴ στὴν Καπέλλα Σιξτίνα καὶ ἔπειτα τὴν ἔγραψε ὀλόκληρη ἀπὸ μνήμης. Στὴν Ἰταλία ἔγραψε καὶ τὸ μελοδράμα «Μιθριδάτης», ποῦ εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία. ωτὴν νῆξ, τὴν νῆξ

Σὲ ηλικία 17 χρονῶν ξαναγυρίζει στὸ Σάλτσμπουργκ στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἀρχιεπισκόπου, ὁ ὁποῖος φερόταν βάνουσα στοὺς μουσικούς τῆς ὀρχήστρας. Ὁ Μότσαρτ, ποῦ ἦταν εὐαίσθητος, ἤθελε νὰ φύγῃ ἀπὸ τὸ Σάλτσμπουργκ καὶ μὲ τὴ συντροφιά τῆς μητέρας του ταξίδεψε στὸ Παρίσι, ὅπου ἐνωσε τὴν πρώτη πίκρα τῆς ζωῆς του. Πέθανε ἡ μητέρα του, ποῦ τόσο ἀγαποῦσε καὶ ἀναγκάστηκε νὰ ξαναγυρίσῃ στὸ Σάλτσμπουργκ στὴν τυραννικὴ ὑπηρεσία τοῦ ἀρχιεπισκόπου. Ἀπὸ κεῖ φεύγει πάλι καὶ πηγαίνει στὴ Βιέννη, ὅπου παντρεύτηκε τὴν Κωνσταντσα Βέμπερ. Ἀπὸ τότε ἀρχίζει ἡ τελευταία περίοδος τῆς ζωῆς του ἡ πιὸ βασανισμένη, ἀλλὰ καὶ ἡ πιὸ γόνιμη. Τότε ἔγραψε πολλὰ ἀριστουργήματα, ὅπως τὰ μελοδράματα «Γάμοι τοῦ Φίγκαρο», «Δὸν Ζουάν», «Μαγικὸς αὐλὸς» καὶ ἄλλα. Τὰ ἔργα αὐτὰ εἶχαν τεράστια ἐπιτυχία καὶ ὅπου παριστάνονταν, ~~ἤτανε~~ ^{ἤτανε} ἀληθινὴ θύελλα ἀπὸ ζητωκραυγές. "Ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα, ἀπὸ τὰ ὅποια θὰ ἔπρεπε νὰ κερδίξῃ σημαντικὰ χρηματικὰ ποσά, δὲν τοῦ ἔδιναν παρὰ ελάχιστες οικονομικὲς ωφέλειες, γιατί ἦταν πολὺ ἀγαθὸς ὁ μεγάλος αὐτὸς συνθέτης καὶ τὸν ἐκμεταλλεύονταν οἱ διάφοροι κερδοσκόποι.

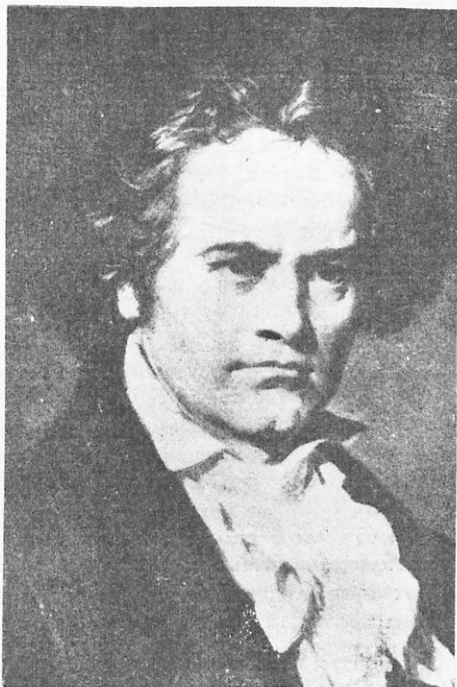
Ὁ Μότσαρτ ἔγραφε ἀκούραστα νύχτα μέρα, χωρὶς νὰ νοιάζεται γιὰ τὴν ὑγεία του, ποῦ ὑποσκάφτηκε γρήγορα ἀπὸ τὴν ὑπερκόπωση καὶ τὴ στέρξη. Τὸ τελευταῖο του ἔργο, ἓνα «Ρέκβιεμ», ἄρχισε νὰ τὸ συνθέτῃ ἀρρωστος καὶ οικονομικὰ ~~κατεστραμμένος~~ ^{κατεστραμμένος}. Μὰ δὲν πρόλαβε νὰ τὸν τελειώσῃ, γιατί πέθανε τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1791, σὲ ηλικία μόλις 35 χρονῶν ^(τὸν εὐφάνισαν).

Ἄν καὶ ἔζησε τόσο σύντομο χρονικὸ διάστημα, ὁ Μότσαρτ ἔγραψε πάνω ἀπὸ 750 ἔργα: μελοδράματα, συμφωνίες, κοντσέρτα γιὰ διάφορα ὄργανα, λειτουργίες, σονάτες, κουαρτέττα, ἐκκλησιαστικὰ ἔργα κ. ἄ.



ΛΟΥΝΤΒΙΧ ΒΑΝ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Το 1770 σ' ένα φτωχό σπίτι της Μπόν στη Γερμανία γεννήθηκε ή πιο τρανή μουσική μεγαλοφυΐα των αιώνων, ο Λούντβιχ βάν Μπετόβεν. Άθλιο και τιποτένιο το σπίτι, που γεννήθηκε. Ο πατέρας του ήταν άσωτος και μέθυσος· ή μητέρα του φιλάσθενη, αλλά στοργική. Σκληρά περά-



σαν τα πρώτα του παιδικά χρόνια, κάτω από την τυραννική διαπαιδαγώγηση του ανάξιου πατέρα, που είχε σκοπό να έμμεταλλευτή την πρώιμη μουσική κλίση του γιού του. Στη μουσική τέχνη μυήθηκε ο Μπετόβεν από έναν καλό δάσκαλο, το Νέερ, που τον προώθησε στη μελέτη των έργων του Μπάχ και στη δημιουργία των πρώτων του συνθέσεων. Η δυστυχία της παιδικής του ζωής κορυφώθηκε, όταν πέθανε ή μητέρα του και ανέλαβε αυτός το βάρος της συντηρήσεως της οικογενείας του και της ανατροφής των δύο αδελφών του.

Όταν πέθανε ο πατέρας του, ο Μπετόβεν εγκαταστάθηκε στη Βιέννη, όπου γνωρίστηκε με το Χάυδν, από τον οποίο πήρε μαθήματα συνθέσεως. Την εποχή αυτή είχε συνθέσει ο Μπετόβεν πολλά έργα, με τα οποία προκάλεσε το θαυμασμό των ειδικών στη Βιέννη και άρχισε να επιβάλλεται η μεγαλοφυΐα του. Στη Βιέννη ο Μπετόβεν βρήκε θερμή υποδοχή από τους αριστοκρατικούς κύκλους. Συνδέθηκε με στενή φιλία με πρίγκιπες και βαρώνους, οι οποίοι συχνά τον φιλοξενούσαν στα παλάτια τους. Ένα εύτυχημένο μέλλον φαινόταν ότι είχε αρχίσει να προβάλλει στον ορίζοντα αυτή την περίοδο της ζωής του, μετά τα τόσα θάνατα των παιδικών του χρόνων. Η εύτυχία αυτή όμως δεν κράτησε πολύ, γιατί ο μεγάλος αυτός συνθέτης άρχισε να χάνει το πολυτιμότερο αγαθό που είχε: την ακοή του. Για πολύ καιρό προσπάθησε να κρατήσει κρυφά το μυστικό της αναπηρίας του, αλλά το 1801 δὲν κρατήθηκε πιά. Έγραψε στους φίλους του, το γιαντρώ Βέγκελερ και τον ιερέα Άμέντα, για τη δυστυχία, που είχε αρχίσει να τον περιζώνει με την εξασθένηση της ακοής του. Στο γράμμα του εκμυστηρεύεται ότι είναι πολύ δυστυχισμένος και υπάρχουν στιγμές, που θεωρεί τον εαυτό του σαν «το πιο τιποτένιο πλάσμα του Θεού».

Πολλές ταλαιπωρίες και πολλά πλήγματα οδηγούν το μεγάλο καλλιτέχνη στο θάνατο της απελπισίας και σε ηλικία μόλις 32 χρονών συντάσσει τη «Διαθήκη του», στην οποία φαίνεται η τραγική ψυχική του κατάσταση. Στο τέλος της διαθήκης του ζητάει τη λύτρωση από το θάνατο.

Παρ' όλην αυτή την απελπισία μέσα στην ψυχή του μεγάλου αυτού ανθρώπου φωλιάζει μια titάνια δύναμη, που τον κάνει να νικήσει τη σκληρή του μοίρα και να αγκαλιάσει στα έργα του τη χαρά, που μάταια ζήτησε να βρει στη ζωή του. Κι έγραψε τόσα πολλά αριστουργήματα, στα οποία βρίσκει κανείς τις πιο μεγάλες αντιθέσεις: ελπίδα κι απελπισία, θλιβερά κι αισιόδοξα συναισθήματα, πονεμένες και χαρούμενες σκέψεις. Ο δημιουργικός πυρετός δυνάμωνε όλη τη ζωή του Μπετόβεν και οδηγούσε τα βήματά του στο δρόμο της δόξας και της αθανασίας.

Από το 1802 μέχρι το 1814 ο Μπετόβεν έγραψε τα πιο δυνατά και τα πιο μεγάλα έργα, που έχουν γραφτεί στην ιστορία της μουσικής. Την περίοδο αυτή έγραψε από τη Δεύτερη ως την Όγδοη Συμφωνία, το μελόδραμα «Φιντέλιο», τις εισαγωγές «Έγκμοντ» και «Κοριολανός», πολλά κουαρτέττα έγχορδων, σονάτες για πιάνο και πολλά άλλα έργα.

Το 1813 και 1814 ο Μπετόβεν βρίσκεται στο μεσουράνημα της δόξας του. Τα έργα του θαυμάζονται από όλα τα προσδευτικά πνεύματα της εποχής του και ήταν άναρπαστα από τους εκδότες όχι μόνο της Γερμανίας, αλλά και της Γαλλίας, της Άγγλίας, της Ρωσίας και της νεαρής ακόμη δημοκρατίας των Ηνωμένων Πολιτειών. Κοσμοσυρροή γινόταν στις συναυ-

λίες του Μπετόβεν, που είχε γίνει το είδωλο της εποχής εκείνης. Το 1814 στο Συνέδριο της Βιέννης οι πρίγκηπες όλης της Ευρώπης εκδηλώνουν το φόρο του σεβασμού τους στο Μπετόβεν, αντικρύζοντας το μεγάλο μουσικό σαν αυτοκράτορα.



Ο ανδριάντας του Μπετόβεν στη Βιέννη

Μετά το 1814 ο Μπετόβεν χάνει τελείως την ακοή του. Από τότε αρχίζει η τελευταία περίοδος της ζωής του, κατά την οποία, απομονωμένος τελείως από τον κόσμο, γράφει τα τελευταία έργα του. Αποφεύγει τις συναναστροφές, γιατί δεν μπορεί να συνεννοηθεί με τους άλλους, παρά μόνο γραφτά. Η μόνη του ανακούφιση είναι η φύση. Μέσα σε κοιλάδες και σε όαση, γράφει τις μεγάλες σονάτες του για πιάνο και τα κουαρτέττα για έγχορδα. Αυτή την τόσο θλιμμένη περίοδο, έδωσε στην ανδρωπότητα τα σπουδαιότερα από τα έργα του, όπως τη συγκλονιστική «Ένατη συμφωνία» και τη Σουμάσια «Μίσσα σολέμνις» (Επίσημη λειτουργία), την οποία έ ίδιος θεωρούσε σαν το καλύτερο από τα έργα του. Η ένατη συμφωνία παίχτηκε για πρώτη φορά το 1824 στη Βιέννη, με καταπληκτική επιτυχία. Μά

παρ' όλες τις επιτυχίες τῶν ἔργων του εἶχε μεγάλες οικονομικὲς στενοχωρίες. Εἶχε χάσει τοὺς παλαιούς φίλους του καὶ εἶχε μείνει ἔρημος, ἄρρωστος καὶ πικραμένος.

Στὴς 26 Μαρτίου τοῦ 1827 ὁ μεγάλος συνθέτης πέθανε, ἐνῶ ἀγρία καταταγίδα εἶχε ξεσπάσει στὴν πόλη καὶ ἀστραπὲς ἐσχίζαν τὸν οὐρανὸ τῆς Βιέννης.

Ὁ Μπετόβεν εἶναι ὁ μεγαλύτερος συνθέτης τῶν αἰώνων. Τὸ ἔργο του εἶναι τόσο μεγάλο, πὺν γράφηται ἀλόκληροι τόμοι ἀπὸ σοφοὺς συγγραφεῖς καὶ ἀπὸ μεγάλους συνθέτες γιὰ νὰ τὸ ἀναλύσουν. Ἐγράψε γιὰ ὅλα τὰ εἶδη τῆς μουσικῆς. Τὰ κυριότερα ἔργα του εἶναι:

9 συμφωνίες ἀπὸ τις ὁποῖες ἡ τρίτη ὀνομάζεται «ἠρωϊκὴ», ἡ ἕκτη «ποιμενικὴ» καὶ ἡ ἑνάτη «τῆς χαρᾶς».

Ἐνα μελόδραμα : «Φιντέλιο».

Ἐνα ὄρατόριο : «Ὁ Χριστὸς στὸ Ὄρος τῶν Ἑλαιῶν».

Λειτουργία : «Μίσσα πολέμους».

Μουσικὴ γιὰ πιάνο.

5 κοντσέρτα πιάνου.

Ἐργα βιολιού.

Ἐνα κοντσέρτο γιὰ βιολί.

Μουσικὴ ὀρχήστρου.

Εἰσαγωγὲς : «Κοριολανός», «Ἐγκμοντ», «Λεωνόρα Νο 1», «Λεωνόρα Νο 2» κ. ἄ. Φραγούδια κ. ἄ.

Adagio assai



pp sotto voce



Κύριο θέμα ἀπὸ τὸ δεύτερο μέρος τῆς ἠρωϊκῆς συμφωνίας.

Κύρια θέματα από τὸ τελευταίον μέρος τῆς ποιμενικῆς
συμφωνίας (6ης)



Κύριο θέμα από τὸ τελευταίον μέρος τῆς ἑνάτης συμφωνίας (ὠδὴ τῆς
χαρᾶς)

ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΥ (19ος αἰώνας)

Ἡ μουσικὴ τοῦ 19ου αἰώνα προσπαθεῖ νὰ ἀπομακρυνθῇ ἀπὸ τὴν αἰσθητὴ ἰσορροπία τῶν ἔργων τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, ἀναζητῶντας περισσότερην ἐλευθερίαν καὶ στήν ἔκφρασιν καὶ στὶς μουσικὰς φόρμας. Μία ρομαντικὴ διάθεσις εἶναι διάχυτη σ' ὅλα τὰ μουσικὰ δημιουργήματα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Μὲ τὴ ρομαντικὴν μουσικὴν οἱ συνθέτες μᾶς φανεροῦν τὸν ἐσωτερικόν τους κόσμον, τὰ αἰσθήματά τους, τὰς προσδοκίας τους, τὰς ἐντυπώσεις τους ἀπὸ ἕνα τοπίον ἢ μίαν εἰκόνα, γεγονότα σημαντικὰ, τὰς ὀνειρο-

πολήσεις τῆς φαντασίας τους. Οἱ φόρμες τῆς σονάτας, τῆς συμφωνίας, τῆς σουίτας καὶ τοῦ κοντσέρτου προσφέρονται ἀκόμη στὴ δημιουργικὴ διάθεσι τῶν ρωμαντικῶν συνθετῶν. Παράλληλα ὅμως μὲ τις ὀριμες αὐτὲς μουσικὲς μορφές, ξεπροβάλλουν κι ἄλλες καινούργιες δημιουργικὲς τάσεις.

Ἐνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐποχῆς τοῦ ρωμαντισμοῦ εἶναι ἡ στροφή πολλῶν συνθετῶν πρὸς τὴν προγραμματικὴ ἢ περιγραφικὴ μουσική. Ἡ προγραμματικὴ μουσικὴ δὲν ἔχει συνήθως συγκεκριμένη μορφή καὶ βασίζεται εἴτε στὴ διήγησι ἑνὸς λογοτεχνικοῦ ἔργου πεζοῦ ἢ ποιητικοῦ, εἴτε γενικὰ στὴν περιγραφή ἀντικειμένων, εἰκόνων, ἐπεισοδίων καὶ καταστάσεων. Ἡ μουσικὴ αὐτὴ ἐκφράζεται μὲ ἐντελῶς δικὰ τῆς μέσα, χωρὶς τὴ βοήθεια τοῦ λόγου. Γι' αὐτὸ ὑπάρχει ἡ ἀνάγκη ἑνὸς προγράμματος, τὸ ὁποῖο θὰ καθοδηγήσῃ τὴ φαντασίαν τοῦ ἀκροατῆ στὴν ἰδέαν, πού περιγράφει τὸ μουσικὸ ἔργο. Τὸ ἐπεξηγηματικὸ αὐτὸ πρόγραμμα μπορεῖ νὰ ἀποτελεῖται μόνο ἀπὸ ἕναν τίτλον τοῦ ἔργου ἢ νὰ περιέχῃ μερικὲς διαφωτιστικὰς φράσεις, πού ἀφοροῦν τὴν ἀρχὴν ἢ τὰ ἀφοροῦν ἄλλα σημεῖα τοῦ ἔργου.

Ἡ προγραμματικὴ μουσικὴ κάλυψε μὲ τις ρίζες τῆς ὅλης τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ θῆκε τὸ κορυφωμὰ τῆς στοὺς νέους μουσικοὺς τύπους συμφωνικὸ ποίημα καὶ μουσικὸ δράμα. Δημιουργὸς τοῦ συμφωνικοῦ ποιήματος θεωρεῖται ὁ Λίστ καὶ τοῦ μουσικοῦ δράματος ὁ Ριχάρδος Βάγκνερ. Τὸ μουσικὸ δράμα, γιὰ τὸ ὁποῖο ἔχουμε μιλήσει στὸ κεφάλαιο τῆς μορφολογίας, εἶναι τὸ σπουδαιότερον δημιουργήμα τῆς ἐποχῆς τοῦ ρωμαντισμοῦ.

Μεγάλῃ ἀνάπτυξιν ἔλαβε τὸ 19ο αἰῶνα καὶ ὁ μουσικὸς τύπος λίντ. κυρίως ἀπὸ τὸ Σούμπερτ, τὸ Μέντελσον καὶ τὸ Σούμαν.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ἀξιόλογους συνθέτες τῆς ἐποχῆς τοῦ ρωμαντισμοῦ εἶναι:

Κάρολος Μαρία Βέμπερ (Γερμανία 1786—1826). Εἶναι ἀπὸ τοὺς εἰσηγητὰς τοῦ ρωμαντισμοῦ στὴ μουσική. Ἀπὸ τὰ ἔργα του φημίζονται πρὸ πολλὴ οἱ εἰσαγωγὲς τῶν μελοδραμάτων του. Ἐγραφε τὰ μελοδράματα «Ἐβρουάνθη», «Φραΐστς», «Ὀμπερον», σονάτες, συμφωνικὴ μουσικὴ, λειτουργίες, λίντερ κ. ἄ.

Τζιάκομο Μέγερμπερ (1791—1864). Ἐγραφε μελοδράματα: «Ὀυγενότσι», «Ἀφρικάννα», «Ἀστέρνι τοῦ Βορρά», «Προφήτης» κ. ἄ. Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ κ. ἄ.

Τζιοακίνο Ροσσίνι (1792—1868). Ἰταλὸς συνθέτης, πού ἀναδείχθηκε πρὸ πολλὴ μὲ τις μελοδραματικὲς του συνθέσεις. Ἐγραφε τὰ μελοδράματα «Κουρέας τῆς Σεβίλλης», «Ὁθέλλος», «Γουλιέλμος Τέλλος»

κ. ἄ. Ἐγραψε καὶ ἄλλα ὠραία ἔργα, ὅπως «Στάματ μάτερ», ἓνα Ρέν-
βιερ καὶ ἄλλα.

Γκαετάνο Ντονιζέττι (1797—1848). Ἴταλὸς συνθέτης προικι-
δράματα: «Λουτσία ντι Λάμμερμυρ», «Ἡ Φαβορίτα», «Λουκρητία Βορ-
γία», «Ντὸν Πασκουάλε» (κωμικὸ μελόδραμα) κ. ἄ.

Βιτσέντσο Μπελλίνι (1801—1835). Εἶναι ἀπὸ τοὺς ἐμ-
πνευσμένους δημιουργοὺς τοῦ Ἴταλικῦ μελοδράματος τοῦ 19ου αἰῶνα.
Ἐγραψε μελοδράματα: «Νόρμα», «Πουριτανοί», «Σοννάμπουλα» κ. ἄ.

ΜΕΓΑΛΟΙ ΡΩΜΑΝΤΙΚΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ

ΦΡΑΝΤΣ ΣΟΥΜΠΕΡΤ

Γεννήθηκε στὸ προάστιο τῆς Βιέννης Λίχτενταλ τὸ 1797 καὶ πέ-
θανε στὴ Βιέννη τὸ 1828. Ἡ σύντομη ζωὴ τοῦ μεγάλου αὐτοῦ συνθέτη



ήταν αφιερωμένη στη σύνθεση. Γι' αυτό, παρ' όλο που έζησε τόσο λίγο, μόλις 31 χρόνια, το έργο του είναι πολύ μεγάλο, ώστε να κατέχει ξεχωριστή θέση ανάμεσα στους μεγάλους συνθέτες όλων εποχών.

Έγραψε 8 συμφωνίες, από τις οποίες η τελευταία σέ σι ελάχισσα, γνωστή με τόν τίτλο ήμιτελής και ή συμφωνία σε ντο μείζονα, είναι περιφημες. Έγραψε ωραιότατα έργα για πιάνο με τέσσερα χέρια και δημιούργησε δικούς του μουσικούς τύπους, όπως «impromptus», (αυτοσχεδιασμούς) και «moments musicaux» (μουσικές στιγμές).

Ο Σοϋμπερτ έγραψε τὰ ωραιότερα λίντερ (τραγούδια), πάνω σέ στικους μεγάλων ποιητών, όπως του Γκαίτε, του Σίλλερ, του Χάινε, του Ούλαν και του Μύλλερ.

Με τις ωραίες σελίδες της εισαγωγής «Ροζαμουνδή», με το μεγαλείο των ρομαντικών του ιδεών, μα πρό πάντων με το λυρισμό, που διαπνέει τὰ 600 λίντερ του, στὰ όποια υπήρξε άπαραμίλλος, δίκαια αναγνωρίστηκε σαν ό μεγαλύτερος λυρικός συνθέτης του 19ου αιώνα.

ΕΚΤΩΡ ΜΠΕΡΛΙΟΖ

Ο Έκτωρ Μπερλιόζ (1803—1869) είναι από τους μεγάλους συνθέτες της Γαλλίας και από τους εισηγητές της προγραμματικής μουσικής. Τὰ έργα του διακρίνονται για τις πλούσιες αντιθέσεις και τόν τέλειο χρωματισμό, για τόν όγκο των όργάνων της όρχήστρας και τις πολυμερές αρμονικές πρωτοτυπίες του.

Από τὰ έργα του διακρίνονται: Μελοδράματα: «Η άλωτη της Τροίας», «Οί Τρώες στην Καρχηδόνα», «Μπενβενούτο Τσελλίνι» κ. ά. Συμφωνίες: «Φανταστική», «Δραματική συμφωνία» κ. ά. Εισαγωγές: «Το καρναβάλι της Βενετίας», «Ο βασιλιάς Αήρ» κ. ά. Λειτουργία. Έργα χορωδιακά. Ένα Ρέκβιεμ κ. ά.

ΦΕΛΙΞ ΜΕΝΤΕΛΣΟΝ — ΜΠΑΡΤΟΛΑΝΤΥ

Γεννήθηκε στο Άμβουργο το 1809. Πήρε μεγάλη μόρφωση από τους πλούσιους γονείς του, που ήταν Έβραίοι τραπεζίτες. Από την εφηβική του ηλικία γνώρισε μεγάλες δόξες στο Παρίσι για τις πιανιστικές του δεξιότητες και για το συνθετικό του ταλέντο. Δεκαεφτά χρονών ήταν, όταν έγραψε την ωραία εισαγωγή «Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας» και είκοσι χρονών παρουσίασε το πρώτο του μελόδραμα, που είχε καταπληκτική έπιτυχία. Έκανε περιοδείες στις μεγαλύτερες πόλεις της Ευρώπης, όπου παρουσίαζε σπάνια μουσική δραστηριότητα κι έγραφε μουσική αδιάκοπα. Το 1843 ίδρυσε στη

Λειψία πρότυπο ωδείο, από το οποίο αποφοίτησαν σπουδαίοι καλλιτέχνες. (Η πολλές περιόδους, ή μεγάλη συνθετική δραστηριότητα και ή υπερβολική κούραση κλονίσαν την υγεία του και πέθανε στη Λειψία το 1847, σε ηλικία 38 χρονών. Έγραψε: 5 συμφωνίες, εισαγωγές, δραματόρια, έργα πιάνου, κοντσέρτο για βιολί, μουσική όματιου, λίντες κ. ά.

ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΟΣ ΣΟΠΕΝ

Σ' ένα προάστειο της Βαρσοβίας, στο Ζελάζοβα - Βόλα, γεννήθηκε το 1810 ο Ξακουστός «ποιητής του πιάνου» Φρειδερίκος Σοπέν. Από μικρή ηλικία εκδήλωσε ή μεγάλη μουσική ιδιοσυμία του.

Όχτώ χρονών έπαιξε στο πιάνο τὰ πιό δύσκολα κομμάτια κι έγραφε δικές του μουσικές συνθέσεις. Σε ηλικία 12 χρονών ήταν τέλειος πιανίστας και 17 χρονών έδινε συναυλίες στη Βαρσοβία, στη Βιέννη και στο Παρίσι, προκαλώντας τὸ θαυμασμό με τις δεξιότητες κι εκφραστικές πιανιστικές ικανότητές του.

Στο Παρίσι συνδέθηκε με στενή φίλια με μεγάλους καλλιτέχνες, όπως τὸ Λίστ, τὸν Μπερλιόζ, τὸ Χάινε, τὸν Μπαλζάκ, τὴ Γεωργία Σάνδη κ. ά.

Ὁ Σοπέν δὲν ήταν μόνο σπουδαίος πιανίστας, ἀλλὰ και μεγάλος συνθέτης. Ὅλα τὰ έργα του είναι εμπνευσμένα ἀπὸ τὴν πατρίδα του, ἀπὸ τοὺς χορούς της, ἀπὸ τὰ λαϊκά τραγούδια της, ἀπὸ τοὺς θρύλους της και τοὺς ἀγώνες τοῦ λαοῦ της. Τὸ συνθετικὸ ἔργο του ἀποτελεῖται ἀπὸ κομμάτια γιὰ πιάνο και διακρίνεται γιὰ τὴν πρωτοτυπία, τὸν ἀφαστο λυρισμό, τὴν εὐαισθησία και τὴ μελαγχολικὴ διάθεση.

Έγραψε: μπαλλάντες, πολωνάϊες, μαζούρκες, νυχτερινά, πρελούδια, βάλς, φαντασίες, σπουδές, κοντσέρτα κ. ά.

Ὁ Σοπέν πέθανε στο Παρίσι τὸ 1849, σε ηλικία 39 χρονών.

ΡΟΒΕΡΤΟΣ ΣΟΥΜΑΝ

Γεννήθηκε στο Τσβίκαου της Γερμανίας τὸ 1810. Παράλληλα με τὴ μουσικὴ του μόρφωση, σπούδασε νομικά. Τὸ ὄνειρό του ὅμως ήταν νὰ γίνῃ πιανίστας. Μετὰ ἀπὸ ἕνα ἀτύχημα, πὸ ἔπαθε στο δάχτυλο, ἐγκατέλειψε τὸ πιάνο και ἀρροσιώθηκε στη σύνθεση.

Τὰ έργα, πὸ ἔγραψε, είναι ἀπὸ τις ὠραιότερες ρομαντικές δημιουργίες τοῦ 19ου αἰώνα. Θεωρεῖται συνεχιστὴς τοῦ ἔργου τοῦ Σούμπερτ με τὰ 240 μελωδικὰ λίντες τὸν και τὰ ὠραία ἔργα του γιὰ πιάνο, ὅπως «παιδικές σκηνές», «πεταλούδες», «συμφωνικές σπουδές», «νοβελέττες», «τὸ καρναβάλι» κ. ά.

Ἀνάμεσα στ' ἀριστουργήματα τοῦ Σούμαν διακρίνονται 4 συμφωνίες.

συμφωνικά ποιήματα, εισαγωγές, ένα κοντσέρτο για πιάνο, το μελοδράμα «Γενοβέζα», μουσική δωματίου, μία λειτουργία, ένα Ρέκβιεμ κ. ά.

Τò 1853 ó συνθέτης άρχισε νά βασανίζεται από ψυχολάθεια, ή οποία βάστηξε τρία χρόνια, μέχρι τò 1856, πού πέθανε σέ νευρολογική κλινική

⊕ ΦΡΑΝΤΣ ΛΙΣΤ

Μεγάλος συνθέτης, πού θεωρείται θεμελιωτής τής προγραμματικής μουσικής στή Γερμανία. Γεννήθηκε στό Ραϊντινγκ τής Ούγγαρίας τò 1811 και ήταν τò παιδί θαύμα τής εποχής του, άφου σέ ήλικία μόλις 9 χρονών έδωσε συναυλία πιάνου και προκάλεσε κατάπληξη με τήν άφθαστη δεξιοτεχνία του και τήν έκφραστική του έκτέλεση. Δέκα χρονών πήγε με ύποτροφία στή Βιέννη, όπου επί δύο χρόνια διδάχτηκε σύνθεση κι έπειτα συνέχισε τις σπουδές τής συνθέσεως στό Παρίσι. Έδωσε συναυλίες στά πιο μεγάλα μουσικά κέντρα τής Εύρώπης και σέ κάθε του εμφάνιση, ξετήκωνε θύελλες από ένθουσιασμό και ζητωκραυγές.

Τò 1847 πήγε στή Βαϊμάρη, όπου ανέλαβε τή διεύθυνση τής μουσικής τής αΐλης. Στή θέση αυτή, πού έμεινε 15 χρόνια, έκτελούσε έργα περιγραφικής μουσικής, κυρίως του Μπερλιόζ, του Βάγκνερ και του Σαίν - Σάνς. Ταυτόχρονα έγραφε έργα έκκλησιαστικά και συμφωνικά, με τά οποία προπαθούσε νά επιβάλη τήν προγραμματική μουσική. Τήν περίοδο αυτή έγραψε τά συμφωνικά ποιήματα «Ντάντε», «Ό Τάσος», «Όρφέας», «Τί άκούμε πάνω στό βουνό», «Μαζέππας» κ. ά.

Τò 1861 πήγε στή Ρώμη, όπου χειροτονήθηκε άββάς. Τότε έγραψε τά μεγάλα του έκκλησιαστικά έργα «Τò συναξάρι τής άγίας Έλισάβετ» και «Ό Χριστός».

Τò 1886 έκανε περιοδεία στό Παρίσι, στό Λονδίνο και κατόπιν στό Μπαύρουτ, όπου και πέθανε σέ ήλικία 75 χρονών.

Άνάμεσα στά έργα του διακρίνονται τά συμφωνικά του ποιήματα και τά έργα του για πιάνο: κοντσέρτα, ραψωδιές, μπαλλάντες, σονάτες κ. ά.

⊕ ΡΙΧΑΡΔΟΣ ΒΑΓΚΝΕΡ

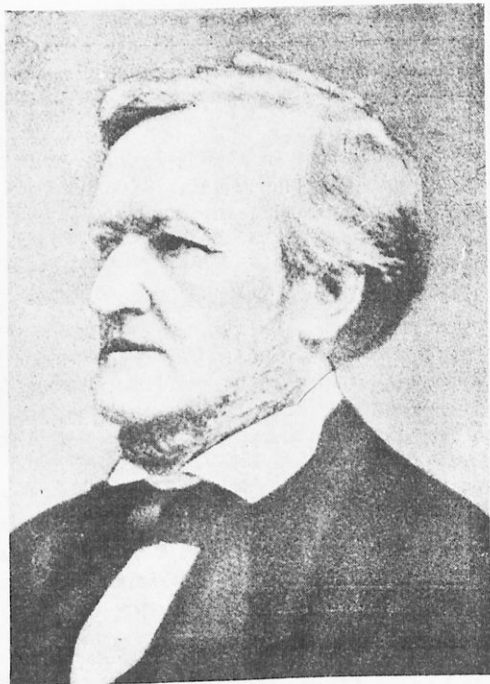
ΜΕΤΑΡΡΥΘΜΙΣΗ ΤΟΥ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ

Τò 1813 γεννήθηκε στή Λειψία ó μεγάλος μεταρρυθμιστής του μελοδράματος Ριχάρδος Βάγκνερ. Ό Βάγκνερ σπούδασε, ταυτόχρονα με τή μουσική, φιλολογία στό Πανεπιστήμιο. Η βαθιά φιλολογική κατάρτιση, πού είχε και ή μουσική του ιδιοφυία τον καθοδηγήσαν στή διάνοιξη, ενός σωτού δρόμου για τήν καλλιέργεια του μελοδράματος. Ό Βάγκνερ πραγμα-

τοποίησε τὸ ὄνειρο τῶν Φλωρεντινῶν καλλιτεχνῶν τοῦ 17ου αἰῶνα γιὰ τὴ δημιουργία ἔργων ἐράμιλλων τῆς ἀρχαίας τραγωδίας.

Ὁ μεγάλος αὐτὸς συνθέτης σφιχτόδεσε τὴ μουσικὴ, τὴν ποίηση καὶ τὴ σκηNIKῆ δράση, ἐξισώνοντας καὶ τὰ τρία αὐτὰ στοιχεῖα, ὥστε νὰ κατορθωθῇ ἡ τέλεια ἔνωσή τους. Οἱ πιὸ σημαντικὲς τροποποιήσεις, ποὺ ἐπέφερε ὁ Βάγκνερ στὸ μελόδραμα, συναψίζονται ὡς ἑξῆς:

Οἱ ᾄριες καταργοῦνται καὶ δίνουν τὴ θέση τους στὴ μελωδικὴ ἀπαγγελία. Οἱ σκηνὲς ξετυλίγονται, ἢ μία μετὰ τὴν ἄλλη χωρὶς διακοπὴ, ἐνῶ ἡ ὀρχήστρα προσπαθεῖ νὰ ἐρμηνεύσῃ τὶς ψυχικὲς καταστάσεις. Χαρακτηριστικὰ σύντομα θέματα (λαΐτμοτιφ) ἐπαναλαμβάνονται στὴν ἐμφάνιση τῶν



προσώπων τοῦ δράματος, ὥστε ἡ μουσικὴ νὰ ταυτίζεται μὲ τὰ πρόσωπα καὶ νὰ κατορθώνεται ἡ ἀπόλυτη ἐνότητα τῶν στοιχείων τοῦ ἔργου. Ἡ ὀρχήστρα δὲν πρέπει νὰ φαίνεται ἀπὸ τὸν ἀκροατὴ, γιὰ νὰ μὴν τοῦ ἀποσπᾶ τὴν προσοχή.

Στά έργα του Βάγκνερ δὲν ὑπάρχει ἓνα ὀρισμένο, ἀλύγιστο σύστημα ἐργασίας. Τὰ πρῶτα του μελοδράματα «Ριέντσι», «Στοιχειωμένο καράβι», «Ταγγώιζερ» καὶ «Λοέγγριν», εἶναι γραμμένα μὲ τὴν τεχνοτροπία, ποὺ ἀκολουθοῦν οἱ συνθέτες ἀπὸ τὸ Γκλόκ μὲχρι τὸ Βέμπερ. Οἱ μεταρρυθμιστικὲς ιδέες του ὠριμάζουσι σιγά - σιγά καὶ ἐνῶ στὰ πρῶτα του έργα χρησιμοποιοῦν «ἄριες» καὶ ἄλλα στοιχεῖα τῆς Ἰταλικῆς ὄπερας, φτάνουσι τελικὰ οἱ «Ἀρχιτραγουδιστὲς τῆς Νυρεμβέργης», «Τὸ δαχτυλίδι τῶν Νιμπελουγκεν» καὶ ὁ «Τριστάνος καὶ ἡ Ἰζόλδη», στὰ ὁποῖα ἔχει πραγματοποιηθῆ ἡ μεταμόρφωσις τοῦ μουσικοῦ δράματος. Τὸ δαχτυλίδι τῶν Νιμπελουγκεν εἶναι τετραλογία: α) Χρυσὸς τοῦ Ρήνου, β) Βαλκυρία, γ) Σίγκφριντ, δ) Τὸ λυκόφως τῶν θεῶν. Τὸ τελευταῖο ἔργο τοῦ Βάγκνερ εἶναι τὸ μουσικὸ δράμα «Πάρσιζαλ», ποὺ εἶναι καὶ τὸ τελειότερο ἀπὸ τὰ έργα του.

Ὁ βασιλεὺς τῆς Βαυαρίας Λουδοβίκος Β', ἐπειδὴ ἐκτιμοῦσε πολὺ τὸ Βάγκνερ, ἔχτισε τὸ 1875 τὸ Μπάγροϋτ εἰδικὸ θέατρο, στὸ ὁποῖο παίχτηκαν ὅλα τὰ μουσικὰ δράματα τοῦ μεγάλου συνθέτη, μὲ τελειότητα.

Ὁ Βάγκνερ πέθανε στὸ Μπάγροϋτ τὸ 1883. Στὸ φεστιβάλ, ποὺ γίνεται κάθε χρόνο ἐκεῖ, ἀνεβάζονται ἔργα τοῦ Βάγκνερ μὲ τὴν ἐπιμέλεια τῶν ἐγγονῶν του Βίλαντ καὶ Βόλφγκανγκ Βάγκνερ.

ἌΛΛΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Γκιουζέππε Βέρντι (Ρόνκολε Ἰταλίας 1813—1900). Ἐγραψε κυρίως μελοδράματα, τὰ ὁποῖα ἔχουν τόση μελωδικότητα, ὥστε κατέκτησαν τὸ παγκόσμιον κοινόν. Ἀπὸ αὐτὰ πλεῖστον γνωστὰ εἶναι τὰ ἑξῆς: Τραβιάτα, Τροβατόρε, Ἐρνάνι, Λομβαρδοί, Ἡ δύναμις τοῦ πεπρωμένου, Δὸν Κάρλος, χορὸς μασκαρεμένων, οἱ δύο Φέσκαροι κ. ἄ.

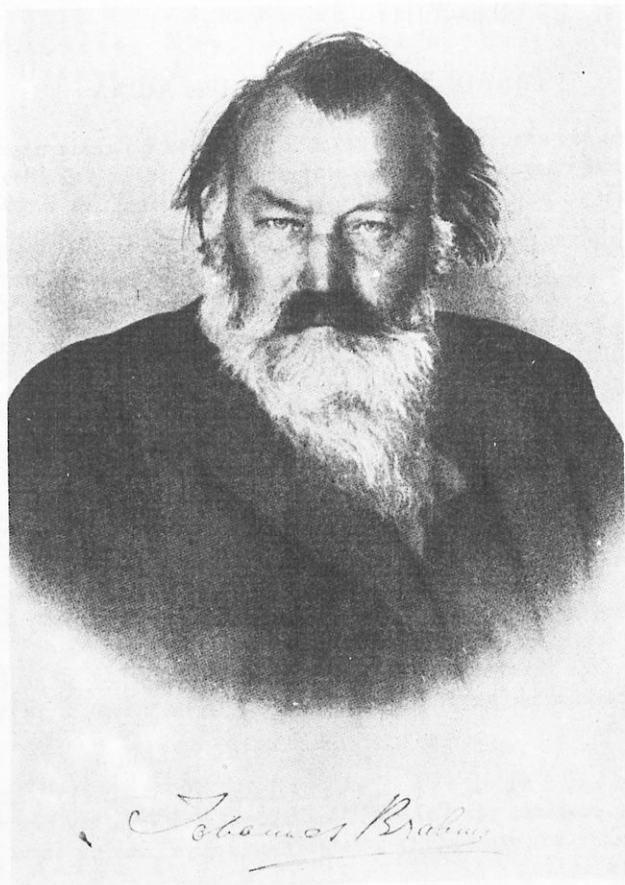
Ἄντον Μπροϋκνερ (1824—1896). Αὐστριακὸς συνθέτης, ποὺ ἔγραψε σπουδαῖες συμφωνίες στὰ πλαίσια τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς. Ἐγραψε 11 συμφωνίες, φωνητικὰ συνθέσεις, ἔργα γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο κ. ἄ.

Ἄλλοι σημαντικοὶ συνθέτες τῆς ἴδιας ἐποχῆς εἶναι οἱ Γερμανοὶ Πέτρος Κορνέλιους (1824—1874), ὁ Χάινς Μπύλλσοϋ (1830—1894) καὶ ὁ Ἰωάννης Μπράμς.

Ὁ Μπράμς γεννήθηκε στὸ Ἀμβούργο τὸ 1833 καὶ πέθανε στὴ Βιέννη τὸ 1897. Στὰ έργα του ἀκολουθεῖ τὴν κλασσικὴν παράδοσιν, χρησιμοποιοῦντας οἰκίους τοῦ ρομαντικοῦ τρόπου ἐκφράσεως. Γι' αὐτὸ χαρακτη-

ρίζεται σὰ νεοκλαστικός και ρομαντικός συνθέτης.

Οι τέσσερις συμφωνίες του είναι πλούσιες σέ βαθιές ιδέες και ἔχουν σιδερένια μουσική, λογική, ὥστε νά θεωρῆται ἄξιος συνεχιστής τοῦ Μπε-



τόβεν. Τὰ θαυμάσια λίντερ του, τὸ «Γερμανικὸ Ρέχιεμ», τὰ ὡραία ἔργα του γιὰ πιάνο και ἡ γοητευτικὴ μουσικὴ δωματίου κατατάσσου τὸ Μπράμς ἀνάμεσα στοὺς μεγαλύτερους συνθέτες τῆς μουσικῆς τέχνης.

Συνθέτες, που αναδείχτηκαν κατά τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰώνα εἶναι ὁ Μάξ Μπρούχ (Γερμανία 1838 - 1920), ὁ Ζόζεφ Ράινμπεργκερ (Λίχτεν-τστάιν 1839—1901), ὁ Ἐμίλ Σέγκρεν (Στοκχόλμη Σουηδίας 1853—1918), ὁ Ρουτζιέρο Λεονκαβάλλο (Γαλλία 1858—1919) καὶ ὁ Γκούσταβ Λάλερ (Βοημία 1860—1911).

ΓΑΛΛΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Ἀπὸ τὴν κλασσικὴ περίοδο μέχρι τὸ 19ο αἰώνα ἡ Γαλλία παρουσιάζει α μουσικὴ παρακμὴ. Μὰ ξαφνικὰ τῆ ρομαντικῆ ἐποχῆ τοῦ 19ου αἰώνα κρουσιάζεται μιὰ ἀπρόσμενη ἀνθήρη τῆς μουσικῆς καὶ ἓνα πλήθος ἀπὸ δοξοὺς Γάλλους συνθέτες γεμίζουν τὴ φιλολογία τῆς μουσικῆς μὲ ὠραίες μίουςγίες.

Οἱ σπουδαιότεροι ἀπ' αὐτοὺς εἶναι:

Κάρολος Γκουνὸ (Παρίσι 1818—1893). Κατατάσσεται τοὺς μεγάλους συνθέτες τῆς Γαλλίας. Ἐγραψε: Μελοδράματα «Φάουστ», «Σαφρώ», «Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα» κ. ἄ. Λειτουργίες, Ρέκβιεμ, Χοροὶ ἀκά κ. ἄ.

Καίσαρ Φράνκ (Λιέγη Βελγίου 1822—1890). Πρωτοπορια-
ῶς συνθέτης, πού καινοτόμησε στὴ μουσικὴ ἀρχιτεκτονικὴ μὲ τὸ κυκλικὸ
σύστημα, πού ἐφάρμοσε στὰ ἔργα του. Σύμφωνα μὲ τὸ σύστημα αὐτὸ ἓνα
ὀδηγητικὸ θέμα ἢ μοτίβο, τὸ ὁποῖο παρουσιάζεται στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου, «κυ-
κλοφορεῖ» μὲ διάφορες παραλλαγές σὲ ὅλα τὰ μέρη, δίνοντας ἐνότητα καὶ
συσχῆ στὸ ἔργο. Ὁ Φράνκ δημιούργησε σχολὴ στὴ Γαλλία, πού ἀνέδειξε
πολλοὺς διάσημους συνθέτες.

Ἐγραψε ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ὁρατόρια, συμφωνία σὲ ρε ἐλάχιστο-
να, συμφωνικὰ ποιήματα, μουσικὴ ὀματίου, ἔργα πιάνου, ἔργα γιὰ ὄρ-
γανο κ. ἄ.

Κάμιλλος Σαὶν Σάνς (Παρίσι 1835—1921). Ἀπὸ τοὺς
μεγάλους συνθέτες τῆς Γαλλίας. Ἀκολούθησε στὰ ἔργα του τὴν κλασσι-
κὴ παράδοση καὶ δημιούργησε ὑπέροχα λυρικά ἔργα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα διακρί-
νόνται τὰ ἑξῆς:

Τρεῖς συμφωνίες. Μελοδράματα: «Σαμφὼν καὶ Δαλιδὰ», «Ἀσκάνιο»,
«Ἐπιὲν Μαρτέλ» κ. ἄ. Μουσικὴ ὀματίου. Κοντσέρτα γιὰ διάφορα ὄργανα.
Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ: «Ὁρατόριο τῶν Χριστουγέννων», «Ὁ κατακλυ-
σμός» κ. ἄ. Συμφωνικὰ ποιήματα: «Φαέθων», «μακάβριος χορός», «τὰ νιά-
τα τοῦ Ἡρακλῆ» κ. ἄ. Ἐργα πιάνου. Τραγούδια κ. ἄ.

Ζώρζ Μπιζέ (Παρίσι 1838—1875). Έγραψε τὰ μελοδράματα «Κάρμεν», «Άλιείς μαργαριταριῶν», «ἡ Ἀρλεζιάνα» κ. ἄ.

Άλλοι φημισμένοι Γάλλοι συνθέτες εἶναι οἱ ἑξῆς: Ἐδουάρδος Λαλό, Ἐμμανουήλ Σαμπριέ, Ζὺλ Μασσόν, Γκαμπριέλ Φωρέ, Ἀνρὺ Ντυπάρκ, Βενσάν ντ' Ἐντύ, Ἐρνεστ Σωτόν, Ἀλφρέδος Μπρυνώ, Γουσταῦος Σαρπαντιέ, Γαβριήλ Πιερνέ κ. ἄ.

ΕΘΝΙΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ

ΡΩΣΙΚΗ ΣΧΟΛΗ — ΟΜΑΔΑ ΤΩΝ ΠΕΝΤΕ

Στις ἀρχές τοῦ 19ου αἰῶνα παρατηρεῖται στὶς εὐρωπαϊκὲς χώρες μία κίνηση γιὰ τὴ δημιουργία διάφορων Ἐθνικῶν Σχολῶν. Οἱ συνθέτες προσπαθοῦν νὰ στηρίξουν τὰ ἔργα τους στὴ μουσικὴ παράδοσι τῆς χώρας τους. Γι' αὐτὸ χρησιμοποιοῦν στὶς συνθέσεις τους τὶς σκάλες, πάνω στὶς ὁποῖες ἔχει θεμελιωθῆ ἡ λαϊκὴ μουσικὴ τῆς πατρίδας τους, τοὺς ρυθμούς, ποὺ χρησιμοποιοῦνται στοὺς χοροὺς καὶ τὰ λαϊκὰ τους τραγούδια καὶ μελωδίες δανεισμένες ἀπὸ τὴ δημοτικὴ τους μουσικὴ.

Πρῶτὴ δημιουργήθηκε ἡ ἔθνικὴ σχολὴ τῆς Ρωσίας, τὴν ὁποία ἰδρύσε ὁ συνθέτης Γκλίλκα (1804—1857). Στὰ μελοδράματά του «ἡ Ζωὴ γιὰ τὸν Τσάρο» καὶ «Ρουσιὰν καὶ Λουδομίλλα» ἀντλεῖ τὶς μελωδίες του ἀπὸ λαϊκὲς ρωσικὲς πηγές. Τὸ ἔργο τοῦ Γκλίλκα συνέχισε ὁ Ἄντον Ρομπινσάϊν (Μολδοβλαχία 1826—1894) καὶ ὁ Ἄ. Νταργκόμύτσκι (1813—1869).

Γιὰ τὴ δημιουργία ἄξιᾶς ρωσικῆς μουσικῆς σχολῆς ἰδρύθηκε ὁ ὄμιλος τῶν «πέντε» συνθετῶν: Κούι, Μπαλακίρεφ, Μποροντίν, Ρίμσκυ - Κόρσακωφ καὶ Μουσσόργκσκυ, οἱ ὁποῖοι δούλεψαν γιὰ ἓνα κοινὸ ἰδανικόν, «τὴν προβολὴ τῆς ἔθνικῆς τους μουσικῆς».

Ὁ Κούι (1835—1918) μελοποίησε τὶς ὅπερες «ὁ αἰχμάλωτος τοῦ Καυκάσου», «ὁ Γιὸς τοῦ Μανταρίνου», «ὁ πειρατὴς», καθὼς καὶ ἄλλες συνθέσεις βασισμένες πάνω σὲ λαϊκὰ μοτίβα.

Ὁ Ἄλέξανδρος Μποροντίν (1833—1887) δημιούργησε, ἐκτὸς ἀπὸ τ' ἄλλα ἔργα του, τὸ μελόδραμα «Πρίγκηπας Ἰγκόρ», στὸ ὁποῖο παρουσιάζει τοὺς περίφημους «Πολοβτσιανοὺς χοροὺς» καὶ τὸ μελόδραμα «στὶς στέπες τῆς Κεντρικῆς Ἀσίας», στὸ ὁποῖο ζωντανεῖ τὶς ἀπέραντες σιβηρικὲς ἐκτάσεις μὲ λαϊκὲς ρωσικὲς μελωδίες, ποὺ τόσο ἐντεχνα ἐπεξεργάζεται.

Ὁ Μίλι Μπαλακίρεφ (1837—1910) ἔγραψε συμφωνίες, ἔργα γιὰ ὀρχήστρα καὶ γιὰ πιάνο καὶ δημοσίευσε συλλογὲς ἀπὸ λαϊκὰ σλαβικὰ τραγούδια, ἐπιζητώντας νὰ συνεχίσῃ τὴ Ρωσικὴ παράδοσι.

Ὁ Μόδεστος Μουσσόργκσκυ (1839—1881) θῆλπε μὲ τὰ ἔργα του νὰ ζωντανέψῃ τὶς ἐθνικὲς παραδόσεις τῆς χώρας του. Τὰ μελοδράματά του «Μπορίς Γκνουνόφ» καὶ «Κοβάντινα», τὰ ἔργα του γιὰ ὀρχήστρα, ὅπως τὸ «μιά νύχτα στὸ φαλακρὸ βουνό» καὶ ἄλλα, τὰ θαυμάσια λίντερ του, τὰ ἔργα του γιὰ πιάνο καὶ πολλὲς ἄλλες συνθέσεις του, ἀνέδειξαν τὸ Μουσσόργκσκυ ὀξασμένως στέλεχος τῆς Ρωσικῆς μουσικῆς σχολῆς.

Ὁ Ρίμσκυ - Κόρσακωφ (1844—1908) πλούτισε τὴ μουσικὴ σχολὴ τῆς πατρίδας του μὲ συμφωνικὰ ποιήματα, πλούσια σὲ ἔμπνευση καὶ σπάνια δύναμη φαντασίας. Ἐγραψε ἀκόμη μουσικὴ θωματίου, μελοδράματα, ὅπως «ἡ μνηστὴ τοῦ Τσάρου», «ὁ Τσάρου Σουλτάν» καὶ ἄλλα ὠραία ἔργα.

Ἄλλοι συνθέτες, διάδοχοι τῶν πέντε, εἶναι ὁ Ἀλεξάντερ Γκλαζούνοφ, ὁ Σέργιος Ραχμανίνοφ, ὁ Ἀλεξάντερ Σκριάμπιν κ. ἄ.

Ἀνάμεσα στοὺς Ρώτους συνθέτες τοῦ 19ου αἰῶνα ξεχωριστὴ θέσι, κατέχει ὁ Πέτρος Ἰλιτζ Τσαϊκόφσκυ (1840—1893), ὁ ὁποῖος δὲν ἀνήκει στὴ σχολή, πὺ ἀναφέραμε, ἀλλὰ ἀκολουθεῖ τὴν παράδοσι τῶν συνθετῶν τῆς Δύσεως. Ἐγραψε ἔργα γιὰ ὅλα τὰ εἶδη τῆς μουσικῆς.

Ἀπὸ τὰ ἔργα του, σπουδαιότερα εἶναι οἱ 7 συμφωνίες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ξεχωρίζει γιὰ τὴν ὁμορφιὰ τῆς ἢ «Παθητικὴ», συμφωνικὰ ποιήματα, μελοδράματα «Εὐγένιος Ὀνέγι» καὶ ἄλλα. Ἐγραψε καὶ μουσικὴ μπαλλέτου, ὅπως «ἡ λίμνη τῶν κύκνων», ὁ «καρνοδραστής», ἢ «πριγκηποπούλα τοῦ κοιμισμένου δάσους» κ. ἄ.

ΑΛΛΕΣ ΕΘΝΙΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ

ΤΣΕΧΟΣΛΟΒΑΚΙΚΗ ΣΧΟΛΗ. Θεμελιωτὲς τῆς σχολῆς αὐτῆς εἶναι ὁ Σμέτανα καὶ ὁ Ντβόρζακ.

Ὁ Φρειδερίκος Σμέτανα (1824—1884) ἔγραψε ἔργα ἔμπνευσμένα ἀπὸ τὴ δημοτικὴ μουσικὴ τῆς πατρίδας του. Στὰ ἔργα του περιλαμβάνονται συμφωνίες, μουσικὴ θωματίου, 6 συμφωνικὰ ποιήματα μὲ τὸν τίτλο «ἡ πατρίδα μου», 5 μελοδράματα κ. ἄ.

Ο Άντωνιος Ντθόρζακ (Βοημία 1841—1904) είναι συνθέτης με παγκόσμιο κύρος. Τά έργα του έχουν εικόνες από τή ζωή τών απλοϊκών ανθρώπων τής πατρίδας του και από τις έθνικές παραδόσεις. Οι πέντε συμφωνίες του συγκαταλέγονται στις πιο έλκετες μουσικές δημιουργίες. Ανάμετά τους ξεχωρίζει ή συμφωνία του «Νέου κόσμου», που έγραψε ο συνθέτης, όταν βρισκόταν στην Άμερική. Στή συμφωνία αυτή ή παλέττα του συνθέτη συνταιριάζει ήχητικές αποχρώσεις από τήν Έσχεική δημοτική μουσική με τόν ιδιόρρυθμό χρώμα τών φρεσκεντικών τραγουδιών τών Νέγρων τής Άμερικής. Άλλα έργα του Ντθόρζακ είναι σλαβικοί χοροί για όρχήστρα, εισαγωγές, συμφωνικά ποιήματα, κοντσέρτα, μουσική δωματίου, μελοδράματα, έκκλησιαστικά έργα, τραγούδια κ. ά.

ΣΚΑΝΔΙΝΑΒΙΚΗ ΣΧΟΛΗ. Η Δεμελίωση τής σχολής αυτής έγινε από συνθέτες τών βόρειων χωρών και τόν αρχικό ξεκίνημα έγινε από τή Νορβηγία.

Η Νορβηγία παρουσιάζει στά μέσα του 19ου αιώνα έλκετους συνθέτες, όπως τόν Γιόχαν Σθέντσεν (1840—1911), τόν Κρίστιαν Σίντιγκ και τόν Έδουάρδο Γκρήγκ (1843—1907). Τά έργα αυτών τών συνθετών είναι φτιαγμένα στά πλαίσια τών μουσικών παραδόσεων τής χώρας τους.

Η Φινλανδία αντιπροσωπεύεται από μία μεγάλη μουσική προσωπικότητα, τόν Ζάν Σιμπέλιους (1865—1957), που έγραψε συμφωνίες, συμφωνικά ποιήματα «Φινλανδία», «Άνοιξιάνικο τραγούδι», 1 μελόδραμα, έργα βιολιού, έργα πιάνου, τραγούδια κ. ά.

ΟΥΓΓΡΙΚΗ ΣΧΟΛΗ. Οι συνθέτες, που πρόβαλαν τήν Ούγγρική σχολή, είναι ό Μπέλα Μπάρτοκ και ό Ζαλτάν Κόνταλυ, που θεωρείται έθνικός συνθέτης τής Ούγγαρίας. Ό Μπάρτοκ είναι από τούς μεγαλύτερους συνθέτες τής σύγχρονης μουσικής.

ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ. Τήν έθνική σχολή τής Ίσπανίας έχουν δεμελίωση με τά έργα τους αρκετοί μεγάλοι Ίσπανοί συνθέτες, από τούς όποιους ξεχωρίζουν ο Φίλιππος Πεντρέλ (1841—1922), ό Ίσακ Άλμπενις (1860—1909), ό Ερρίκος Γκρανάντος (1867—1916), ό Μανουέλ ντε Φάλλια (1876—1946) κ. ά.

ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ. Ό κυριότερος εκπρόσωπος τής Γερμανικής σχολής είναι ό Ριχάρδος Στράους (Μόναχο 1864—1949). Είναι από τούς μεγαλύτερους συνθέτες τών νέων χρόνων. Τόν έργο του είναι πολύ

μεγάλο. Έγραψε: Συμφωνίες, συμφωνικά ποιήματα «Θάνατος και εξαύλωση», «Δόν Ζουάν», «Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα», «Δόν Κιχώτης» και πολλά άλλα. Μελοδράματα: «Ήλέκτρα», «Σαλώμη», «Ο ιππότης με το ρόδο», «Η Αριάδνη στη Νάξο» κ. ἄ.

Άλλοι συνθέτες τῆς Γερμανικῆς Σχολῆς εἶναι ὁ Οὐγκο Βόλφ (1860—1903) καὶ ὁ Μάξ Ρέγκερ (1873—1916).

Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἡ μουσικὴ ποὺ ἔγραψαν οἱ συνθέτες τόσο τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς ὅσο καὶ τῆς ρωμαντικῆς μέχρι τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰώνα, εἶχε θεμελιωθῆ, σὲ γενικὲς γραμμές: 1) Πάνω στὶς μείζονες καὶ ελάσσονες σκάλες με αὐστηρῆ χρησιμοποίησιν τοῦ προσαγωγέα. 2) Πάνω σὲ ρυθμικοὺς σχηματισμοὺς, προταρμωμένους σ' ἓνα πλαίσιο ὀρισμένου μέτρου. 3) Ἦταν ὑποταγμένη σ' ἓνα πολὺπλοκο σύστημα ἀπὸ ἀρμονικοὺς νόμους.

Ἀπὸ τὸν 20ῦ αἰώνα οἱ συνθέτες θρῖσκουν νέους δρόμους, γιὰ νὰ ἐκφράσουν τίς σκέψεις τους. Οἱ μείζονες καὶ ελάσσονες σκάλες παραγκωνίστηκαν καὶ τῆ θέσιν τους πήραν νέες σκάλες, ὅπως π. χ. σκάλες ὄλο τόνους χωρὶς ἡμιτόνια, σκάλες πεντάτονες (ὅπως στὰ χρόνια τῶν ἀρχαίων λαῶν), σκάλες Ἰνδικές, ἀρχαῖες Ἑλληνικὲς σκάλες, σκάλες με 12 ἡμιτόνια, καθὼς καὶ διάφορες ἄλλες σκάλες.

Μὰ καὶ στὸ ρυθμὸ ἀπομακρύνθησαν ἀπὸ τὴ μονοτονία τοῦ ἑνὸς μέτρου, πάνω στὸ ὁποῖο στήριζαν κάθε σύνθεσή τους οἱ κλασσικοὶ συνθέτες καὶ ἀπέκτησαν ρυθμικὴ ἐλευθερία. Δηλαδή, κάθε μουσικὸ ἔργο τους μπορεῖ νὰ ἀλλάξῃ ὁποιαδήποτε στιγμή μέτρο. Ἡ πρώτη φράση, ἑνὸς μουσικοῦ ἔργου π. χ. μπορεῖ νὰ εἶναι σὲ μέτρο 2/4, ἐνῶ ἡ ἐπόμενη σὲ 6/8, ἡ ἄλλη σὲ 3/4 κ.ο.κ.

Στὸν ἀρμονικὸ τομέα οἱ σύγχρονοι συνθέτες ἀπαρνήθησαν τοὺς παλιούς κανόνες τῆς ἀρμονίας καὶ ἀνοίξαν δικούς τους ἀρμονικοὺς ὀρίζοντες, σύμφωνα με τίς νέες σκάλες, ποὺ χρησιμοποιοῦν. Στὴ νέα ἀρμονικὴ γλώσσα τῶν σύγχρονων συνθετῶν κάθε συγχορδία ἔχει τὴ δική της ἀνεξαρτησία καὶ ἡ ὑπαρξὴ της δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τίς σχέσεις της με τίς γειτονικὲς συγχορδίες. Συχνὰ χρησιμοποιοῦν στὶς συνθέσεις τους τὴ Διτονικότητα (ὅταν σ' ἓνα ἔργο συνηχοῦν δύο διαφορετικὲς τονικότητες) καὶ τὴν Πολυτονικότητα (ὅταν συνηχοῦν σ' ἓνα ἔργο τρεῖς ἢ περισσότερες τονικότητες).

ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Ὁ Ἄρνολντ Σαϊνμπεργκ (Βιέννη 1874—1951), ἀπὸ τοὺς πρῶτους πρωτοποριακοὺς συνθέτες τῆς ἐποχῆς μας, χρησιμοποίησε στὰ



έργα του τήν ατονικότητα. Διαίρεσε τή σκάλα σέ δώδεκα φθόγγους, πού προχωροῦν σχηματίζοντας μεταξύ τους ἴσες ἡχητικές ἀποστάσεις. Στή σκάλα αὐτή δέ διακρίνουμε οὔτε τονική οὔτε δεσπόζουσα κι ἔτσι καταργοῦνται ὅλες οἱ σχέσεις, πού ὑπῆρχαν στό παλιό τονικό σύστημα τῶν κλασσικῶν καί ρομαντικῶν συνθετῶν. Σ' αὐτή τή δωδεκάφθογγη μουσική κάθε φθόγγος μπορεί νά δεχθῆ ὅποιαδήποτε συγχορδία ἢ ὅποιοδήποτε διάστημα.

Οἱ νέες αὐτές μουσικές ἀντιλήψεις περνοῦν ἀπό τή μιᾶ χώρα στήν ἄλλη. Στίς διάφορες χώρες ξεχωρίζουν μέ τά ἔργα τους ὀρισμένες προσωπικότητες.

KUNG-FU

Στή Γαλλία παρουσιάζεται ὁ μεγάλος συνθέτης Κλωντ Ντεμπουσσὺ (1862—1918), ὁ ὁποῖος μέ τά ἔργα του ἔκανε τὸ πρῶτο μεγάλο βῆμα γιὰ τήν ἀπελευθέρωση τῆς μουσικῆς ἀπὸ τὸ νόμο τῆς τονικότητας. Ὁ Ντεμπουσσὺ θεμελιώνει συχνά τή μουσική του πάνω σέ σκάλες μέ ἑξάκλιτους τόνους. Ἐνα ἀπὸ τά ἀριστουργήματά του, στό ὅποιο χρησιμοποιεῖ τήν ατονική σκάλα, εἶναι τὸ λυρικό δράμα «Πελλέας καί Μελισσάνθη». Ἄλλα ἔργα του εἶναι: Τὸ σκηνικό δράμα «τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Σεβαστιανοῦ». Ἔργα γιὰ ὄρχήστρα «Προελούντιο στό ἀπόγευμα ἐνὸς φαύλου», «Ἡ Θάλασσα», «Εἰκόνες» κ. ἄ. Μουσική ὁματίου. Ἔργα πιάνου. Τραγούδια κ. ἄ.

Ἄλλοι Γάλλοι συνθέτες τῆς σύγχρονης ἐποχῆς, πού σκόρπισαν μεγάλη γοητεία στό παγκόσμιο κοινὸ μέ τά ἔργα τους, εἶναι ὁ Μωρίς Ραβέλ, ὁ Πῶλ Ντυκά, ὁ Φλωράν Σμιτ κ. ἄ.

Ὁ Πῶλ Ντυκά (1865—1935) ἔγραφε συμφωνικά ἔργα, εἰσαγωγές, ἕνα σκέρτσο «Μαθητευόμενος μάγος», ἔργα πιάνου, ἕνα μελόδραμα καί ἄλλα.

Ὁ Μωρίς Ραβέλ (1875—1937) εἶναι ἀπὸ τοὺς πρὸ μεγάλους συνθέτες τῆς σύγχρονης ἐποχῆς. Ἐγραψε: Ἔργα γιὰ ὄρχήστρα «ὁ τίφος τοῦ Κουπερέν», «Ἰσπανική ὥρα», «Ἰσπανική ραψωδία», «Δάφνις καί Νλόη» (μονόπρακτὴ ἔπερα). Μουσική ὁματίου. Ἔργα πιάνου. «Τσιγγάνα», ἔργο γιὰ βιολί καὶ ὄρχήστρα κ. ἄ.

ΓΚΟΡ ΣΤΡΑΒΙΝΣΚΥ

Σημαντικὴ στή διαμόρφωση τῆς σύγχρονης μουσικῆς αἰσθητικῆς εἶναι ἡ συμβολὴ τοῦ Ρώσου συνθέτη Στραβίνσκυ. Ὁ Γκορ Στραβίν

SEE ME
FEEL ME
TOUCH ME
HEAL ME

σκυ γεννήθηκε στο Όρανιενμπάου — κοντά στην Πετρούπολη, της Ρωσίας — το 1882 και πέθανε το 1971. Έζησε κατά περιόδους στο Παρίσι, στην Ελλάδα, στη Ρωσία και στην Αμερική. Το έργο του, έντελως ιδιότυπο, φέρνει τη σφραγίδα μιας σπάνιας μουσικής ιδιοφυΐας, που επιβλήθηκε σύντομα σ' όλους τους προοδευμένους λαούς. Στο έργο αυτό συναντάμε τους πιο επαναστατικούς τρόπους έκφρασης — πολυτονικότητες, πολυρρυθμίες, εξωτικές σκάλες, πολυμέρες διαφωνίες, παράξενους ρυθμούς και φανταχτερές ήχοχρωματικές αντιθέσεις. Τα έργα του είναι φτιαγμένα στα πλαίσια της τονικής μουσικής. Μόνο στα τελευταία έργα του ακολουθεί το δωδεκάφθογγο άτονικό σύστημα.

Τα χοροδράματα «Το πουλί της φωτιάς», «Πετρούσκα» και «ή ιεροτελεστία της ανοίξεως», όταν πρωτοπαίχτηκαν στο Παρίσι, του εξασφάλισαν μια ξεχωριστή θέση ανάμεσα στους καλύτερους συνθέτες της νεώτερης μουσικής. Από την περίοδο εκείνη μέχρι το θάνατό του τίποτε δε στάθηκε εμπόδιο στην εξέλιξή του.

Μερικά από τα πολυάριθμα αξιόλογα έργα, που έγραψε, είναι: "Οπερες «Το άηρόνι», «Περσεφόνη», «Οιδίπους τύραννος» κ. ά. Χοροδράματα «τό φιλι της νεράιδας», «άλεπού», «Όρφέας» κ. ά. Σχημική μουσική «ή ιστορία ενός στρατιώτη». Έργα για όρχήστρα. Συμφωνίες. Μουσική δωματίου. Έργα πιάνου. Τραγούδια κ. ά.

ΑΛΛΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

Το όνειρο, που χάραξε ο Στραβίνσκυ, ακολούθησαν πολλοί Γάλλοι συνθέτες και πρό πάντων ή «μάδα των έξι»: Νταριύς Μιλώ (1892), Λουϊ Ντυρέ (1888), Ζωρζ Ορέκ (1899), Φρανσίς Πουλένκ (1899), Άρτουρ Χόνεγκκερ (Ελλάδα 1892—1955) και ή Ζερμαίν Ταγερφέρ (1892).

Άλλοι σπουδαίοι συνθέτες της σύγχρονης εποχής είναι :

Πάουλ Χίντεμιτ (1895—1963). Έγραψε για όλα τὰ είδη της μουσικής πολύ αξιόλογα έργα. Έγραψε έργα όρχήστρας, κοντράτα για διάφορα όργανα, πολλές όπερες, τραγούδια, μουσική δωματίου κ. ά.

Σέργιος Προκόπιεφ (Ρωσία 1891—1953). Έγραψε συμφωνίες, κοντράτα, σουίτες, τραγούδια, 7 όπερες, μουσική μπαλέτου κ. ά.

Δημήτρης Σοσπάκοβιτς (Ρωσία 1906). Μεγάλος σύγ-

χρονος συνθετης και πιανίστας. Μέχρι σήμερα έχει γράψει 12 συμφωνίες, μουσική θωματίου, κοντσέρτα, όπερες, τραγούδια, μουσική μπαλέτου κ. ά.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΝΕΩΤΕΡΗ ΕΛΛΑΔΑ

Στά χρόνια τής Τουρκοκρατίας ό Έλληνικός λαός έπесе σέ πνευματικό μαρτυμό. Οι μεγάλοι λόγιοι έφυγαν στην Ίταλία, έχοντας μέσα τους άσθεστο τó μίσος ενάντιον τών κατακτητῶν και τή νοσταλγία τής Βυζαντινης κληρονομιάς, πού τή νέμονταν οι θάρβαροι. Οι πιό συντηρητικοί λόγιοι, πού δέ μπορούσαν νά συμπαθήσουν τή Δύση μετά από τις πικρές αναμνήσεις τής Φραγκοκρατίας, συγκεντρώθηκαν γύρω από τó Πατριαρχείο. Ό πολύς Έλληνικός λαός έμεινε μόνος, ύποχρεωμένος νά ύπακούη στις διαταγές τών θάρβαρων τυράννων, πού καιροφυλακτούσαν άγρυπνοι, για νά τού κόψουν τούς δεσμούς μέ τήν έθνική παράδοση. Ό άραγισμός τού Έλληνικού στοιχείου φάνηκε πώς ήταν εύκολος. Καί όμως μέσα στο σκοτάδι, πού πύκνωνε επικίνδυνα γύρω του και μέσα στα βάσανά του ό "Έλληνας ζούσε μέ τήν καρδιά του φωτισμένη από τή δυνατή άκτινοβολία, πού ασκόρπιζε ό πολιτισμός τών περασμένων αιώνων. Η άκτινοβολία αυτή ξεπετιόταν μέσα από τή λαϊκή παράδοση, από τή γλώσσα, από τά παραμύθια, από τή λαϊκή τέχνη, από τά ήθη και τά έθιμα, από τó χορό, από τά δημοτικά τραγούδια και από τήν εκκλησιαστική μουσική.

Τό Βυζαντινό μέλος ήταν ή μόνη έντεχνη μουσική εκδήλωση, πού συνεχίστηκε και μετά τήν άλωση. Παράλληλα όμως, στα σκοτεινά χρόνια τής σκλαβιάς αναπτύχθηκε και τó δημοτικό τραγούδι. Μέ τή μορφή τού Δημοτικού τραγουδιού, ό σκλαβωμένος Έλληνας προσπάθησε νά απαλύνει τις στενοχώριες του, νά ιστορήσει τις περιπέτειές του, νά καυχηθή τά κατορθώματά του, νά τραγουδήσει τήν τόσο γλυκιά μελωδία «πάλι μέ χρόνια μέ καιρούς, πάλι δικά μας θάνα!».

Κάθε τόπος δημιούργησε τά δικά του δημοτικά τραγούδια. Έτσι γενήθηκαν τά δημοτικά τραγούδια τής Ηπειρου, τής Πελοποννήσου, τής Κρήτης, τών νησιών τού Αιγαίου και τών άλλων Έλληνικών περιοχών. Όλα αυτά τά τραγούδια είχαν ξεχωριστή ποίηση, και μουσική, μέ ένα κοινό καύμό, «τῆ λεύτερη πατρίδα».

Τό κορύφωμα τού δημοτικού τραγουδιού τó βρίσκουμε στα κλέφτικα τραγούδια, στα όποια εκφράζεται ό ένθουσιασμός και ή περηφάνεια τών παλληκαριών, πού δέν ανέχονται τή σκλαβιά, όπως επίσης και οι άγώνες και οι θυσίες τών κλεφτών για τó μεγάλο ιδανικό τής ελευθερίας.

Όταν ή Έλλάδα ελευθερώθηκε, ή έπιστημονική μουσική παράδοση

ήταν ανύπαρκτη. Πρώτα στα νησιά του Ιονίου και κατόπιν στην υπόλοιπη Ελλάδα πρόβαλαν συνθέτες, που θέλησαν να δημιουργήσουν αξιόλογη μουσική ψηλού επιπέδου. Το ύλικό των δημοσικῶν τραγουδιῶν ἦταν σωστός ἀτίμητος θησαυρός γιὰ τοὺς συνθέτες. Αὐτὸν τὸν πλοῦτο δὲ σκέφτηκαν νὰ τὸν ἐκμεταλλευτοῦν στὰ ἔργα τους οἱ πρῶτοι Ἕλληνες συνθέτες. Ἔτσι μέχρι τὸ τέλος σχεδὸν τοῦ 19ου αἰῶνα τὰ ἔργα τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν εἶναι ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς Βενετσιάνικης κατοχῆς στὰ Ἑσπέρντσα. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς πρῶτους αὐτοὺς Ἕλληνες συνθέτες προσπάθησαν, χωρὶς νὰ τὸ κατορθώσουν, νὰ δώσουν ἑλληνικὸ χρώμα στὰ ἔργα τους. Οἱ προσπάθειες αὐτὲς προετοίμασαν τὸ ἔδαφος γιὰ τὴν ἀνύψωση τῆς Ἑλληνικῆς σχολῆς μὲ τὰ ἔργα τῶν κατοπινῶν συνθετῶν. Ἡ δημιουργία τῆς Ἑλληνικῆς σχολῆς ἀρχίτε νὰ στεριώνεται μὲ τὰ ἔργα τοῦ Λαυράγκα, τοῦ Γεωργίου Λαμπιλέτ καὶ πρὸ παντὸς τοῦ Μανώλη Καλομοίρη.

Ἡ Ἑλληνικὴ σχολή, ποὺ δημιουργήθηκε στὰ νεότερα χρόνια, εἶναι ἰσάξια μὲ τὶς Εὐρωπαϊκὲς σχολές. Θὰ τελειώσουμε τὴν ἱστορικὴ ἐξέταση, ἀναφέροντας ἐπιγραμματικὰ τὰ ἔργα τῶν πρὸ μεγάλων Ἑλλήνων συνθετῶν ἀπὸ τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 19ου αἰῶνα μέχρι σήμερα.

ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ

Νικόλαος Μάντζαρς (Κέρκυρα 1795 - 1872)

Εἶναι ὁ συνθέτης τοῦ ἔθνικοῦ μας ὕμνου τὸν ὁποῖο μελοποίησε τὸ 1828. Ἐγραψε κυρίως δρασκευτικὴ μουσικὴ καὶ τραγούδια. Ἐπίσης ἔγραψε θεωρητικὰ ἔργα μουσικῆς.

Σπυρίδων Ξύνδας (Κέρκυρα 1814 - 1896)

Εἶναι συνθέτης μελοδραμάτων, τραγουδιῶν καὶ ἄλλων ἔργων.

Ἀλέξανδρος Κατακουζηνὸς (Τεργέστη 1824 - 1896)

Ἐγραψε κυρίως δρασκευτικὴ μουσικὴ, μελοδράματα καὶ θεωρητικὰ ἔργα.

Παῦλος Καρρέρ (Ζάκυνθος 1829 - 1896)

Εἶναι δημιουργὸς μελοδραμάτων, ποὺ εἶναι ἐμπνευσμένα ἀπὸ τοὺς ἐθνικοὺς μας ἀγῶνες. Ἡ συγκινητικὴ μελωδία «Γέρο - Δήμος», ποὺ βρῆκε τὴση ἀπήχηση, ὥστε νὰ τραγουδιέται σ' ὅλη τὴ χώρα μας μέχρι σήμερα, εἶναι ἀπὸ τὸ μελόδραμά του «Μάρκος Μπότσαρης».

Γιωάννης Σακελλαρίδης (Λιτόχωρο, 1854)

Συνθέτης εκκλησιαστικής μουσικής.

Δημήτριος Ρόδιος (Αθήναι, 1862)

Συνθέτης ωραίων χορικών και τραγουδιών.

Σπύρος Σαμάρας (Κέρκυρα 1863 - 1917)

Είναι ο πρώτος Έλληνας συνθέτης με παγκόσμια ακτινοβολία. Έγραψε μελοδράματα, τα οποία παίχτηκαν με μεγάλη επιτυχία στην Ευρώπη και του χάρισαν μεγάλη φήμη. Έγραψε ακόμη όπερέττες, έργα πιάνου, τραγούδια και άλλα έργα.

Θεμιστοκλής Πολυκράτης (Φιλιππούπολις 1863 - 1925)

Έγραψε εκκλησιαστική μουσική και θεωρητικά έργα.

† Διονύσιος Λαυράγκας (Αργοστόλι 1864 - 1941)

Περίφημος συνθέτης, ο οποίος αγωνίστηκε για την ίδρυση του ελληνικού μελοδράματος. Για την επιτυχία αυτού του σκοπού κατέβαλε μεγάλες προσπάθειες και πολλούς κόπους. Έγραψε τα μελοδράματα «Διδώ», «Τα δύο αδέρφια», «Η μάγισσα» κ. ά. Έγραψε επίσης συμφωνική μουσική, όπερέττες, έργα πιάνου, έργα βιολιού, εκκλησιαστική μουσική κ. ά.

† Γεώργιος Λαμπελέτ (Κέρκυρα 1875 - 1945)

Το συνθετικό του έργο αποτελείται από συμφωνικά έργα, διάφορες μελέτες για την Έλληνική μουσική, έργα πιάνου, τραγούδια κ. ά.

Γεώργιος Ξιώτης (Μαριανούπολις 1875 - 1924)

Έγραψε έργα όρχήστρας, έργα πιάνου, τραγούδια κ. ά.

Θεόφραστος Σακελλαρίδης (Αθήναι 1882)

Το έργο του περιλαμβάνει μελοδράματα, όπερέττες, τραγούδια κ. ά.

Jawohl

Μανώλης Καλομοίρης

Γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1883. Σπούδατε μουσική στην Αθήνα και στην Κωνσταντινούπολη και συνέχισε τις μουσικές του σπουδές στη Βιέννη. Το 1910 έγκραταστάθηκε όριστικά στην Αθήνα.

Η δράση του ήταν μεγάλη για τη μουσική κίνηση της χώρας μας. Ίδρυσε ωδεία, δίδαξε πιάνο και θεωρητικά και δημιούργησε φυτώριο από νέους καλλιτέχνες. Υπήρξε διευθυντής της Έθνικής Λυρικής Σκηνής, ήταν μέλος της Ακαδημίας Αθηνών, τιμήθηκε με το Έθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών, όπως επίσης και με πολλά Έλληνικά και ξένα παράσημα.



Το συνθετικό του έργο είναι πολύ αξιόλογο. Ακολουθεί τις τάσεις των ρομαντικών συνθετών. Οι σκάλες της δημοτικής μας μουσικής με τα πενταμερή και έπταμερή μέτρα, αποτελούν τις βάσεις των συνθέσεών του. Σ' όλο το έργο του γίνεται ολοφάνερη ή μεγάλη προσπάθεια και ό αγώνας, που κατέβαλε για τη δημιουργία της Έθνικής μας Σχολής.

Έγραψε: Μελοδράματα: «Ο Πρωτομάστορας», «Το δαχτυλίδι της μάνας», «Ανατολή» κ. ά.

Συμφωνική μουσική: Ρωμέικη σουίτα, Συμφωνία της λεβεντιάς, συμφωνία των ανίδεων και καλών ανθρώπων κ. ά.

Έργα πιάνου. Σκηνική μουσική, χορικά, τραγούδια, μουσική δωματίου. Διδακτικά μουσικά βιβλία. Μουσικές μελέτες κ. ά.

Ο Μανώλης Καλομοίρης μπορεί να θεωρηθεί σαν Έθνικός μας συνθέτης. Πέθανε στην Αθήνα το 1964.

Μάριος Βάρβογλης (1885-1967)

Είναι από τους πρωτεργάτες της Νεοελληνικής Έθνικης Μουσικής Σχολής. Έγραψε: Συμφωνικά έργα. Έργα πιάνου. Μελοδράματα. Μουσική δωματίου. Μουσικές υποκρούσεις. Τραγούδια κ. ά.

Θεόδωρος Σπάθης (Αθήνα, 1886-1943)

Τò έργο του αποτελείται από συμφωνική μουσική, μουσική δωματίου, μελοδράματα, όπερέττες και τραγούδια.

Δημήτριος Λεβίδης (Αθήνα, 1886-1952)

Συνθέτης συμφωνικής μουσικής. Δημιούργησε συμφωνικά ποιήματα, χοροδράματα, μουσική δωματίου και τραγούδια.

Γεώργιος Σκλάβος

Άξιόλογος συνθέτης και σπουδαίος μουσικολόγος. Γεννήθηκε στη Βραίλα της Ρουμανίας τò 1888 και πέθανε στην Αθήνα στις 20 Μαρτίου 1976. Έχει συνθέσει: Έργα ορχήστρας. Μελοδράματα «Λεσπενίτσα», «Κατσιανή», «Κρίνο στ' άχρογιάλι», «Άμφιτρώων» κ. ά. Μουσικό δράμα «Κυρά Φροσύνη». Συμφωνικά έργα «Κρητική φαντασία», «Άρκαδική σουίτα», «Ειδύλλια», «Νησιώτικος γάμος», «Λετός» κ. ά. Χορικά. Τραγούδια κ. ά. *τò έργο οί σι δάδοι γεννήθημα να να ψοφίν*

Αιμίλιος Ριάδης (Θεσσαλονίκη, 1890-1935)

Έγραψε συμφωνική μουσική, περίπου 200 ωραιότατα τραγούδια, μία λειτουργία κ. ά.

Πέτρος Πετρίδης (Νιγότη Καππαδοκίας 1892)

Τò έργο του είναι ως επί τò πλείστον συμφωνικό. «Πρώτη συμφωνία», «Διγενής Άκρίτας», «Συμφωνία δωματίου» κ. ά.

Έγραψε άκόμη ένα μελόδραμα «Ζεφύρα», μουσική δωματίου, έργα πιάνου, τραγούδια και σκηνική μουσική.

Γεώργιος Πονηρίδης (Κωνσταντινούπολις 1892)

Τά κυριότερα έργα του είναι: Συμφωνική μουσική «Η Κατσιανή»,

«Συμφωνικό τρίπτυχο», 2 συμφωνίες, τὸ συμφωνικὸ ποίημα «Ἡ χώρα ποὺ δὲν πεθαίνει» κ. ἄ. Μουσικὴ δωματίου, ἔργα πιάνου, τραγούδια κ. ἄ.

Δημήτρης Μητρόπουλος (Ἀθήναι 1896-1960)

Μεγάλη μουσικὴ φυσιογνωμία μὲ πολύπλευρο ταλέντο. Ἦταν διευθυντὴς ὀρχήστρας μὲ παγκόσμια φήμη, πιανίστας καὶ συνθέτης. Σπούδασε μουσικὴ στὴν Ἀθήνα, στὶς Βρυξέλλες καὶ στὸ Βερολίνο. Τὸ 1927 ἐγκαταστάθηκε ὀριστικὰ στὴν Ἀμερικὴ. Ἀπὸ τότε διακρίθηκε διευθύνοντας ὀρχήστρες στὶς πιὸ μεγάλες πόλεις τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς, ὅπως τῆς Βοστώνης, τῆς Μιννεαπόλεως καὶ τῆς Νέας Ὑόρκης. Στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες τῆς Ἀμερικῆς γίνεται κάθε χρόνο μουσικὸς διαγωνισμὸς «εἰς μνήμην Δημητρίου Μητροπούλου», γιὰ τὴν ἀνάδειξη νέων ἀρχιμουσικῶν ἀπὸ ὅλοκληρο τὸν κόσμο.



Ἐγραψε ἔργα γιὰ ὀρχήστρα, ἓνα μελόδραμα «Βεατρίκη», ἔργα πιάνου, μουσικὴ δωματίου καὶ ἄλλα ἔργα.

Τιμῆθηκε μὲ τὸ Ἀριστεῖο Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν καὶ ὑπῆρξε μέλος τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν. Ὁ μεγάλος μαέστρος πέθανε στὶς 2 Νοεμβρίου 1960 στὴ Σκάλα τοῦ Μιλάνου, τὴν ὥρα ποὺ ἀρχίζε ἡ δοκιμὴ τῆς «Τρίτης Συμφωνίας» τοῦ Μάλερ.

Ἀνδρέας Νεζερίδης (Πάτραι 1897)

Ἐγραψε συμφωνικά ἔργα: 3 συμφωνίες, κοντσέρτο γιὰ ὀρχήστρα ἐγχόρδων, κοντσέρτο γιὰ βιολί καὶ ὀρχήστρα ἐγχόρδων, κοντσερτίνο γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα. Δύο μελοδράματα: «Βασιλιάς ἀνήλιαγος» καὶ «Ἡρώ καὶ Λεάνδρος». Τὸ 1975 τοῦ ἀπονεμήθηκε ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν τὸ «Ἀριστεῖον Καλῶν Τεχνῶν».

Ἀντίοχος Εὐαγγελῆσ (Ληξούρι 1903)

Σπούδασε μουσικὴ στὴ Λειψία καὶ στὴν Ἑλβετία. Τὸ ἔργο του πλουτίζει τὴν Ἑλληνικὴ μουσικὴ ἀνθολογία μὲ τὴν ἀρτια δομὴ του καὶ τὴ δυναμικὴ ἐπεξεργασία τῶν ἐμπνευσμένων θεμάτων του.

Ἐγραψε ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον συμφωνικά ἔργα: Συμφωνίες, «Ἡ λυγρὴ καὶ ὁ Χάρος», «Ἐπιτύμβιο», «Παραλλαγές καὶ φύγχα πάνω σ' ἓνα δημοτικὸ τραγούδι», «Ἀκρογιάλια καὶ βουνὰ τῆς Ἀττικῆς» κ. ἄ. Ἐγραψε ἀκόμα μουσικὴ δωματίου, σκηρικὴ μουσικὴ, κοντσέρτο πιάνου, τραγούδια κ. ἄ.

Θεόδωρος Καρυωπάκης (Ἄργος 1903)

Τὸ συνθετικὸ του ἔργο ἔχει ἐντελῶς προσωπικὸ χαρακτῆρα καὶ πρωτοτυπία ἐκφράσεως. Σπούδασε μουσικὴ μὲ τὸ Δημήτρη Μητρόπουλο καὶ τὸ Μάριο Βάρβογλη. Μερικὰ ἀπὸ τὰ ἀξιόλογα ἔργα του εἶναι: Συμφωνικὴ μουσικὴ, «μικρὴ συμφωνία γιὰ ἐγχόρδα», «Ντιβερτιμέντο», «συμφωνικὴ σπουδὴ», «Ἐπικὸ τραγούδι», «μπαλλάντα γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα ἐγχόρδων», μουσικὴ δωματίου, σκηρικὴ μουσικὴ, τραγούδια κ. ἄ.

Γιάννης Κωνσταντινίδης (Σμύρνη 1903)

Τὰ ἔργα του εἶναι ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια. Ἐγραψε: Σουίτα γιὰ βιολί καὶ πιάνο. Σουίτες πάνω σὲ δωδεκανηριακὰ θέματα. «Ὀστινάτο σὲ μικρασιατικὰ θέματα γιὰ ὀρχήστρα». Σονάτινες κ. ἄ.

Νίκος Σαλκῶτας (Χαλκίδα 1904 - 1949)

Μὲ τὸ ἔργο του ὁ Σαλκῶτας φέρνει στὴν Ἑλληνικὴ μουσικὴ τὰ σύγχρονα πρωτοποριακὰ μουσικὰ ρεύματα. Τὸ ἔργο του, ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἓνα ἐντελῶς πρωτότυπο ὄφος, δημιούργησε ἓνα ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον στὸ παγκόσμιο μουσικὸ κοινὸ καὶ ἀπέκτησε ὁ συνθέτης διεθνῆ φήμη, μολοντὶ πέθανε νέος, μόλις 46 χρονῶν. Τὰ κυριότερα ἔργα του εἶναι:

Συμφωνική μουσική, κοντσέρτα για διάφορα ὄργανα, μουσική δωματίου, ἔργα πιάνου, χορωδράματα, τραγούδια, σκηνηκὴ μουσική, θεωρητικὰ ἔργα κ. ἄ.

Χαρίλαος Πεσπέρτσας (Λειψία 1904)

Ἔγραψε: Συμφωνία «Ὁ Χριστός», «Πρελούντιο καὶ Φούγκα», «Διδύμοι τοῦ Διονύσου» κ. ἄ.

Σόλων Μιχαηλίδης

Γεννήθηκε στὴ Λευκωσία τὸ 1905. Σπούδασε μουσικὴ στὸ Παρίσι καὶ στὸ Λονδίνο. Τὸ ἔργο του εἶναι πολὺπλευρο. Ἰδρυσε καὶ διηύθυνε τὸ Ὁδεῖο Λεμεσοῦ μέχρι τὸ 1956. Ἀπὸ τὸ 1957 διευθύνει τὸ κρατικὸ ὠδεῖο Θεσσαλονίκης καὶ τὴ Συμφωνικὴ ὀρχήστρα τῆς Βόρειας Ἑλλάδας. Εἶναι περίφημος συνθέτης καὶ ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους μουσικολόγους τοῦ κόσμου.

Ἔγραψε: Συμφωνικὰ ποιήματα «Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ» καὶ ἄλλα. Μουσικὴ δωματίου. Ἔργα πιάνου. Ἔργα γιὰ διάφορα ὄργανα. Ἔργα ὀρχήστρας «τὸ πανηγύρι τῆς Κακάδας», «Δύο βυζαντινὰ σκίτσα», «Ἀρχαϊκὴ Σούιτα» κ. ἄ. Ἔργα γιὰ χορωδία καὶ ὀρχήστρα «Ἐλεύθεροι πολιορκημένοι», «Ὁ Τάφος» κ. ἄ. Σκηνηκὴ μουσική. Τραγούδια κ. ἄ. Ἔγραψε ἀκόμη διάφορα θεωρητικὰ ἔργα καὶ μουσικὰ συγγράμματα, ὅπως ἡ δίτομη «Ἀρμονία τῆς σύγχρονης μουσικῆς», «Ἡ Νεοελληνικὴ Μουσικὴ», «Ἡ Κυπριακὴ δημοτικὴ μουσικὴ» κ. ἄ.

Λεωνίδας Ζώρας (Σπάρτη 1905)

Συνθέτης ἔργων ὀρχήστρας, μουσικῆς δωματίου, ἔργων πιάνου, τραγουδιῶν καὶ ἄλλων ἔργων.

Βασίλειος Παπαδημητρίου (Τρίπολις 1905)

Ἔγραψε ἔργα γιὰ ὀρχήστρα, τρία κουαρτέττα γιὰ ἔγχορδα, μουσικὴ δωματίου, χορωδιακὰ ἔργα, τραγούδια κ. ἄ. Ἔγραψε ἐπίσης πολλὲς μουσικὲς μελέτες, ὅπως Ἱστορία τῆς Μουσικῆς κ. ἄ.

Κώστας Κυδωνιάτης (Τρίπολις 1908)

Τὸ συνθετικὸ του ἔργο περιλαμβάνει μουσικὴ δωματίου, συμφωνικὰ ἔργα, τραγούδια κ. ἄ.

Γεώργιος Καζάσογλου (Ἀθήναι 1910)

Τὰ σημαντικότερα ἔργα του εἶναι: Συμφωνική μουσική, «συμφωνικά πρελούδια», «Ἐλεγείο», «Τρίπτυχο», συμφωνίες κ. ἄ. Μουσική δωματίου. Ἔργα γιὰ διάφορα ὄργανα. Σκηνική μουσική, Τραγούδια κ. ἄ.

Γιάννης Παπαϊωάννου (Καβάλα 1910)

Εἶναι ὁπαδὸς τῆς ἀτονικῆς μουσικῆς καὶ τοῦ δωδεκάφθογγου συστήματος. Ἔχει γράψει ἔργα ὀρχήστρας, συμφωνίες, συμφωνικά ποιήματα, ὅπως ὁ «Πυγμαλίων», κοντσέρτο γιὰ πιάνο, 12 Ἰνβεντσιόνες καὶ Τοκκάτα γιὰ πιάνο, σουίτα γιὰ πιάνο, μουσική δωματίου, τραγούδια, χορικό ἀπὸ τὴν «Ἀντιγόνη» κ. ἄ.

Γεώργιος Γεωργιάδης (Θεσσαλονίκη 1912)

Τὸ ἔργο του ἀποτελεῖται ἀπὸ συμφωνική μουσική, ἔργα πιάνου, μουσική μπαλλέτου, μουσική δωματίου, ἐκκλησιαστική μουσική, τραγούδια κ. ἄ.

Ἀλέκος Ξένος (Ζάκυνθος 1912)

Ἐγραψε: Δύο συμφωνίες. Συμφωνικά ποιήματα «Τζαβέλλας», «Ὁ Προμηθεύς», «ὁ Διγενὴς δὲν πέθανε», «Ὁ Σπάρτακος», «Ἡ ἀντίσταση» κ. ἄ. Τραγούδια. Ἔργα χορωδιακά κ. ἄ.

Μενέλαος Παλλάντιος (Πειραιᾶς 1914)

Συνθέτης, διευθυντὴς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν καὶ Ἀκαδημαϊκός. Ἔχει γράψει ἔργα γιὰ ὀρχήστρα, μουσική δωματίου, κοντσέρτο πιάνου, τραγούδια, μουσική τραγωδία «Ἀντιγόνη», συμφωνικά ἔργα «Προσευχὴ στὴν Ἀκρόπολη», «Σουίτα σὲ παλαιὸ στυλ» κ. ἄ.

Δημήτριος Δραγατάκης (Ἡπειρος 1914)

Στὰ πρῶτα του ἔργα ἀκολουθεῖ τὸ τονικὸ σύστημα. Ἀπὸ τὸ 1958 ἀκολουθεῖ νεώτεριστικὲς τάσεις μὲ δική του πρωτότυπη συνθετικὴ περῆα. Ἐγραψε συμφωνίες, ἔργα ὀρχήστρας, μουσική δωματίου, μουσική μπαλλέτου, σκηνική μουσική κ. ἄ.

Γεώργιος Βῶκος (Πειραιᾶς 1916)

Τὸ συνθετικὸ του ἔργο ἀποτελεῖται ἀπὸ συμφωνικά ἔργα, ἔργα πιάνου.

μουσική δωματίου, τραγούδια κ. ἄ. Ἐχει κάνει πολλές μουσικές μελέτες καὶ κριτικές σὲ Ἀθηναϊκὲς ἑφημερίδες.

Ἰωάννης Ξεινάκης (Βραίλα Ρουμανίας 1921)

Στὰ ἔργα του ἀκολουθεῖ ἐντελῶς πρωτότυπους δρόμους συνθέσεως. Ἀπὸ τὰ ἔργα του εἶναι: «Μεταστάσεις», «Πιλοπρακτὰ» κ. ἄ.

Γεώργιος Σισιλιάνος (Ἀθήναι 1922)

Ἐχει συνθέσει ἔργα ὀρχήστρας, κοντσέρτο γιὰ ἔγχορδα, συμφωνία, κοντσέρτο γιὰ βιολοντσέλλο κ. ἄ.

Ἰάκωβος Χαλιάτσας (1921)

Ἀνάμεσα στὰ ἔργα ποὺ ἔχει γράψει μέχρι σήμερα εἶναι: Τρία συμφωνικά σκίτσα, κουαρτέτο γιὰ ἔγχορδα, χορευτικὴ σουίτα, συμφωνιέττα, τραγούδια κ. ἄ.

Γιάννης Χρήστου (Κάιρο 1926 - Ἀθήναι 1970)

Ἐγράψε 2 συμφωνίες, 1 λειτουργία, «Μετατροπὲς γιὰ ὀρχήστρα», τραγούδια κ. ἄ.

Ἄλλοι συνθέτες εἶναι :

Ἀργύρης Κουνάδης, Θεόδωρος Ἀντωνίου, Μιχάλης Βούρτσας, Βασίλειος Δέλιος, Δημήτριος Σινούρης, Νίκος Ἀστρεϊνίδης, Ἀλέκος Λαϊνᾶς, Νίκος Μαμαγκάκης κ. ἄ.

Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς συνθέτες, ποὺ ἀναφέραμε, ὑπάρχουν καὶ πολλοὶ ἄλλοι, οἱ ὁποῖοι μὲ τὴν προσωπικὴ τους δημιουργικὴ ἐργασία πλούτισαν τὴ μουσικὴ φιλολογία τῆς πατρίδας μας μὲ ὡραία καὶ δυναμικὰ ἔργα καὶ συνέβαλαν στὴ δημιουργία καὶ ἀνθήση τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς σχολῆς. Τὸ ἔργο τῶν ἀξίων αὐτῶν πρωτοπόρων συνθετῶν συνεχίζουσι σήμερα νεώτεροι συνθέτες, αἱ ὁποῖοι δουλεύουν ἀκούραστα γιὰ τὴν ἀνάδειξη τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς σχολῆς καὶ τὴν ἀνύψωσή της σὲ ἀνώτερα ἐπίπεδα.



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Α' ΘΕΩΡΙΑ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Χρωματισμοί	Σελίς	5
Μείζονες κλίμακες με διέσεις και ύφρσεις	»	10
Όροι ποὶ μεταβάλλον τὴ ρυθμικὴ ἀγωγή	»	15
Προσωδία	»	18
Εἶδη διαστημάτων	»	21
Τὰ διαστήματα στὶς μείζονες κλίμακες	»	21
Διαστήματα δευτέρας	»	21
Διαστήματα τρίτης	»	22
Διαστήματα τετάρτης	»	22
Διαστήματα πέμπτης	»	23
Διαστήματα ἕκτης	»	23
Διαστήματα ἑβδόμης	»	23
Διαστήματα ὀγδόης	»	24
Πῶς θὰ βροῦμε τὶς μείζονες κλίμακες, στὶς ὁποῖες ἀνήκει ἓνα διάστημα	»	26
Ἐλάσσονες κλίμακες	»	28
Ὁμώνυμες σκάλες	»	37
Ἀπλά καὶ σύνθετα διαστήματα. Ἀναστροφή τῶν διαστημάτων	»	40
Ἡ ἐλάσσων τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς	»	45

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Διαστήματα στὶς ἐλάσσονες κλίμακες	»	48
Διαστήματα δευτέρας	»	48
Διαστήματα τρίτης	»	49
Διαστήματα τετάρτης	»	49
Διαστήματα πέμπτης	»	49
Διαστήματα ἕκτης	»	50
Διαστήματα ἑβδόμης	»	50
Διαστήματα ὀγδόης	»	51
Ἐναρμόνιες κλίμακες	»	55
Τρόποι	»	56
Τονικότητα - τόνος	»	56
Μιχτὰ μέτρα 5/4, 5/8	»	59
Μέτρο 7/8	»	62

Οι σπουδαιότεροι τρόποι τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς	Σελίς	65
Συγχορδίες	»	66
Συγχορδίες τῆς ντο μείζονος	»	66

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Στοιχεῖα ὀργανογνωσίας	»	74
Εἶδη χορωδιῶν	»	74
Μουσικά ὄργανα	»	75
Ὅρχηστρα	»	83
Στοιχεῖα μορφολογίας	»	84
Μοτίβο - θέμα - ἀνάπτυξη	»	84
Ἀρμονία - ἀντίστιξη	»	86
Κανόνας	»	87
Φούγκα	»	87
Σονάτα	»	88
Ροντό	»	89
Συμφωνία	»	89
Ἄλλες μουσικῆς μορφῆς	»	89

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ἐποχὴ τῆς μονοφωνίας	Σελίς	93
Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων	»	94
Μυθικὴ περίοδος	»	96
Ὀμηρικὰ χρόνια	»	97
Δημοουργικὰ χρόνια	»	98
Κλασικὴ ἔποχὴ τῶν ἀρχαίων	»	99
Παρακμὴ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς	»	101
Ἡ μουσικὴ στὴν Ἀνατολικὴ Ἐκκλησία	»	102
Οἱ μεγαλύτεροι ἕμνογράφοι τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας	»	103
Ἡ ἐξέλιξις τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς μετὰ τὸ 10ο αἰῶνα	»	104
Ἡ μουσικὴ τῆς Λυτικῆς Ἐκκλησίας	»	105
Ἐποχὴ τῆς πολυφωνίας	»	106
Συνθέτες τῆς πολυφωνικῆς ἐποχῆς	»	108

Ἡ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΠΟ ΤΟ 1600 Μ. Χ. ΩΣ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ

Μελωδία με συνοδεία — Ὅπερα	Σελίς	109
-----------------------------------	-------	-----

STAR

153

Κομικό μελόδραμα	Σελίς	110
Όρατόριο	»	111
Όργανική μουσική	»	111
Ιωάννης Σεβαστιανός Μπάχ	»	112
Γεώργιος Φρειδερίκος Χαίντελ	»	114

SPRANG

6430416
19μ

ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

Μεταρρύθμιση τής όπερας	»	116
Όργανική μουσική	»	117
Φραγκίσκος Ίωσήφ Χαΐδν	»	117
Βόλφγκανγκ Άμντέους Μότσαρτ	»	119
Λούντβιχ Βάν Μπετόβεν	»	121

ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΡΩΜΑΝΤΙΣΜΟΥ

Φράνκ Σούπερτ	»	127
Έκτορ Μπερλιόζ	»	128
Φέλιξ Μέντελσον - Μπαρτόλντι	»	128
Φρειδερίκος Σοπέν	»	129
Ροβέρτος Σούμαν	»	129
Φρανς Λίστ	»	130
Ριχάρδος Βάγκνερ - Μεταρρύθμιση του μελοδράματος	»	130
Άλλοι συνθέτες του 19ου αιώνα	»	132
Άλλοι συνθέτες του 19ου αιώνα	»	134
Ρωσική σχολή — Όμιδα των πέντε	»	135
Άλλες Έθνικές μουσικές σχολές	»	136
Η σύγχρονη μουσική	»	138

Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Συνθέτες τής σύγχρονης εποχής	»	138
Γιζκο Στραβίνσκι	»	139
Η μουσική στη νεότερη Ελλάδα	»	141

Β' ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ (κατά συνθέτες)

1. Προσευχή. Στίχοι - μουσική Τ. Βυθούλα - Σωτηροπούλου	»	8
---	---	---

2. Τσιριτρό.	Τ. Βυθούλκα - Σωτηροπούλου	Σελίς	9
3. 'Η Πατρίδα μας.	Τ. » » »		18
4. 'Αλεπού καλόγρια.	Τ. » » »		16
5. Φιλοπατρία.	Τ. » » »		17
6. Τò ναυτόπουλο.	Τ. » » »		20
7. 'Εργασία.	Τ. » » »		25
8. 'Ο γρίπος.	Τ. » » »		27
9. Τò εὐλογημένο καράβι. Στίχ. Ζ. Παπαντωνίου, μουσική Τ. Βυθούλκα - Σωτηροπούλου			36
10. Χῶμα ἑλληνικό.	Τ. Βυθούλκα - Σωτηροπούλου		39
11. 'Εμπρός	Τ. » » »		44
12. Πατέρα μου Οὐράνιε. Στίχ. - μουσ. Τ. » » »			54
13. 'Η πίστη.	Τ. » » »		56
14. 'Υμνος στή μητέρα.	Τ. » » »		58
15. Μισεμός	Τ. » » »		61
16. 'Η ἀνοιξη	Τ. » » »		63
17. 'Ο δουλευτής ('Αγγλικό). Μετάφρ. Τ. » » »			28
18. Πότε θὰ κάνη ξαστεριά (Δημοτικό)			14
19. Σαραντα παλληκάρια (Δημοτικό)			16
20. 'Η Λεβεντιά (Δημοτικό)			47
21. Τὰ Εὐζωνάκια (Δημοτικό)			64
22. Τὰ ἀχώριστα λουλούδια. Α. Μάλτου			37
23. Τò ποθητό μου χωριό. 'Ι. Προΐου			41
24. 'Ο Παϊός. Γ. Λομπελέτ			46
25. Πέτο, πέτα χρυσόφτερη σκέψη. G. Verdi			67

Christopher Lee

Danny

Rococo

Κώστας II

(I returned from Karpathi
THIS IS YOUR

GOIN' HOME -
SHE'S MY BABY



Αρχίζουμε με ύψος

και = 20000

Εάν προσέχουμε

Κόπος Βαχίδος.
12, 42, 52
Οι "άστροι" είναι

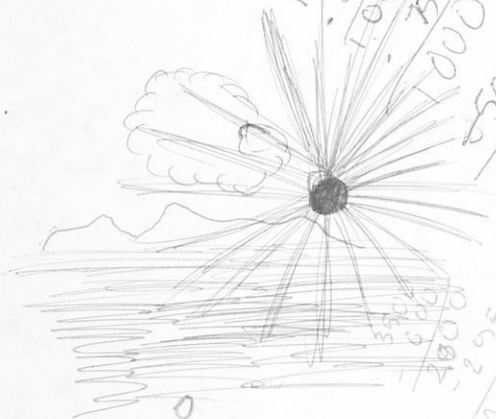


2.500
- 600

1.900
+ 825

2.725
- 1.075

1.650



1000 Βίβλος
5500
500

2.295
2.605
- 640

1.965

1000
1000
500
500
500

3500

"Είλην
"Είλην
#1999

K 990

1/Κα...
K 99



μααα