






ΚΑΤΑΤΑΚΤΗΡΙΕΣ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ Β΄ ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ ΥΛΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

- Μουσικοί φθόγγοι
- Μαρτυρίες μουσικών φθόγγων
- Χαρακτήρες :
 1. Ποσότητας:
ισότητας, ανάβασης και κατάβασης από μία έως επτά φωνές
 2. Χρόνου:
 - I. αύξησης του χρόνου (κλάσμα, απλή, διπλή, τριπλή κ.ο.κ.)
 - II. διαίρεσης του χρόνου (γοργό)
 - III. παύσεις: ενός, δύο, τριών, τεσσάρων χρόνων
- Ρυθμικοί πόδες ή μέτρα:
διαστολές, ρυθμικοί πόδες 2σημοι, 3σημοι, 4σημοι
- Ειδικές μορφές:
 1. Πλοκή ολίγου και κεντημάτων πάνω ή κάτω με γοργό ή χωρίς:

 2. Συνεχές ελαφρό με κλάσμα ή χωρίς:

 3. Υπορροή με γοργό και απλή:

 4. Χαρακτήρες ποσότητας με αργία που ακολουθούνται από χαρακτήρα με γοργό πχ:

 5. Υπόταξη της πεταστής και του ολίγου από το ίσο και τους χαρακτήρες κατάβασης πχ:


Σημείωση:

Οι μαθητές εξετάζονται γραπτά και προφορικά στην ανωτέρω ύλη θεωρίας της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Εξετάζονται επίσης προφορικά σε σχετικές με την παραπάνω ύλη ασκήσεις παραλλαγής, απλούς εκκλησιαστικούς ύμνους και δημοτικά τραγούδια. Τις ασκήσεις αυτές μπορεί να επιλέξει ο υποψήφιος από οποιοδήποτε θεωρητικό βιβλίο βυζαντινής μουσικής στο οποίο περιέχονται γυμνάσματα παραλλαγής και δημοτικά τραγούδια.

ΚΑΤΑΤΑΚΤΗΡΙΕΣ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ Γ΄ ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ ΥΛΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

- **Διαστήματα** (τόνοι μείζονες, ελάσσονες, ελάχιστοι, ημιτόνιο)
- **Κλίμακες** (δομή κλίμακας, 4χορδα, 5χορδα, διαζευκτικός και προσλαμβανόμενος τόνος)
- **Ήχοι** (κύρια συστατικά και χαρακτηριστικά των ήχων: κλίμακα, δεσπόζοντες φθόγγοι, μελωδικές έλξεις, καταλήξεις.)
- **Γνωριστικά των ήχων** (μαρτυρία, απήχημα)

- **Ήχοι:**

- | | |
|-------------------------|---|
| 1. πλάγιος του τετάρτου | $\overset{\lambda}{\pi} \delta \overset{\lambda}{\lambda} \text{N} \eta \rho$ |
| 2. πρώτος | $\overset{\lambda}{\eta} \text{Π} \alpha \varphi$ |
| 3. λέγετος | $\overset{\lambda}{\delta} \overset{\lambda}{\lambda} \rightarrow \text{Bou} \xi$ |
| 4. πλάγιος του πρώτου | $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\eta} \text{Π} \alpha \varphi$ |

(μαρτυρία, απήχημα, κλίμακα, δεσπόζοντες φθόγγοι, μελωδικές έλξεις και καταλήξεις)

Σημείωση:

Οι μαθητές εξετάζονται γραπτά και προφορικά στην ανωτέρω θεωρητική ύλη καθώς και σε σύντομα συλλαβικά μέλη από το Αναστασιματάριο και σε εύκολα δημοτικά τραγούδια σε βυζαντινή παρασημαντική με διαστήματα ανάβασης και κατάβασης μέχρι και επτά φωνών από θεωρητικά βιβλία βυζαντινής μουσικής.

ΚΑΤΑΤΑΚΤΗΡΙΕΣ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ Α΄ ΛΥΚΕΙΟΥ ΥΛΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

- **Γένη** (Μαλακό Διατονικό, Σκληρό διατονικό – Εναρμόνιο, Μαλακό και Σκληρό Χρωματικό)
- **Διαστήματα** (τόνοι μείζονες, υπερμείζονες, ελάσσονες, ελάχιστοι, ημιτόνιο, τριμητόνιο)
- **Κλίμακες** (δομή κλίμακας, 4χορδα, 5χορδα, διαζευκτικός και προσλαμβανόμενος τόνος)
- **Ήχοι** (κύρια συστατικά και χαρακτηριστικά των ήχων: κλίμακα, δεσπόζοντες φθόγγοι, μελωδικές έλξεις, καταλήξεις.)
- **Γνωριστικά των ήχων** (μαρτυρία, απήχημα)

- **Ήχοι:**

- | | |
|-------------------------|-------------------------------------|
| 1. τρίτος | $\overline{\Gamma\alpha\phi}$ |
| 2. βαρύς | $\overline{\sigma\Gamma\alpha\phi}$ |
| 3. δεύτερος | $\overline{\Delta\iota-\theta}$ |
| 4. πλάγιος του δευτέρου | $\overline{\Pi\alpha-\theta}$ |

(μαρτυρία, απήχημα, κλίμακα, δεσπόζοντες φθόγγοι, μελωδικές έλξεις και καταλήξεις)

Σημείωση:

Οι μαθητές εξετάζονται γραπτά και προφορικά στην ανωτέρω θεωρητική ύλη καθώς και σε:

- συλλαβικά και σύντομα μελισματικά μέλη από το Αναστασιματάριο
- δημοτικά τραγούδια σε βυζαντινή παρασημαντική με διαστήματα ανάβασης και κατάβασης μέχρι και επτά φωνών από θεωρητικά βιβλία βυζαντινής μουσικής.

ΣΤΗΝ ΑΛΛΑΓΗ ΤΟΥ ΑΙΩΝΑ: ΜΑΛΕΡ, Ρ. ΣΤΡΑΟΥΣ

Η περίοδος πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1890-1914) είναι γνωστή ως η «αλλαγή» ή «τέλος του αιώνα» (Jahrhundertwende ή Fin de siècle). Είναι η εποχή που γεννιέται η ψυχανάλυση, ο συμβολισμός στη λογοτεχνία, ο εξπρεσιονισμός στη ζωγραφική, το γιούγκεντstil (Jugendstil) ή αρ νουβό (art nouveau) στην αρχιτεκτονική και τη διακόσμηση. Οι σημαντικότερες μουσικές προσωπικότητες της εποχής είναι οι συνθέτες Γκούσταβ Μάλερ και Ρίχαρντ Στράους. Παρά το ότι οι συνθέτες αυτοί δημιούργησαν μέσα στα χρονικά πλαίσια του «ύστερου ρομαντισμού», θεωρούνται από τους σημαντικότερους προδρόμους της μουσικής του 20ού αιώνα.

ΜΑΛΕΡ (MAHLER)

Ο Αυστριακός συνθέτης και διευθυντής ορχήστρας **Γκούσταβ Μάλερ (Gustav Mahler)** γεννήθηκε το 1860 στο Καλίστ της Βοημίας και πέθανε το 1911 στη Βιέννη.

Ο Μάλερ έγραψε σχεδόν αποκλειστικά **κύκλους τραγουδιών** και **συμφωνίες**. Όπως θα δούμε, στην περίπτωση του δεν ήταν ποτέ σαφής η διάκριση ανάμεσα στο τραγούδι και τη συμφωνία, αφού και τα δύο είδη σχετίζονται ποικιλοτρόπως μεταξύ τους. Στη 2^η, 3^η, 4^η και 8^η συμφωνία του εντάσσει ανθρώπινες φωνές (σόλο-σόλι ή και χορωδία-χορωδίες) κατά το πρότυπο της 9^{ης} συμφωνίας του Μπετόβεν και της ρομαντικής συμφωνίας-καντάτας.¹

Ο Μάλερ συγκαταλέγεται ανάμεσα στους μεγάλους της ενορχηστρωτικής τέχνης. Χρησιμοποιεί ογκώδη ορχήστρα, η οποία προσφέρει τη δυνατότητα σχηματισμού μικρότερων οργανικών συνόλων μέσα στα πλαίσια της συμφωνίας.

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της μουσικής του Μάλερ είναι η ενσωμάτωση στοιχείων λαϊκής μουσικής τόσο στις συμφωνίες του, όσο και στα τραγούδια του. Σχεδόν όλο του το έργο είναι γεμάτο από εμβιατήρια, χορούς σε τρίσημους ρυθμούς (βαλς, Ländler κ.ά.) και λαϊκότροπες μελωδίες. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι τα ακούσματα που είχε ως παιδί προέρχονταν από την παραδοσιακή σλαβική και γερμανική μουσική. Στο Iglau της Μοραβίας, όπου πέρασε τα παιδικά του χρόνια, στρατοπέδευε μια αυστριακή φρουρά, από την οποία έμαθε εκατοντάδες λαϊκά και στρατιωτικά τραγούδια (ήδη από την ηλικία των τεσσάρων ετών, ο Μάλερ μπορούσε να τραγουδήσει πάνω από 200 παραδοσιακά τραγούδια, γερμανικά και σλαβικά).²

Όπως έλεγε ο ίδιος ο Μάλερ, «*Συμφωνία* σημαίνει για μένα: να χιτίζεται ένας κόσμος με όλα τα υπάρχοντα τεχνικά μέσα».³ Συχνά λοιπόν, ο Μάλερ εντάσσει στις συμφωνίες του ήχους που συναντά κανείς στη φύση, όπως π.χ. φωνές πουλιών και ήχους ποιμενικών κουδουνιών (π.χ. 1^η και 7^η συμφωνία). Η καλή φίλη του Μάλερ Ναταλί Μπάουερ-Λέχνερ (Natalie Bauer-Lechner) περιγράφει ένα κυριακάτικο πρωινό σε ένα πανηγύρι στο Kreuzburg, στο οποίο είχαν παρευρεθεί με τον Μάλερ.

¹ Η “συμφωνία-καντάτα” αποτελεί ένα είδος συγχώνευσης της συμφωνίας και της καντάτας. Γνωστότερα έργα αυτού του τύπου είναι η δραματική συμφωνία *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* και η *Symphonie funèbre et triomphale* του Μπερλιόζ, η συμφωνία-καντάτα *Lobgesang* του Μέντελσον και οι συμφωνίες *Φάουστ* και *Δάντης* του Λιστ.

² V. Baur, «Symphonie in D-Dur (Titan)», στο: R. Ulm (επιμ.), *Gustav Mahlers Symphonien*, Bärenreiter, Kassel 2002, σ. 72.

³ Natalie Bauer-Lechner, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Wagner, Αμβούργο 1984, σ. 35.

Εκεί επικρατούσε ένα απίστευτο ηχητικό πανδαιμόνιο από ανθρώπους που χόρευαν, από τους ήχους των σκοπευτηρίων και κουκλοθεάτρων, από τις φωνές τωνπραματευτάδων και των παιδιών που έπαιζαν, καθώς επίσης και από τη μουσική μιας στρατιωτικής μπάντας και μιας ερασιτεχνικής ανδρικής χορωδίας. Τότε αναφώνησε ο Μάλερ: «Το ακούτε; Αυτό είναι πολυφωνία και την έχω εδώ μπροστά μου! Από την παιδική μου ακόμα ηλικία στο δάσος του Iglaui, αυτό το πράγμα με είχε συγκινήσει ιδιαίτερα και μ' είχε σημαδέψει, γιατί είναι αδιάφορο αν ηχεί μέσα σ' αυτόν εδώ τον θόρυβο ή στο κελάηδισμα μυριάδων πουλιών, στο ουρλιαχτό της θύελλας, στον παφλασμό των κυμάτων ή στο τρίξιμο της φωτιάς. Ακριβώς έτσι, από τελείως διαφορετικές μεριές πρέπει να έρχονται τα θέματα και να είναι τελείως διαφορετικά στον ρυθμό και τη μελωδία τους (όλα τα' άλλα είναι απλή πολυφωνία και συγκαλυμμένη ομοφωνία). Μόνο ο καλλιτέχνης μπορεί να τα οργανώσει και να τα ενώσει σ' ένα Όλον που να συν-φωνεί και να συν-ηχεί».⁴ Από το περιστατικό αυτό διαφαίνεται ότι ο Μάλερ δεν αναγνώριζε τους ήχους της φύσης ως μουσικούς ήχους, αλλά τον εντυπωσίαζε και τον συνέπαιρνε ο χαοτικός τρόπος, με τον οποίον συνυπήρχαν.

Οι τέσσερις πρώτες συμφωνίες συνοδεύονταν από ποιητικές-προγραμματικές επιγραφές, τις οποίες όμως στη συνέχεια ο Μάλερ απέσυρε, λόγω του ότι παρανοούνταν τόσο από το κοινό, όσο και από τους κριτικούς. Με αφορμή την εκτέλεση της 4^{ης} συμφωνίας του το 1904, ο Μάλερ είχε αναφέρει τα εξής: «Σκέφτηκα ορισμένους πολύ ωραίους τίτλους για να δώσω στα μέρη της [τέταρτης] συμφωνίας μου, αλλά δεν θα το κάνω, γιατί αυτοί οι κόπανοι (κριτικοί και ακροατήριο) θα τους παραποιήσουν με τον πιο ανόητο τρόπο».⁵ Για τον Μάλερ, οι επιγραφές αυτές λειτουργούσαν απλά ως «οδοδείκτες προς κατανόηση» και όχι ως εξωμουσικό πρόγραμμα.

Το συνθετικό έργο του Μάλερ χωρίζεται σε τρεις περιόδους: την πρώιμη, τη μέση και την όψιμη.

► Στην πρώιμη περίοδο ανήκουν τα Τραγούδια ενός περιπλανώμενου συντρόφου (*Lieder eines fahrenden Gesellen*), οι τέσσερις πρώτες συμφωνίες και η συλλογή τραγουδιών Το μαγικό κόρνο του αγοριού (*Des Knaben Wunderhorn*).

Τα έξι ποιήματα του κύκλου *Τραγούδια ενός περιπλανώμενου συντρόφου* για βαρύτονο και ορχήστρα έχουν γραφτεί από τον ίδιο τον Μάλερ – εντούτοις, ο Μάλερ μελοποίησε μόνο τα τέσσερα από αυτά. Τα *Τραγούδια ενός περιπλανώμενου συντρόφου* έχουν αυτοβιογραφικό χαρακτήρα: αφηγούνται την ιστορία ενός έρωτα με τραγική κατάληξη, η οποία παραπέμπει στην άτυχη ερωτική σχέση του συνθέτη με την τραγουδίστρια Γιοχάνα Ρίχτερ. Με τα τραγούδια αυτά, ο Μάλερ θέλησε συνειδητά να δημιουργήσει έναν κύκλο τραγουδιών αντίστοιχο με τους κύκλους τραγουδιών *Η ωραία μωλωνού* και *Το χειμωνιάτικο ταξίδι* του Σούμπερτ. Η θεματολογία μάλιστα των *Τραγουδιών ενός περιπλανώμενου συντρόφου* ομοιάζει με εκείνη του *Χειμωνιάτικου ταξιδιού* του Σούμπερτ: και οι δύο κύκλοι αφηγούνται την ιστορία ενός άτυχου, χωρίς ανταπόκριση έρωτα με τραγική κατάληξη.

Στο δεύτερο τραγούδι με τίτλο *Ging heut' morgen übers Feld* (*Διέσχισα σήμερα το πρωί τον αγρό*), ο Μάλερ καταπιάνεται με το λογοτεχνικό μοτίβο του όμορφου

⁴ Bauer-Lechner, *ό.π.*, σ. 147 - αναφ. στο: Μ. Λαπιδάκης, «Παραλλαγές πάνω στον Gustav Mahler», στο: *Μουσικολογία* 12-13 (2000), σ. 135.

⁵ C. Floros, *Gustav Mahler. The Symphonies*, Amadeus Press, Portland, Oregon 1993, σ. 115 (αναφ. στο: Γ. Ζερβός, «Πλευρές θεματικότητας και μορφής στα Scherzi των συμφωνιών του Mahler. Από την προγραμματικότητα στην εξωτερικέυση», στο: *Μουσικολογία* 21, 2003, σ. 317).

κόσμου, ο οποίος αναδεικνύεται με τη συνομιλία με το πουλί, το τραγούδι του σπίνου και τις καμπανούλες στον αγρό. Εντούτοις, η αισιόδοξη αυτή διάθεση υποχωρεί στην 4^η στροφή. Η ελπίδα της ευτυχίας αποδεικνύεται απατηλή, ο όμορφος, σπινθηροβόλος κόσμος, που τραγουδήθηκε στις τρεις πρώτες στροφές, αναφαίνεται πλέον ως ψευδαίσθηση και πλάνη.⁶

8 In gemächlicher Bewegung
Comodo

Ging heut' mor-gens ü-bers Feld, Tau noch

Τέσσερα χρόνια μετά τη σύνθεση των τραγουδιών αυτών, ο Μάλερ μετέφερε το μουσικό υλικό του 2^{ου} και του 4^{ου} τραγουδιού στο 1^ο και 3^ο μέρος της 1^{ης} συμφωνίας αντίστοιχα.

Ο Μάλερ για αρκετό καιρό αμφιταλαντευόταν σχετικά με την ονομασία της 1^{ης} Συμφωνίας. Στην πρώτη της εκτέλεση, που έλαβε χώρα τον Νοέμβριο του 1889 στη Βουδαπέστη, είχε χαρακτηρίσει το έργο ως «Συμφωνικό ποίημα σε δύο τμήματα», ενώ στις εκτελέσεις του 1893 (Αμβούργο) και του 1894 (Βαϊμάρη) προσέθεσε τον τίτλο *Τιτάν*, καθώς και ένα εξωμουσικό πρόγραμμα. Στην τέταρτη εκτέλεση (1896, Βερολίνο), το έργο ονομάστηκε απλά *Συμφωνία σε Ρε μείζονα*. Ο Μάλερ απέσυρε τον τίτλο *Τιτάν*, καθώς και το πρόγραμμα, λόγω του ότι δεν αρκούσαν για την κατανόησή του και ως εκ τούτου οδηγούσαν το κοινό σε λάθος δρόμους. Όπως είχε αναφέρει ο ίδιος ο Μάλερ, «οι φίλοι μου με είχαν παροτρύνει να γράψω ένα είδος προγράμματος, προκειμένου να κάνω πιο εύκολη την κατανόηση του έργου. Έτσι λοιπόν σκέφτηκα εκ των υστέρων αυτόν τον τίτλο [*Τιτάν*] και τις εξηγήσεις [πρόγραμμα]».⁷

Ο τίτλος *Τιτάν* προήλθε από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Ζαν-Πωλ Ρίχτερ, του οποίου ο Μάλερ υπήρξε ένθερμος θαυμαστής. Το αρχικό πρόγραμμα της συμφωνίας είχε ως εξής:

- 1) «Ανοιξη δίχως τέλος» (Εισαγωγή και Allegro comodo). Η εισαγωγή παρουσιάζει το ξύπνημα της φύσης από μακρά χειμερία νάρκη.
- 2) «Το κεφάλαιο των λουλουδιών» (*Blumine* – Andante).

⁶ Στο ίδιο, σ. 215.

⁷ Αναφ. στο: R. Ulm, *Gustav Mahlers Symphonien*, Bärenreiter-dtv, Kassel [u.a.] 2002, σ. 58

Στην τελική μορφή της 1^{ης} συμφωνίας, τα δύο αυτά μέρη ενσωματώθηκαν σε ένα μέρος (1^ο μέρος), το οποίο παραπέμπει σε φόρμα σονάτας. Η ατμοσφαιρική εισαγωγή ξεκινά με έναν στατικό φθόγγο (φλαζολέ) στα έγχορδα, «σαν ένας ήχος της φύσης». Πάνω από αυτόν τον ισοκράτη εισάγονται με αποσπασματικό τρόπο μοτίβα ασύνδετα μεταξύ τους: μια κατιούσα 4^η (που επεκτείνεται σε μια ακολουθία από 4^{ες} και αποτελεί το βασικό διάστημα όλης της 1^{ης} συμφωνίας), σαλπίσματα (φανφάρες) στα κλαρινέτα και τις τρομπέτες, φωνές πουλιών («να μιμηθεί η φωνή ενός κούκου») κ.ά.

Έναρξη της 1^{ης} συμφωνίας του Μάλερ:

I. Gustav Mahler

Langsam. Schleppend. *Wie ein Naturlaut.* Piu mosso

1. 2. Flöte
Piccolo (3. Flöte)
1. Oboe
Engl. Horn (3. Ob.)
1. Clarinette in B
2. Clarinette in B
Bassclarinette in B (3. Clar.)
1. 2. Fagott
1. Violine
2. Violine
Viola
Violoncelle
zu drei
gleichen Theilen
Contrabässe
zu drei
gleichen Theilen

Langsam. Schleppend. sempre ppp Piu mosso

Η χαρακτηριστική κατιούσα 4^η προαναγγέλει και ταυτόχρονα «γεννά» το θέμα, με το οποίο και ξεκινά η Έκθεση (*Immer sehr gemächlich*): πρόκειται για τη μελωδία του τραγουδιού *Ging heut' morgen übers Feld* (Διέσχισα σήμερα το πρωί τον αγρό), από τα *Τραγούδια ενός περιπλανώμενου συντρόφου*. Η αισιόδοξη, φωτεινή διάθεση του τραγουδιού αυτού («Δεν θα είναι ένας όμορφος κόσμος;», «Πώς μου αρέσει ο κόσμος!») έρχεται σε μεγάλη αντίθεση με τη σκοτεινή εισαγωγή.

Μάλερ: 1^η Συμφωνία, 1^ο μέρος: κύριο θέμα (βιολοντσέλα), παρμένο από το τραγούδι *Ging heut' morgen übers Feld* (από τα *Τραγούδια ενός Οδοιπόρου*). Διακρίνονται οι διαδοχικές μιμήσεις εν είδει κανόνα (μ. 62 κ.εξ.: βιολοντσέλα, μ. 63-65: 1^ο φαγκότο, μ. 74 κ.εξ.: 1^η τρομπέτα => 1^ο βιολί, 1^ο κλαρινέτο => 2^ο βιολί).

4 Im Anfang sehr gemächlich
(♩ - wie zum Schluss die ♯)
morendo Immer sehr gemächlich

57 1. Fl. *sf* *sf* *ppp*

Engl. Horn

1. Clar. in B

Bass. in B *p* *pp*

1. Fag. *pp*

1. 2. Horn in F *ppp* *ppp* Dämpfer ab

3. 4. *ppp* offen

Tromb. *pp*

Celli u. Gth. 57 1^{tes} Drittel 3^{tes} Drittel *ppp* (Dämpfer ab) Alle Celli unisono (Dämpfer ab) *pp* *pp* *sehr zart* *sehr zart*

Im Anfang sehr gemächlich Immer sehr gemächlich

67 Nicht eilen

5 zu 2

1.2. Fl.

1. Clar. in B

Basscl. in B

1.2. Fag.

3. 4. Horn in F

1. Trp. in F

Harfe

Viola

Celli onis.

Nicht eilen

5 *ppp*

U. E. 2981.

76 zu 2

1.2. Fl.

1. Cl. in B

1. Trp. in F

Harfe

1. Viol.

2. Viol.

Viola

Celli geth.

pp

mf

pp

sempre pp

pizz.

arco

pp

pizz.

- 3) «Μ' ολάνοιχτα πανιά» (Σκέρτσο). Πρόκειται για το μεταγενέστερο 2^ο μέρος της συμφωνίας. Ξεκινά με το βασικό μοτίβο κατιούσας 4^{ης} στα βιολοντσέλα-κοντραμπάσα. Το μέρος αυτό έχει την πιο παραδοσιακή μορφολογική κατασκευή σε όλη την 1^η συμφωνία: ο έντονος ρυθμός και η περιοδικότητα παραπέμπουν στον τύπο μενουέτου της εποχής του Μπετόβεν.

Δεύτερο τμήμα: «Commedia humana»

- 4) «Ἐπεσμένος!» (ένα νεκρικό εμβατήριο «σε τεχνοτροπία Callot»⁸): το μεταγενέστερο 3^ο μέρος της συμφωνίας.

Όπως γράφει ο ίδιος ο Μάλερ, «Η αφορμή για το μουσικό αυτό κομμάτι δόθηκε από μια εικόνα-παρωδία με τίτλο *Η νεκρική πομπή του κυνηγού*, πολύ γνωστή σε όλα τα παιδιά της Αυστρίας από ένα παλιό βιβλίο παραμυθιών: τα ζώα του δάσους ακολουθούν το φέρετρο του κυνηγού· λαγοί κρατούν τα φλάμπουρα, μπροστά προχωρεί μια συντροφιά Βοημών μουσικών, συνοδευόμενη από γάτες, βατράχια, κοράκια κ.λπ., που παίζουν διάφορα όργανα· ελάφια, ζαρκάδια και άλλα τετράποδα και φτερωτά ζωντανά του δάσους ακολουθούν την πομπή σε κωμικές πόζες. Στο σημείο αυτό πρέπει να θεωρήσει κανείς το κομμάτι σαν έκφραση μιας άλλοτε ειρωνικά εύθυμης κι άλλοτε τρομερά μελαγχολικής διάθεσης».⁹



Στην εικόνα αυτή λοιπόν συνυπάρχουν δύο εντελώς ασύνδετες καταστάσεις: αφενός η τραγικότητα του θανάτου και αφετέρου η επιφανειακή χαρά των ζώων για τον θάνατο του κυνηγού. Ο Μάλερ θεωρούσε ότι από την παιδική του ηλικία είχε συνδέσει υποσυνείδητα την τραγωδία με την ελαφριά διασκέδαση για τον εξής λόγο: όταν ήταν ακόμα αγόρι, παρευρέθηκε σε μια σκηνή ενδοοικογενειακής βίας. Μην αντέχοντας άλλο, όρμησε να βγει έξω από το σπίτι. Τη στιγμή εκείνη έπαιζε στον δρόμο ένα οργανέτο τη δημοφιλή βιεννέζικη μελωδία *O, du lieber Augustin*.

⁸ Πιθανότατα, ο Μάλερ απέδωσε λανθασμένα την εικόνα-παρωδία που ανέφερε στις προγραμματικές σημειώσεις του στον χαράκτη του 17^{ου} αι. Jacques Callot. Ταυτόχρονα, παραπέμπει εμμέσως και πάλι στον Ζαν-Πωλ, ο οποίος είχε γράψει τον πρόλογο στα *Fantasiestücke in Callot's Manier* του E.T.A. Hoffmann.

⁹ Floros, *ό.π.*, 1985· : Φ. Μπάρφορντ, *Οι συμφωνίες και τα τραγούδια του Μάλερ*, Λέσχη, Αθήνα 1978, σ. 29.

Όπως πολύ εύστοχα αναφέρει ο H. Osthoff, «Ένα μέρος [συμφωνίας] με τόσο ακραίες αντιθέσεις, με τέτοια μίξη του μακάβριου, του σαρκασμού-παρωδίας, της χυδαιότητας και του ονειρικά μελαγχολικού δεν υπήρξε μέχρι τότε στην ιστορία της συμφωνίας». ¹⁰

Το θέμα του εμβατηρίου προέρχεται από τον γνωστό κανόνα *Frère Jacques* (*Bruder Jakob*), μεταφερόμενο όμως στον ελάχιστο τρόπο. Αρχικά, αποδίδεται από τα χαμηλά έγχορδα (κοντραμπάσο-βιολοντσέλα), ενώ στα τύμπανα ηχεί η κατιούσα 4^η ως οστινάτο:

Μάλερ: 1^η Συμφωνία, 3^ο μέρος (αρχή):

The image shows two systems of a musical score. The first system is for Drums (Pauken) and Contrabass (Contrabass). The Drums part is marked 'Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen *' and 'pp'. The Contrabass part is marked 'SOLO' and 'p'. The second system is for First Flute (I. Flg.), Bass Trombone (Basstuba), Drum (Pauke), Cello (Cello), and Bass (Bass). The First Flute part is marked 'pp'. The Bass Trombone part is marked 'pp'. The Drum part is marked 'mit Dämpfer'. The Cello part is marked 'pp'. The Bass part is marked 'pp'.

Στη συνέχεια, το θέμα από τον *Frère Jacques* αποδίδεται σε κανόνα. Στο λυρικό μεσαίο τμήμα (2^ο τρίο) παρατίθεται το απόσπασμα *Auf der Straße stand ein Lindenbaum* από το τραγούδι *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*, που προέρχεται από τον κύκλο *Τραγούδια ενός περιπλανώμενου συντρόφου*.

- 5) «Από την κόλαση στον Παράδεισο» (*Allegro furioso*), σαν το ξαφνικό ξέσπασμα της απόγνωσης μιας καρδιάς πληγωμένης στα τρίςβαθά της.

Όπως και το πρώτο μέρος, έτσι και το τέταρτο μέρος (φινάλε) είναι γραμμένο εν είδει φόρμας σονάτας. Αξιοσημείωτο είναι το θριαμβευτικό θέμα του χορικού, που προέρχεται από τις κατιούσες 4^{ες} του πρώτου μέρους.

Σύμφωνα με το αρχικό πρόγραμμα, κεντρικό θέμα του φινάλε είναι ο ήρωας που θριαμβεύει πάνω στις αντιξοότητες. Στις συμφωνίες του Μάλερ εν γένει, το καταληκτικό μέρος είναι ο στόχος όλων των προηγούμενων μερών:

¹⁰ Osthoff, Helmut, «Zu Gustav Mahlers 1. Symphonie», στο: *Archiv für Musikwissenschaft* 28/3 (1971), σ. 223.

«Όλα αυτά τα φινάλε μέχρι την 9^η [συμφωνία] κρύβουν μέσα τους το κλειδί του έργου, είναι το κέντρο, στο οποίο οδηγούν τα νήματα όλων των προηγούμενων μερών και από τα οποία ξεμπερδεύονται»¹¹. Ως εκ τούτου, οι συμφωνίες του Μάλερ κορυφώνονται και αποθεώνονται στο φινάλε – σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο Π. Μπέκερ (P. Bekker) να κάνει λόγο για «συμφωνίες-φινάλε».¹²

Οι τρεις επόμενες συμφωνίες (2^η, 3^η και 4^η), γνωστές και ως «συμφωνίες του μαγικού κόρνου», είναι κυριολεκτικά δεμένες με το τραγούδι, αφού ενσωματώνουν μελωδίες και κείμενα από τον κύκλο τραγουδιών *Το μαγικό κόρνο του αγοριού* (*Des Knaben Wunderhorn*). Οι τρεις αυτές συμφωνίες συνοδεύονται –όπως και η πρώτη συμφωνία– από προγραμματικές επεξηγήσεις, τις οποίες ο συνθέτης απέσυρε μετά τις πρώτες εκτελέσεις του, επειδή ήθελε συνειδητά να διαχωρίσει τη θέση του από την κρατούσα αισθητική της προγραμματικής μουσικής.

► Στην μέση περίοδο εντάσσονται τα Τραγούδια για τα νεκρά παιδιά (*Kindertotenlieder*) και οι Συμφωνίες αρ. 5-8.

Η 8^η συμφωνία αποτελεί ένα από τα κορυφαία έργα του Μάλερ. Φέρει την προσωυμία *Συμφωνία των Χιλίων*, λόγω του μεγάλου αριθμού εκτελεστών που απαιτεί: είναι γραμμένη για τεράστια ορχήστρα (που περιλαμβάνει εκκλησιαστικό όργανο, πιάνο, τσελέστα), 2 μεικτές χορωδίες, παιδική χορωδία και 8 σόλι (3 σοπράνο, 2 άλτο, τενόρο, βαρύτονο, μπάσσο).

Το έργο αποτελείται από δύο τμήματα. Το 1^ο τμήμα (I. Teil: φόρμα σονάτας) βασίζεται στο μεσαιωνικό ύμνο *Veni creator spiritus*, ενώ το 2^ο τμήμα (II. Teil: εν είδει Adagio, Scherzo και Finale) στην καταληκτική σκηνή του *Faust* του Γκκάιτε. Ο Μάλερ αντιλαμβάνεται ως κοινό στοιχείο των δύο αυτών κειμένων τη λυτρωτική αγάπη, που λειτουργεί ως πνευματικό υπόβαθρο.

► Τα έργα της όψιμης περιόδου του Μάλερ (*Το τραγούδι της γης, 9^η συμφωνία*) χαρακτηρίζονται από έντονη χρωματικότητα, έτσι ώστε να προαναγγέλουν την εξπρεσιονιστική μουσική γλώσσα της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, για την οποία θα μιλήσουμε παρακάτω.

Το *Τραγούδι της γης* (*Das Lied von der Erde*) είναι, σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Μάλερ, «μια συμφωνία για τενόρο, άλτο (ή βαρύτονο) και ορχήστρα». Το έργο βασίζεται πάνω στη γερμανική μετάφραση παλιών κινέζικων ποιημάτων.

Η 9^η συμφωνία του Μάλερ είναι, από μια άποψη, η συνέχεια του *Τραγουδιού της γης*. Ακολούθησαν τα προσχέδια της 10^{ης} συμφωνίας, από την οποία μόνο ένα μέρος (*Adagio*) πρόλαβε να ολοκληρώσει ο Μάλερ.

¹¹ Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Schuster-Loeffler, Berlin 1921, σ. 20.

¹² Στο ίδιο.

ΡΙΧΑΡΝΤ ΣΤΡΑΟΥΣ (RICHARD STRAUSS)

Ο Γερμανός συνθέτης **Ρίχαρντ Στράους (Richard Strauss)** γεννήθηκε το 1864 και πέθανε το 1949. Όπως και ο Μάλερ, ήταν περίφημος ενορχηστρωτής και διευθυντής ορχήστρας. Η μουσική του γλώσσα παρουσιάζει ομοιότητες με εκείνη του Μάλερ (χρήση της τονικότητας, ενορχήστρωση), αλλά οι τομείς στους οποίους ο Ρ. Στράους διέπρεψε ήταν τα **συμφωνικά ποιήματα**¹³ και οι **όπερες**. Εκτός από συμφωνικά ποιήματα και όπερες ο Ρ. Στράους έγραψε μουσική δωματίου, κοντσέρτα, τραγούδια (Lieder) κ.ά.

Στα συνολικά δέκα συμφωνικά του ποιήματα, ο Ρίχαρντ Στράους συνδύασε ποιητική έμπνευση με δομές καθαρής μουσικής. Τα συμφωνικά ποιήματά του που έχουν ως πηγή έμπνευσης σημαντικά έργα της λογοτεχνίας είναι ο *Μάκβεθ*, ο *Δον Ζουάν* και ο *Δον Κιχώτης*.

Οι αστείες φάρσες του *Τιλ Ουλενσπίγκελ (Till Eulenspiegels lustige Streiche)* είναι ένα από τα αριστουργηματικότερα συμφωνικά ποιήματα του Ρ. Στράους. Ο Τιλ Ουλενσπίγκελ είναι ένας γνωστός ήρωας της γερμανικής λαϊκής παράδοσης του Μεσαίωνα, γνωστός για τις περιπλανήσεις του σε διάφορες περιοχές της Γερμανίας και για τις φάρσες του εις βάρος επιφανών προσώπων (όπως βασιλιάδων, γιατρών, καθηγητών, ιερέων), αλλά και ανθρώπων του απλού λαού. Πρόκειται για έναν χαριτωμένο απατεώνα, που όμως δεν σέβεται τίποτα και κανέναν.

Στο έργο αποδίδονται μουσικά οι πανουργίες του κατεργάρη Τιλ, οι οποίες και επισημαίνονται από τον συνθέτη στην έκδοση της παρτιτούρας του 1896. Ωστόσο, παρ'ότι στις παραδοσιακές αφηγήσεις ο Τιλ μένει πάντα ατιμώρητος χάρη στην πανουργία του, στο συμφωνικό ποίημα τιμωρείται στο τέλος για τις πράξεις του.

Στο έργο κυριαρχούν δύο βασικά μοτίβα, που χαρακτηρίζουν τον Τιλ:

1^ο μοτίβο του Τιλ (μ. 6-7):



¹³ Συμφωνικό Ποίημα: Περιγραφικός όρος που χρησιμοποίησε ο Λιστ για τα 13 «σε ένα μέρος» ορχηστρικά έργα του, τα οποία ασχολούνταν με εξωμουσικά θέματα παρμένα από την κλασική μυθολογία, τη ρομαντική λογοτεχνία, την ιστορία κ.λπ. («προγραμματικά έργα»). Ο Ρίχαρντ Στράους προτιμούσε τον όρο *Tondichtung* («ηχητικό ποίημα») για τα έργα του αυτής της μορφής, βλ. Μ. Kennedy, *Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης*, τόμος 3, Γιαλλελής, Αθήνα 1993, σ. 1256.

2^ο μοτίβο του Τιλ (μ. 46-47):

Τα δύο αυτά μοτίβα του έργου μεταμορφώνονται κάθε φορά, ανάλογα με τη διάθεση του ήρωα. Γενικά όμως, σε όλο το έργο κυριαρχεί η χιουμοριστική επεξεργασία των μοτίβων.

Το συμφωνικό ποίημα *Η ζωή ενός ήρωα* (*Ein Heldenleben*) έχει επισήμως ως θέμα μια γενική ιδέα ενός μεγάλου και ανδροπρεπούς ηρωισμού. Στην πραγματικότητα όμως είναι αυτοβιογραφικό, αφού απεικονίζει με ακρίβεια τους μέχρι τότε σημαντικούς σταθμούς της ζωής του συνθέτη. Αυτοβιογραφική είναι επίσης και η *Συμφωνία Ντομέστικα* (*Sinfonia domestica*), που παρουσιάζει εικόνες από την οικογενειακή ζωή του συνθέτη (παρά τον παραπλανητικό της τίτλο, η *Συμφωνία Ντομέστικα* δεν έχει κάποια σχέση με το είδος της συμφωνίας).

Τα συμφωνικά ποιήματα *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, *Συμφωνία των Άλπεων* και *Θάνατος και Εξαϋλωση* έχουν φιλοσοφικές προεκτάσεις.

Το συμφωνικό ποίημα *Θάνατος και Εξαϋλωση* (*Tod und Verklärung*) απεικονίζει μέσα από τα οράματα ενός ετοιμοθάνατου ιδεαλιστή την αγωνιώδη πάλη την ανθρώπινης ψυχής και τη λύτρωσή της μέσα από την Τέχνη.

Το συμφωνικό ποίημα *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* ή *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρας* (*Also sprach Zarathustra*) του Ρίχαρντ Στράους είναι εμπνευσμένο από το ομώνυμο φιλοσοφικό έργο του Νίτσε, το οποίο πραγματεύεται δύο βασικές ιδέες: α) της ιδέα του «υπερανθρώπου» και β) την ιδέα της «αιώνιας επιστροφής».

Η πρωτοτυπία του συμφωνικού ποιήματος *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* έγκειται στο γεγονός ότι υπήρξε ένα από τα πρώτα μουσικά έργα, που άντλησε την πηγή της έμπνευσής του από ένα φιλοσοφικό δοκίμιο. Εντούτοις, ο συνθέτης επισημαίνει στον υπότιτλο του έργου ότι πρόκειται για «ελεύθερη διασκευή [του ομώνυμου έργου] του Νίτσε», αφού θα ήταν ούτως ή άλλως αδύνατο να αναπαραχθεί μουσικά μια φιλοσοφική ιδέα. Στο συμφωνικό αυτό ποίημα, ο Ρίχαρντ Στράους ήθελε να μεταφέρει με μουσικά μέσα την εξέλιξη της ανθρώπινης φυλής: ξεκινώντας από τις πρωταρχικές ρίζες της, συνεχίζει αναδεικνύοντας τη θρησκευτική και επιστημονική ανάπτυξη της ανθρωπότητας και καταλήγει στην κεντρική ιδέα του υπερανθρώπου (*Übermensch*) του Νίτσε.¹⁴

Στις διάφορες φάσεις του μονομερούς αυτού έργου, ο Ρ. Στράους αναφέρει τίτλους από τα κεφάλαια του ομώνυμου έργου του Νίτσε. Οι τίτλοι αυτοί όμως αναγράφονται εντός εισαγωγικών και εντός παρενθέσεων, γεγονός που προδίδει ότι είναι μάλλον

¹⁴ Υπενθυμίζουμε ότι και ο Μάλερ είχε εντάξει απόσπασμα του νιτσεϊκού *Ζαρατούστρα* σε έργο του – συγκεκριμένα, στο τέταρτο μέρος της 3^{ης} συμφωνίας του, όπου η σόλο άλτο τραγουδάει το ποίημα *O Mensch! Gib acht!* (*Ω άνθρωπε! Δώσε προσοχή!*) από το 2^ο τραγούδι του χορού του *Ζαρατούστρα*. Εντούτοις, ο Μάλερ αντιλαμβάνεται τον Νίτσε με έναν πολύ διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι ο Ρ. Στράους, καθότι η εν λόγω συμφωνία του έχει ως κατάληξη και τελικό στόχο τη λυτρωτική αγάπη του Θεού.

ενδεικτικοί και δεν διαδραματίζουν κάποιον ιδιαίτερο ρόλο στα μουσικά τεκταινόμενα.

Το έργο αποτελείται μουσικά από δύο ενότητες, που χωρίζονται από μια γενική παύση ενός μέτρου. Η σύνοψη της φόρμας έχει ως εξής:

1^η ΕΝΟΤΗΤΑ (μ. 1-336): «Εισαγωγή» και «Εκθεση»

- Εισαγωγή ή Ανατολή του ήλιου (Einleitung oder Sonnenaufgang).
- “Οι οραματιστές της μελλούσης ζωής” (“Von den Hinterweltlern”): το θρησκευτικό συναίσθημα των ανθρώπων που πιστεύουνε στη μετά θάνατον ζωή αντιπροσωπεύεται από ένα χορικό με εκκλησιαστικό όργανο και έγχορδα.
- “Η μεγάλη επιθυμία” (“Von der großen Sehnsucht”).
- “Οι χαρές και τα πάθη” (“Von den Freuden- und Leidenschaften”).
- “Το τραγούδι του τάφου” (“das Grablied”).
- “Η επιστήμη” (“Von der Wissenschaft”): οι επιστημονικές ενασχολήσεις του ανθρώπου του πνεύματος βρίσκουν το μουσικό τους ισοδύναμο σε μια φούγκα, το θέμα της οποίας συνδέει τους δώδεκα φθόγγους της χρωματικής σκάλας σε μια σφηνοειδή φόρμα.
- “Ο αναρρώνων” (“Der Genesende”).

ΓΕΝΙΚΗ ΠΑΥΣΗ στο μ.337

2^η ΕΝΟΤΗΤΑ (μ. 338-τέλος): «Επεξεργασία» και «Coda»

- “Ο αναρρώνων” (συνέχεια).
- “Το χορευτικό τραγούδι” (“das Tanzlied”).
- “Το τραγούδι του νυχτερινού περιπλανώμενου” (“das Nachtwandlerlied”).

Η αντιπαράθεση της φύσης και της ανθρωπότητας ως δύο εναλλακτικών κόσμων, που συγχρόνως αλληλοσχετίζονται και αλληλοεξαρτώνται, αποδίδεται με την ακραία αντίθεση των τονικοτήτων Ντο μείζονα και Σι μείζονα. Όλο το έργο αναπτύσσεται με βάση τις δύο αυτές τονικότητες, οι οποίες συνδυαζόμενες καλύπτουν τις δώδεκα νότες της χρωματικής κλίμακας.

Also sprach Zarathustra

5

Aufführungsrecht vorbehalten. Richard Strauss, Op. 30
1864-1949

Sehr breit. (♩ = 69.)

8 Oboen.
Klarinette in Es.
2 Klarinetten in B.
3 Fagotte.
Kontrafagott.

1. 2.
Horn in F.
3. 4.

1. 2.
Trompete in C.
3. 4.

1. 2.
Posaune.
3.

2 Pauken.
Große Trommel.
Becken.
Orgel.
Pedal.

1. Violinen.
2. Violinen.
Bratschen.
Violoncelle.
Kontrabässe.

pp
pp (mit Paukenschlägeln)
pp
tremolo
pp

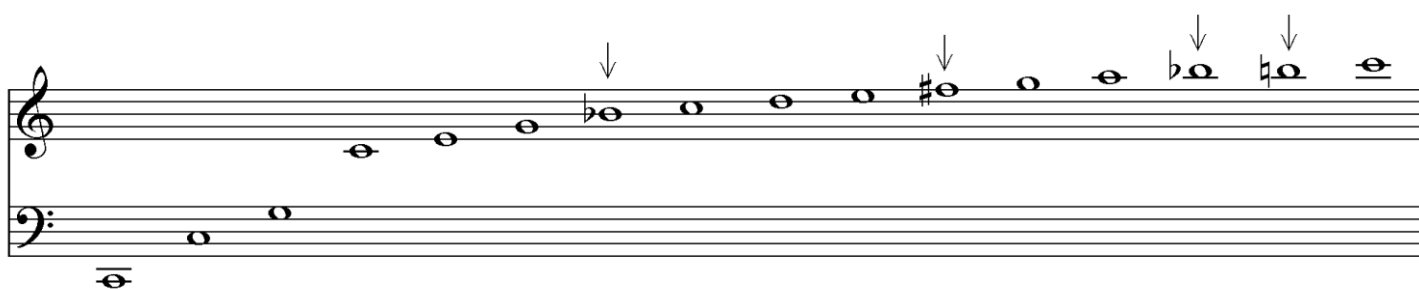
(feierlich)
p (feierlich)

(geteilt)

Το πιο διάσημο απόσπασμα του έργου είναι η περίφημη Εισαγωγή του. Όπως βλέπουμε στο παραπάνω παράδειγμα, το έργο ξεκινά με το περίφημο “Μοτίβο του Σύμπαντος” (*Universum-Motiv*) στις τρομπέτες. Το μοτίβο αυτό περιλαμβάνει τους τρεις πρώτους φθόγγους της αρμονικής στήλης (Ντο-σολ-ντο), δίνοντας έτσι την αίσθηση του Αρχέγονου. Στο βιβλίο σκίτσων του, ο Στράους γράφει: «Θέμα Ντο Σολ Ντο (Σύμπαν) πάντα ακίνητο, άκαμπτο, αμετάβλητο έως το τέλος».¹⁵

Η αρμονική στήλη αποτελεί το φυσικό φαινόμενο της ανάλυσης ενός φθόγγου σε επιμέρους ταυτόχρονες συχνότητες. Οι πρώτοι 16 αρμονικοί της αρμονικής στήλης είναι οι εξής:

Αρμονική στήλη



Το έργο είναι σήμερα ευρέως γνωστό χάρη στη μεγαλειώδη αυτή εισαγωγή, η οποία έχει χρησιμοποιηθεί μεταξύ άλλων στον κινηματογράφο (ταινίες *2001: Οδύσσεια του Διαστήματος*, *Σούπερμαν κ.ά*), σε τηλεοπτικές διαφημίσεις, αλλά και στην ποπ και ροκ μουσική.

Το τελευταίο συμφωνικό ποίημα του Ρ. Στράους, η *Συμφωνία των Άλπεων* (*Eine Alpensinfonie*), είναι επίσης εμπνευσμένο από τη φιλοσοφία του Νίτσε και συγκεκριμένα από τη “θέληση για δύναμη”. Πρόκειται για ένα μεγαλειώδες συμφωνικό ποίημα που απαιτεί τεράστιο αριθμό μουσικών επί σκηνής. Το έργο περιγράφει γλαφυρά όλη τη διαδρομή του οδοιπόρου: την ανάβαση προς την κορυφή, τη βιαστική κατάβαση και την τελική γαλήνη που προσφέρει η φιλική κοιλάδα. Κάθε ένα από τα 22 συνολικά μέρη του έργου περιγράφει μία ώρα της ημέρας στο βουνό.

Στη συνέχεια, ο Ρίχαρντ Στράους αφιερώθηκε εξ ολοκλήρου στην όπερα. Στις 15 συνολικά όπερές του χρησιμοποίησε λιμπρέτα με ποιητική αξία, δανειζόμενος καθιερωμένα ήδη έργα.

Οι μονόπρακτες όπερές του *Σαλώμη* και *Ηλέκτρα* είχαν χαρακτηριστεί στην εποχή τους ως «αντί-όπερες», λόγω της τολμηρής τους θεματολογίας (χειρίστηκαν με άσεμνο τρόπο βιβλικά και αρχαία θέματα) και της ακραίας μουσικής τους γλώσσας (αιχμηρές διαφωνίες, έντονη χρωματικότητα, ακραία ηχοχρώματα). Με τα έργα αυτά ο Στράους είχε στραφεί πλέον στο ύφος του εξπρεσιονισμού¹⁶, χωρίς όμως να υπερβαίνει τα όρια της τονικότητας.

¹⁵ W. Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Schneider, Tutzing 1996, σ. 136, υποσημ. 150.

¹⁶ Ο εξπρεσιονισμός είναι ένα καλλιτεχνικό ρεύμα του 20^{ου} αιώνα που επιδιώκει τη σκόπιμη παραμόρφωση της πραγματικότητας με χρήση ακραίων καλλιτεχνικών μέσων, για εκφραστικούς και

Ο όπερα *Σαλώμη*, που βασίζεται στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Όσκαρ Ουάιλντ, είναι δείγμα σκληρού ρεαλισμού στην Τέχνη. Πρόκειται για ένα έργο με μεγάλη μουσική πρωτοτυπία, φλογερή μουσική γεμάτη πάθος, χρώμα και πρωτοποριακή τόλμη. Ο Μάλερ είχε δηλώσει ότι «πρόκειται για ένα έργο κυριολεκτικά μεγαλοφυές, με μεγάλη δύναμη, που συγκαταλέγεται στα σημαντικότερα έργα του καιρού μας».¹⁷ Ο δε Ραβέλ θεωρούσε τη *Σαλώμη*, μαζί με τον *Πελλέα* του Ντεμπυσί, τα πιο σημαντικά έργα ευρωπαϊκής μουσικής των τελευταίων 15 χρόνων. Τον είχαν εντυπωσιάσει πάνω απ' όλα ο απαράμιλλος ρυθμικός πλούτος και η ενορχήστρωση.

Στον περίφημο *Χορό των επτά πέπλων*, η Σαλώμη χορεύει για χάρη του Ηρώδη, ζητώντας του ως αντίτιμο τον αποκεφαλισμό του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή. Ο χορός αυτός αποτελεί στην ουσία μια “συρραφή” των σημαντικότερων θεμάτων της όπερας λόγω του ότι γράφτηκε εκ των υστέρων, αφού δηλαδή είχε ολοκληρωθεί η υπόλοιπη όπερα.

Στις μετέπειτα όπερές του, ο Ρίχαρντ Στράους επέστρεψε σε μια πιο συντηρητική μουσική γλώσσα – στράφηκε δηλαδή προς αυτό που ο Στραβίνσκυ αποκαλούσε «ταξίδι στο χρόνο». Συχνά χρησιμοποιούσε στοιχεία από τα μουσικά στυλ παλιότερων εποχών, ιδίως του Μπαρόκ και του Κλασικισμού (Μότσαρτ). Βέβαια, τα στοιχεία αυτά ο Στράους δεν τα χρησιμοποιούσε αυτούσια, αλλά συχνά τα παράλλασε μ' έναν ειρωνικό ή και χιουμοριστικό τρόπο.

Ο *Ιππότης με το ρόδο* (*Der Rosenkavalier*) είναι η πιο φημισμένη και ίσως η πιο εκλεπτυσμένη από τις όπερες του Ρ. Στράους. Πρόκειται για μια ανάλαφρη κωμική όπερα που διαδραματίζεται την εποχή του Ροκοκό (περί το 1740, δηλαδή στις αρχές της βασιλείας της Μαρίας Θηρεσίας). Ερωτοδουλειές και δολοπλοκίες εξελίσσονται στους αριστοκρατικούς κύκλους της Βιέννης και για τον λόγο αυτόν δεν μπορεί να λείπει ο χορός-σήμα κατατεθέν αυτής της πόλης: το βιεννέζικο βαλς. Ο χαρακτηριστικός ρυθμός του βαλς στηρίζει σχεδόν όλο το έργο, οδηγώντας τα γεγονότα άλλοτε πιο ήρεμα και άλλοτε με φρενίτιδα.

Από ιστορική άποψη όμως, η χρήση του βαλς σε μια όπερα που διαδραματίζεται περί το 1740 είναι χτυπητός αναχρονισμός: ο δημοφιλής χορός της εποχής εκείνης ήταν το μενουέτο, ενώ η άνοδος του βαλς ξεκίνησε περίπου εκατό χρόνια αργότερα. Από τη δεκαετία του 1820 μέχρι το ξέσπασμα του 1^{ου} παγκοσμίου πολέμου (1914) το βαλς συνδέθηκε τόσο με την κοινωνική ζωή της Βιέννης, ώστε για τον Ρ. Στράους έφτασε να αναπαριστά κάτι το διαχρονικό: η παλιά Βιέννη προβαλλόταν μέσω του βαλς.¹⁸

Η *Αριάδνη στη Νάξο*, *Η Αιγυπτία Ελένη* και η *Δάφνη* είναι ορισμένες από τις όπερες, στις οποίες ο Ρ. Στράους χειρίζεται θέματα από την κλασική μυθολογία, δίνοντάς τους γνωρίσματα του 20ού αιώνα. Άλλες όπερες του Ρ. Στράους είναι *Η Γυναίκα δίχως σκιά*, *Αραμπέλλα* κ.ά.

δραματικούς λόγους (Μ. Γρηγορίου, *Μουσική για παιδιά και για έζυπνους μεγάλους*, β' τόμος, Νεφέλη, Αθήνα 1992, σ. 232).

¹⁷ A. Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, J. Murray, London 1973, σ. 284.

¹⁸ A. Batta, *Όπερα*, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 2006, σ. 604.

ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Ο ιμπρεσιονισμός ήταν αρχικά ζωγραφικό κίνημα, που πρωτοεμφανίστηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στο Παρίσι. Κύριοι εκπρόσωποί του είναι οι ζωγράφοι Μανέ, Μονέ, Ρενουάρ, Ντεγκά και Σεζάν. Ο όρος *Ιμπρεσιονισμός* προήλθε από τον πίνακα του Μονέ με τον τίτλο *Impression, soleil levant* (*Εντύπωση, ανατολή του ήλιου*).

Οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι δεν επεδίωκαν να αποτυπώσουν την πραγματικότητα, αλλά την εντύπωση που δίνει η πραγματικότητα σε μια συγκεκριμένη στιγμή. Έτσι, ζωγράφιζαν στην ύπαιθρο, ώστε να συλλάβουν το παιχνίδι των χρωμάτων, του φωτός και της ατμόσφαιρας σε μια συγκεκριμένη στιγμή. Τυπικό χαρακτηριστικό της ιμπρεσιονιστικής ζωγραφικής είναι τα ασαφή περιγράμματα, που φαίνονται σαν να χάνονται μέσα στο φως.

Ο ιμπρεσιονισμός εμφανίζεται στη μουσική σχεδόν σαράντα χρόνια μετά από τη ζωγραφική. Ο όρος αποδόθηκε κυρίως στη μουσική του Ντεμπυσί, γιατί παρά το ότι πολλά από τα έργα του φέρουν εξωμουσικό τίτλο (π.χ. *Η θάλασσα*, *Φεγγαρόφωτο*, *Σύννεφα* κ.ά), δεν επιδιώκει μια λεπτομερειακή μουσική εικονογράφηση, αλλά τη δημιουργία εντυπώσεων που προκύπτουν από το εξωμουσικό θέμα του έργου. Μάλιστα, σε αρκετά από τα *Πρελούδια* του για πιάνο ο Ντεμπυσί συνήθιζε να γράφει τον τίτλο κάθε κομματιού στο τέλος της παρτιτούρας και όχι στην αρχή (και μάλιστα εντός παρενθέσεως), διότι ήθελε να προηγείται η εντύπωση που γεννά η ίδια η μουσική και μετά να δίνεται μια πιθανή επεξήγηση.

Χαρακτηριστικό είναι ωστόσο το γεγονός ότι ο ίδιος ο Ντεμπυσί είχε πει επανειλημμένως ότι δεν θεωρούσε τον εαυτό του Ιμπρεσιονιστή.

Τα κυριότερα χαρακτηριστικά της ιμπρεσιονιστικής μουσικής γλώσσας είναι τα εξής:

- Η λειτουργική αρμονία σχεδόν παύει να ισχύει (οι κλασικές συνδέσεις καταργούνται, οι πτώσεις χρησιμοποιούνται με φειδώ). Οι συγχορδίες δεν χωρίζονται πλέον σε «σύμφωνες» και «διάφωνες», αλλά είναι αυτόνομες και λειτουργούν σαν «χρώμα».
- Παράλληλα, γίνεται συχνά χρήση των εκκλησιαστικών τρόπων του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, καθώς και “εξωτικών” κλιμάκων (ολοτονική, πεντατονική κ.ά.).
- Ο ρυθμός αποκτά μια θολή και ασαφή ροή, που υπερβαίνει το ρυθμικό παλμό.
- Η ενιαία μελωδική γραμμή αντικαθίσταται από αποσπασματικές μελωδικές φράσεις.
- Καταργείται η αίσθηση της εξέλιξης και της θεματικής ανάπτυξης. Κυριαρχούν οι πιο σύντομες και εύκαμπτες φόρμες, όπως πρελούδια, νυχτερινά, αραμπέσκ κ.ά.
- Η ενορχήστρωση χαρακτηρίζεται από σπάνια και εκλεπτυσμένα ηχοχρώματα και αποτελεί πλέον ουσιώδες στοιχείο της σύνθεσης.

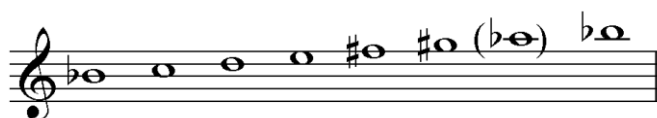
Κύριοι εκπρόσωποι του μουσικού ιμπρεσιονισμού είναι οι Γάλλοι συνθέτες Ντεμπυσί και Ραβέλ.

Κλωντ Ντεμπυσί (Claude Debussy, 1862-1918)

Στη Διεθνή Έκθεση των Παρισίων του 1889, ο Ντεμπυσί έρχεται σε επαφή με τη μουσική της Άπω Ανατολής. Ιδιαίτερα εντυπωσιάζεται από την ορχήστρα Γκαμελάν της Ινδονησίας (Γάβα και Μπαλί), η οποία αποτελείται από τονικά ιδιόφωνα κρουστά (τονικά γκονγκ, καμπάνες, μαρίμπες, ξυλόφωνα κ.ά.), αλλά και κάποια πνευστά ή και έγχορδα. Επηρεασμένος από την εξωτική αυτή μουσική, εντάσσει στη μουσική του κλίμακες που δεν έχουν ημιτόνια (κλίμακα με τόνους ή ολοτονική, πεντάφθογγη ή πεντατονική). Οι κλίμακες αυτές δίνουν μια αίσθηση ρευστότητας, λόγω του ότι απουσιάζει η έλξη του προσαγωγέα προς την τονική και κατ' επέκταση αναιρείται η τυπική σχέση δεσπόζουσας-τονικής.

Στο *Πρελούδιο αρ. 2* για πιάνο, που φέρει τον διαφορούμενο υπότιτλο *Voiles* (ιστία ή πέπλα), ο Ντεμπυσί χρησιμοποιεί κατά κύριο λόγο την ολοτονική κλίμακα (στο μέσον του κομματιού χρησιμοποιεί πεντατονική κλίμακα). Το επαναλαμβανόμενο *Sib* του μπάσου υπονοεί ως βάση της ολοτονικής κλίμακας τη νότα *Sib*:

Κλίμακα με τόνους (ολοτονική) με βάση το Sib



Στο *πρελούδιο* αυτό, η μουσική χωρίζεται σε τρία επίπεδα (τεχνική της διαστρωμάτωσης):

- α) ψηλό επίπεδο: μελωδικές φράσεις,
- β) μεσαίο επίπεδο: δευτερεύουσα μεσαία φωνή, ντουμπλαρισμένη στην οκτάβα (στα μ. 7-13),
- γ) χαμηλό επίπεδο (μπάσο): ισοκράτης πάνω στο *Sib*.

Ντεμπυσί: *Voiles*, μ. 1-13:

Modéré (♩ = 88)
(Dans un rythme sans rigueur et caressant)

p très doux *p* *più p*

pp *toujours pp*

pp expressif

très doux

Ο Ντεμπυσί χειρίζεται τις συγχορδίες με έναν “ανορθόδοξο” τρόπο, λόγω του ότι δεν συνδέονται μεταξύ τους με βάση την παραδοσιακή αρμονία, αλλά λειτουργούν αυτόνομα, σαν χρώματα. Χαρακτηριστική τεχνική είναι η χρήση συγχορδιών σε παράλληλη κίνηση (Mixturen), που θυμίζει τη μεσαιωνική τεχνική του Οργανουμ. Την τεχνική αυτή συναντούμε στο *Πρελούδιο αρ. 10* για πιάνο με τον υπότιτλο *Ο βυθισμένος Καθεδρικός (La Cathédrale engloutie)*.

Και σε αυτό το έργο διακρίνουμε τρία επίπεδα. Στο ψηλό και στο χαμηλό επίπεδο ηχούν “άδειες” κρατημένες συγχορδίες (χωρίς 3^η), που συμβολίζουν την πανηγυρική λαμπρότητα του καθεδρικού και το βύθισμά του αντιστοίχως. Στο μεσαίο επίπεδο ακούγονται “άδειες” συγχορδίες (χωρίς 3^η) σε παράλληλη κίνηση. Το ηχητικό υλικό των συγχορδιών αυτών προέρχεται από την πεντάφθογγη κλίμακα Ρε-Μι-Σολ-Λα-Σι. Η έλλειψη της 3^{ης} νότας των συγχορδιών δίνει στο κομμάτι έναν αρχαϊζόντα τόνο, ο οποίος ενδεχομένως παραπέμπει στην εικόνα του καθεδρικού ναού.

Ντεμπυσί: *Ο βυθισμένος Καθεδρικός* (1910)

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

pp

Doux et fluide

Το περίφημο *Πρελούδιο στο απόγευμα ενός φαύνου* (*Prélude à l'après-midi d'un faune*) για ορχήστρα (1894) βασίζεται στο ομώνυμο ποίημα του Μαλλαρμέ. Το ποίημα επικεντρώνεται στον φαύνο, ένα μυθικό πλάσμα που είναι μισό ανθρώπινο, μισό τραγόμορφο. Το *Πρελούδιο* δεν είναι περιγραφικό (γι' αυτό και δεν μπορούμε να το αποκαλέσουμε «συμφωνικό ποίημα»), καθότι στοχεύει στην υποβολή της εντύπωσης ενός δάσους κατά τη νωχελική ώρα του καυτερού απομεσημέρου. Κυρίως όμως εστιάζει στις σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στον περιβάλλοντα χώρο και τις σκέψεις του φαύνου. Για τον Ντεμπυσί, το έργο «είναι μια διαδοχή εικόνων, οι οποίες προβάλλουν τις επιθυμίες και τα όνειρα του φαύνου».¹⁹

Η μελωδία του φλάουτου, με την οποία αρχίζει το *Πρελούδιο*, θεωρήθηκε από πολλούς ως «η αφετηρία της νέας μουσικής».²⁰ Η αρχική τονικότητα Μι μείζονα αναγνωρίζεται μόνον από τον οπλισμό, καθότι το έντονα χρωματικό ύφος της μελωδίας τη συγκαλύπτει. Η μελωδία αυτή αποτελεί το κύριο θέμα του *Πρελούδιου* και αποδίδεται σχεδόν πάντα από το φλάουτο, το οποίο παραπέμπει συνειρμικά στα βουκολικά ειδύλλια. Ο νωχελικός ρυθμός, του οποίου το συνεχές ρεύμα εξαλείφει τους τονισμούς του μέτρου, αποδίδει στη μελωδία μια ονειρώδη ρευστότητα.

Πρελούδιο στο απόγευμα ενός φαύνου, έναρξη (κύριο θέμα στο σόλο φλάουτο)

Très modéré
1^o SOLO

p doux et expressif

¹⁹ Αναφ. στο: Π. Γκρίφιθς, *Μοντέρνα μουσική*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1993, σ. 27.

²⁰ *Ο.π.*, σ. 19.

Το κύριο θέμα του φλάουτου διατρέχει σχεδόν ολόκληρο το *Πρελούδιο* – συγκεκριμένα, ακούγεται συνολικά δέκα φορές στα ακραία τμήματα Α και Α' (το *Πρελούδιο* είναι γραμμένο σε ελεύθερη τριμερή μορφή Α-Β-Α').

Άλλα σημαντικά έργα του Ντεμπυσί είναι η μοναδική του όπερα *Πελλέας και Μελισσάνθη* (που βασίζεται στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Μαίτερλιγκ), τα περίφημα τρία συμφωνικά σκίτσα με τίτλο *Η θάλασσα (La mer)*, *Τρία νυχτερινά* και *Τρεις εικόνες (Images)* για ορχήστρα και κύκλοι κομματιών για πιάνο (*Σουίτα Μπεργκαμάσκ*, *Παιδική γωνιά*, *24 Πρελούδια*).

Στην ύστερη δημιουργική του περίοδο, στην οποία ανήκουν μ.ά. το μπαλέτο *Παιχνίδια (Jeux)*, *Το Μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού* (σκηνική μουσική βασισμένη σε ποίηση του Ντ' Ανούντσιο, για ορχήστρα, χορωδία και σολίστες), οι 12 *σπουδές* για πιάνο (αφιερωμένες στον Σοπέν), ο Ντεμπυσί στρέφεται σε μορφές με πιο καθαρά περιγράμματα (*σπουδές*, *σονάτες*), επιτυγχάνοντας μια νέα συγκινησιακή δύναμη, που ταυτόχρονα όμως διαθέτη έντονη ηχητική εκλέπτυνση.

Μωρίς Ραβέλ (Maurice Ravel, 1875-1937)

Ο Ραβέλ εντάσσεται σε γενικές γραμμές στο ρεύμα του μουσικού ιμπρεσιονισμού. Εντούτοις, το μουσικό του ύφος δέχτηκε ποικίλες επιδράσεις, καθώς ο ίδιος ήταν ανοιχτός στο να πειραματίζεται, πάντα όμως μέσα στα πλαίσια του δικού του προσωπικού ιδιώματος. Ως εκ τούτου, στο έργο του συναντάμε ετερόκλητα μουσικά στοιχεία (τζαζ, λαϊκότροπα ιδιώματα, εξωτικά χρώματα, ιστορικές αναφορές), τα οποία όμως εναρμονίζονται πλήρως με το δικό του προσωπικό ύφος.

Ο Ραβέλ υπήρξε λαμπρός ενορχηστρωτής – μάλιστα, ενορχήστρωσε με καταπληκτικό τρόπο τη σουίτα για πιάνο του Μουσόργκσκυ *Εικόνες από μια έκθεση*. Όσον αφορά τα δικά του έργα, συνήθιζε να τα γράφει πρώτα για πιάνο και κατόπιν να τα ενορχηστρώνει (βλ. *Αρχαϊκό μενουέτο*, *Η Μάνα μου η Χήνα*, *Παβάνα για μια νεκρή νφάντα*, *Ο τάφος του Κουπρέν*, δύο μέρη από τους *Καθρέφτες* κ.ά.) – εκτός αν επρόκειτο για αμιγώς πιανιστικά έργα, που απαιτούσαν ιδιαίτερη δεξιοτεχνία (*Παιχνιδίσματα του νερού* ή *Συντριβάνια*, *Ο Γκασπάρ της νύχτας*). Σπανιότερα μετέγραφε ορχηστρικά έργα για πιάνο (μεταγραφή για δύο πιάνο των ορχηστρικών *Νυχτερινών* του Ντεμπυσί, *Δάφνις και Χλόη*, *Μπολερό*).

Η μουσική του Ραβέλ βασίζεται συχνά σε χορευτικούς ρυθμούς από τη μουσική του 18^{ου} αιώνα (ιδίως του γαλλικού Μπαρόκ). Η σχέση του με την παράδοση γίνεται αμέσως αντιληπτή από τους τίτλους των πρώτων κομματιών του για πιάνο, π.χ. *Menuet antique (Αρχαϊκό μενουέτο)* και *Pavane pour une infante défunte (Παβάνα για μια νεκρή νφάντα)*. Η σουίτα *Ο τάφος του Κουπρέν (Le tombeau de Couperin)* γράφτηκε αρχικά για πιάνο και ύστερα ενορχηστρώθηκε. Στο έργο αυτό, ο Ραβέλ δημιουργεί μια ατμόσφαιρα, που παραπέμπει στη γαλλική Μπαρόκ μουσική για τσέμπαλο (ο Κουπρέν ήταν περίφημος συνθέτης του γαλλικού Μπαρόκ).

Λόγω του ότι ο Ραβέλ είχε ισπανική καταγωγή από την πλευρά της μητέρας του, πολλά από τα έργα του είναι διαποτισμένα με στοιχεία από την παραδοσιακή ισπανική μουσική. Το γεγονός αυτό προδίδεται ακόμα και από τους τίτλους ορισμένων έργων του (*Ισπανική ώρα*, *Ισπανική Ραψωδία*, *Παβάνα για μια νεκρή ινφάντα*²¹). Το περίφημο έργο του Μπολερό (*Boléro*) για ορχήστρα βασίζεται στον ομώνυμο ισπανικό χορό του 18^{ου} αι. και χαρακτηρίζεται από ένα ρυθμικό μοτίβο, το οποίο επαναλαμβάνεται διαρκώς από την αρχή μέχρι το τέλος του κομματιού (ρυθμικό οστινάτο²²):

Ρυθμικό οστινάτο του Μπολερό



Το μελωδικό υλικό του Μπολερό αποτελείται από δύο μελωδίες Α και Β, οι οποίες ηχούν εναλλάξ (η κάθε μελωδία ακούγεται δύο φορές συνεχόμενα, εκτός από τις δύο τελευταίες φορές, πριν την Coda).

Μελωδικό υλικό του Μπολερό



Πρόκειται ουσιαστικά για μια σειρά ηχοχρωματικών παραλλαγών, αφού η κάθε θεματική είσοδος έχει διαφορετική ενορχήστρωση. Στην πορεία του έργου προστίθενται όργανα, ενώ η δυναμική διέπεται από ένα σταδιακό *crescendo* (ξεκινά με *pp* και καταλήγει σε ένα εκστατικό *ff*). Η μορφή του έργου είναι παρατακτική, αφού οι διάφορες θεματικές είσοδοι απλά παρατίθενται η μια δίπλα στην άλλη, χωρίς να πραγματοποιείται καμία μοτιβική επεξεργασία ή ανάπτυξη.

²¹ *Ινφάντα*: τίτλος Ισπανίδας πριγκίπισσας.

²² Οστινάτο (*Ostinato*, ελλ. «επίμονο»): μια διαρκώς επαναλαμβανόμενη μουσική φράση ή ρυθμός, συνήθως στη φωνή του μπάσου (*basso ostinato*).

Σύννοψη της φόρμας του *Μπολερό*

μ. 5	μ. 23	μ. 41	μ. 59	μ. 77	μ. 95	μ. 113	μ. 131	μ. 149	μ. 167	μ. 185	μ. 203	μ. 221	μ. 239	μ. 257	μ. 275	μ. 293	μ. 311	μ. 325
A	A	B	B	A	A	B	B	A	A	B	B	A	A	B	B	A	B	Coda
Fl.	Cl.	Fg	Cl. picc	Oboe d' amore	Fl. Trp	Ten Sax	Sop. nino Sax	picc Fl. Cor. Csta	Ob Ob.d' amore En.Cor Cl. B.Cl.	Trb	Fl. Ob. En.Cor. Cl. B.Cl. T.Sax	picc Fl. Ob. Cl. 1.VI	picc Fl. Ob. E.Cor Cl. T.Sax 1.VI. 2.VI.	picc Fl. Ob. E.Cor Trp 1.VI 2.VI	picc Fl. Ob. E.Cor Cl. Trb S.Sax 1.VI 2.VI Vla Vc	picc Fl. Trp S-T Sax. 1.VI	picc Fl. Trp Trb S-T Sax. 1.VI	picc Fl. Trp Trb S-T Sax. 1.VI

Άλλα σημαντικά έργα του Ραβέλ είναι το μπαλέτο *Δάφνις και Χλόη*, οι όπερες *Η ισπανική ώρα* (*L' Heure espagnole*) και *Το παιδί και τα μάγια* (*L' Enfant et les sortilèges*), το ορχηστρικό *La Valse*, δύο κοντσέρτα για πιάνο (το 2ο για αριστερό χέρι), έργα για πιάνο (*Ο Γκασπάρ της νύχτας*, *Καθρέφτες*, *Παιχνίδια του νερού*), μουσική δωματίου και κύκλοι τραγουδιών – μάλιστα, ο κύκλος τραγουδιών *Πέντε δημοφιλείς ελληνικές μελωδίες* στηρίζεται σε υλικό που προέρχεται από ελληνικά δημοτικά τραγούδια.

Όπως είδαμε, στο έργο του Ραβέλ συναντώνται ποικίλα –και, πολλές φορές, ετερόκλητα– μουσικά ιδιώματα. Αξιοσημείωτο είναι όμως το γεγονός ότι ο Ραβέλ ενσωματώνει με θαυμαστό τρόπο όλα αυτά τα ετερόκλητα στοιχεία στην προσωπική μουσική του γλώσσα. Μπορεί το μουσικό ύφος του Ραβέλ να εντάσσεται σε γενικές γραμμές στο ρεύμα του Ιμπρεσιονισμού, ωστόσο ο τρόπος που χειρίζεται τη φόρμα, τη μελωδία και τον ρυθμό είναι πιο “κλασσικός” σε σχέση με τον Ντεμπυσί. Η σχολαστικότητα του Ραβέλ (που διαφαίνεται, μεταξύ άλλων, από τη συχνή χρήση της τεχνικής του οστινάτο, αλλά και την τάση του για πολυφωνική γραφή) ήταν τόσο παροιμιώδης, ώστε χρόνια αργότερα ο Στραβίνσκυ δήλωσε χαριτολογώντας (αναφερόμενος εμμέσως και στην ελβετική καταγωγή του Ραβέλ, από την πλευρά του πατέρα του) ότι «ο Μωρίς ξεπερνάει στην τελειομανία ακόμη και τους Ελβετούς ωρολογοποιούς!».²³

²³ Αναφ. στο: Morgan, *ό.π.*, σ. 124.

Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

Με τον όρο Σχολή εννοούμε γενικά το «σύνολο επιστημόνων, φιλοσόφων ή καλλιτεχνών, που ασπάζονται τις ίδιες αρχές και αντιμετωπίζουν το αντικείμενό τους από την ίδια οπτική γωνία, αναγνωρίζοντας συνήθως κάποιον ως αρχηγό τους».²⁴ Κατά συνέπεια, ο όρος Δεύτερη Σχολή της Βιέννης υποδηλώνει μια ομάδα συνθετών που μοιράζονταν τις ίδιες αισθητικές-καλλιτεχνικές αξίες, οι οποίοι έζησαν και έδρασαν στη Βιέννη το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Τον πυρήνα της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης αποτέλεσαν ο Arnold Schönberg (Αρνολντ Σαίνμπεργκ, 1874-1951), που ήταν ο επικεφαλής, μαζί με τους μαθητές του Alban Berg (Άλμπαν Μπεργκ, 1885-1935) και Anton Webern (Άντον Βέμπερν, 1883-1945). Η Σχολή του Σαίνμπεργκ χαρακτηρίστηκε ως Δεύτερη Σχολή της Βιέννης, προκειμένου να υποδηλωθεί ο στενός ιστορικός της σύνδεσμος με την Κλασσική Σχολή της Βιέννης (εκπρόσωποι: Χάυντν, Μότσαρτ και Μπετόβεν), δηλαδή την Πρώτη Σχολή της Βιέννης.²⁵

Το συνολικό έργο των τριών κυρίων συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης μπορεί να καταταχθεί σε τρεις βασικές περιόδους:

- α) την τονική περίοδο (περ. 1900-1908/9),
- β) την ατονική περίοδο (1908/9-1922) και
- γ) τη δωδεκάφθογγη περίοδο (περ. 1923-1950).

Η ατονική και η δωδεκάφθογγη περίοδος εντάσσονται στο κίνημα του Εξπρεσιονισμού, στο οποίο και θα αναφερθούμε παρακάτω.

α) Τονική περίοδος (περ. 1900-1908/9)

Η αρμονική γλώσσα της τονικής περιόδου των Σαίνμπεργκ, Μπεργκ και Βέμπερν συνδέεται με εκείνη του Μετά-Ρομαντισμού. Το σύντομο διαδοχικό πέρασμα σε διάφορες τονικότητες, αλλά και η συχνή χρήση παρενθετικών, αλλοιωμένων ή και ελαττωμένων συγχορδιών προκάλεσαν μια κατάσταση διευρυμένης, «αιωρούμενης» τονικότητας (γερμ. *schwebende Tonalität*). Ο όρος αυτός, που επινοήθηκε από τον Σαίνμπεργκ²⁶, προσεγγίστηκε από τον Βέμπερν ως εξής: «Η τονικότητα, ο επιλεγμένος θεμέλιος φθόγγος, είναι ας πούμε αθέατος - “αιωρούμενη τονικότητα”! Όλα είχαν όμως ακόμα σχέση με μια τονικότητα, ειδικά στο τέλος, για να παραχθεί ο θεμέλιος φθόγγος. Ο ίδιος ο θεμέλιος φθόγγος δεν ήταν όμως εκεί – ήταν αιωρούμενος στο χώρο, αθέατος, όχι πια απαραίτητος. Αντίθετα, ο συσχετισμός με το θεμέλιο φθόγγο θα είχε προκαλέσει ενόχληση».²⁷

²⁴ Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998, σ. 1748.

²⁵ Αξίζει εδώ να αναφερθεί ότι η Κλασσική Σχολή της Βιέννης χαρακτηρίστηκε ως Πρώτη Σχολή της Βιέννης λόγω της σπουδαιότητάς της και όχι λόγω της χρονικής της εμφάνισης, δεδομένου ότι είχε προηγηθεί η Προκλασσική Σχολή της Βιέννης (περ. 1730-1780), με κυρίους εκπροσώπους τους συνθέτες G. Chr. Wagenseil (Γ. Κρ. Βάγκενζάιλ) και M. G. Monn (Μ. Γκ. Μον).

²⁶ A. Schönberg, *Harmonielehre*, Universal, Βιέννη 2001, σ. 460-461.

²⁷ A. Webern, *Der Weg zur Neuen Musik. Der Weg zur Komposition in 12 Tönen*, Universal, Βιέννη 1960, σ. 52· ελληνική απόδοση: «Ο δρόμος για τη σύνθεση με δώδεκα φθόγγους» (μετάφραση Μαρίας Σουρτζή), *Πολυφωνία* 5, 2004, σ. 118-119.

Τα κυριότερα έργα της τονικής περιόδου του **Σαίνμπεργκ** (1899-1908) είναι τα εξής:

- *Εξαϋλωμένη νύχτα (Verklärte Nacht)* op. 4 για σεξτέτο εγχόρδων (2 βιολιά, 2 βιόλες, 2 βιολοντσέλα)· αργότερα ενορχηστρώθηκε και για ορχήστρα εγχόρδων.
- *Τραγούδια του Γκούρε (Gurre-Lieder)* σε 3 μέρη: Είδος Καντάτα/Ορατορίου για 5 σολίστες, 3 τετράφωνες ανδρικές χορωδίες, μεικτή χορωδία για 8 φωνές και μεγάλη ορχήστρα. Στο 3^ο μέρος χρησιμοποιείται για πρώτη φορά το *Sprechgesang* (ομιλούμενο τραγούδι) ή *Sprechstimme* (ομιλούσα φωνή).²⁸ Το έργο έχει αναλυθεί από τον μαθητή του Σαίνμπεργκ, Άλμπαν Μπεργκ.
- *Πελλέας και Μελισσάνθη* op. 5: συμφωνικό ποίημα για μεγάλη ορχήστρα. Και αυτό το έργο έχει αναλυθεί από τον Άλμπαν Μπεργκ.
- *1^η Συμφωνία δωματίου (1. Kammer-symphonie)* op. 9 σε ένα μέρος για 15 σόλο όργανα, ως αντίδραση στην τεράστια ορχήστρα του ύστερου Ρομαντισμού. Βασίζεται σε μοντέλα από τόνους και 4^{es}. Και αυτό το έργο έχει αναλυθεί από τον Α. Μπεργκ.
- *2^ο Κουαρτέτο εγχόρδων* op. 10 (σε 4 μέρη), με σοπράνο στα δύο τελευταία μέρη. Με την παράθεση του παραδοσιακού τραγουδιού *O du lieber Augustin, alles ist hin* (Ω αγαπητέ Αυγουστίνε, όλα χάθηκαν) στο 2^ο μέρος, ο Σαίνμπεργκ αποχαιρετά ειρωνικά την τονικότητα, ενώ οι στίχοι του Στ. Γκέοργκε (St. George) στο 4^ο μέρος *Αισθάνομαι μια αύρα από άλλον πλανήτη (Ich fühle Luft von anderem Planeten)* προαναγγέλλουν την ατονικότητα, που βρίσκεται προ των πυλών.

Α. Σαίνμπεργκ, *2^ο Κουαρτέτο εγχόρδων*, 2^ο μέρος (μ. 165-169):
παράθεση του *O du lieber Augustin* στο 2^ο βιολί

Στην τονική περίοδο του **Βέμπερν** ανήκουν τα έργα *Passacaglia* op. 1 και *Entflieht auf leichten Kähnen* op. 2.

Η *Πασακάλια (Passacaglia)* op. 1 για μεγάλη ορχήστρα (1908) αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα σε έκταση μονομερή έργα του Webern. Κύρια χαρακτηριστικά της είναι η μνημειώδης πολυφωνία (4-5 γραμμικά επίπεδα), καθώς και η τεχνική της παραλλαγής.

Αρχικά ηχεί ένα οκτάμετρο θέμα. Στη συνέχεια ακολουθούν 23 παραλλαγές και μια καταληκτική Coda.

²⁸ Η ομιλούσα φωνή (γερμ. *Sprechstimme*) πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Σαίνμπεργκ στα *Τραγούδια του Γκούρε*, καθιερώθηκε όμως στον κύκλο μελοδραμάτων *Φεγγαρίσιος Πιερότος* op. 21 της ατονικής του περιόδου (1912). Ο όρος αυτός, που επινοήθηκε από τον ίδιο τον συνθέτη, παραπέμπει σε μια τεχνική που ταλαντεύεται ανάμεσα στην πρόζα και το τραγούδι: η ανθρώπινη φωνή τραγουδά σύντομα και με ακρίβεια την κάθε νότα και μετά την εγκαταλείπει. Κατά συνέπεια, η παραδοσιακή έννοια του τραγουδιού καταλύεται και το τραγούδι μετατρέπεται σε λόγο και κραυγή.

Βέμπερν: Πασακάλια op. 1, μ. 1-8 (θέμα)

mit Dämpfer
pizz.

1. Gg./
2. Gg.

Br./Vc.

Στα πρώτα 8 μέτρα, το θέμα εκτελείται στην οκτάβα από τα έγχορδα (1^α βιολιά - 2^α βιολιά και βιόλες - βιολοντσέλα, όλα με σουρντίνα) σε *pizzicato*. Σε κάθε μια από τις επόμενες ενότητες (23 παραλλαγές, Coda), το θέμα επανεμφανίζεται ως οστινάτο (γεγονός που αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό της μορφής Πασακάλια), είτε σε ένα συγκεκριμένο όργανο, είτε “διαμοιρασμένο” σε διάφορα όργανα. Παρά το ότι το έργο χαρακτηρίζεται από έντονη χρωματικότητα, η αρχική τονικότητα της ρε ελάσσονος εξακολουθεί να λειτουργεί ως τονικό κέντρο, γεγονός που γίνεται άμεσα αντιληπτό από το αρχικό θέμα, καθώς και την καταληκτική συγχορδία του έργου (ρε ελάσσονα).

Βέμπερν: Πασακάλια op. 1, μ. 9-16 (1^η παραλλαγή)

1. Fl.

pp *espress.*

poco rit. molto rit.

3 3

ppp

1. Trp.
(B)
m. Dpf.

legato

ppp

Hrf.

ppp

Br.
m. Dpf.

geteilt

ppp

poco rit. molto rit.

Vc.
m. Dpf.

geteilt

ppp

Στην 1^η παραλλαγή εμφανίζεται η πρώτη εναρμόνιση του θέματος (το οποίο εκτελείται από την τρομπέτα και την πρώτη βιόλα), ενώ στο φλάουτο ηχεί για πρώτη φορά το αντιθετικό θέμα. Τα δύο αυτά θέματα εμφανίζονται σε όλες τις υπόλοιπες ενότητες, αποτελώντας το βασικό υλικό ολόκληρου του έργου.²⁹

²⁹ Περισσότερα στο H. και R. Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Atlantis, Ζυρίχη-Freiburg 1980, σ. 81-87, όπου παρατίθεται η ανάλυση του ίδιου του Webern για το συγκεκριμένο έργο.

Το κομμάτι για χορωδία a cappella *Entflieht auf leichten Kähnen* (Αποδράστε με ελαφρές βαρκούλες) op. 2 (1908) είναι δομημένο ως τετράφωνος διπλός κανόνας τριμερούς κατασκευής (A-B-A'). Μολονότι στην πορεία του έργου δεν διακρίνεται ευκρινώς κάποιο τονικό κέντρο, το κομμάτι τελειώνει με την τονική συγχορδία της αρχικής τονικότητας (σολ μείζονα), υποδηλώνοντας έτσι με σαφήνεια το τονικό κέντρο του έργου.

Το σημαντικότερο τονικό έργο του Μπεργκ είναι η *Σονάτα για πιάνο* op. 1 (1909), που αποτελείται από ένα μέρος σε φόρμα σονάτας και διέπεται από πυκνή μοτιβική-θεματική επεξεργασία. Βασικό φθογγικό υλικό του έργου αποτελούν συνηχήσεις και μοτίβα με 4⁶⁵ και τόνοι (ακριβώς όπως και στην 1^η Συμφωνία δωματίου op. 9 του Σαίνμπεργκ, την οποία ο Μπεργκ γνώριζε πολύ καλά, δεδομένου ότι την είχε αναλύσει ο ίδιος).³⁰

ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

- 1) **Εξπρεσιονισμός:** Γερμανικό καλλιτεχνικό κίνημα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, που πρωτοεμφανίστηκε στη ζωγραφική. Ο Εξπρεσιονισμός προβάλλει το στοιχείο του παραλόγου, της παραμόρφωσης της πραγματικότητας και της άρνησης της καθιερωμένης αισθητικής. Ο μουσικός εξπρεσιονισμός εκφράζεται κυρίως με τα ατονικά και δωδεκάφθογα έργα της 2^{ης} Σχολής της Βιέννης.

Ο Εξπρεσιονισμός (γερμ. Expressionismus, αγγλ. expressionism, από τον λατινικό όρο *expressio-expressionis*, δηλαδή έκφραση) αποτελεί καλλιτεχνικό κίνημα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα (περίπου 1900-1935), η αρχική ώθηση του οποίου προήλθε από τη ζωγραφική. Ο Εξπρεσιονισμός ξεκίνησε ως καλλιτεχνικό κίνημα στη Γερμανία με τη δημιουργία των καλλιτεχνικών ομάδων *Η γέφυρα* (*Die Brücke*), που ιδρύθηκε στη Δρέσδη το 1905 και περιλάμβανε μη ακαδημαϊκούς ζωγράφους της Γερμανίας και *Ο γαλάζιος καβαλάρης* (*Der blaue Reiter*), που ιδρύθηκε στο Μόναχο το 1911 με επικεφαλής τον Β. Καντίνσκυ (W. Kandinsky). Με τη δεύτερη συνεργάστηκε και ο Σαίνμπεργκ, ο οποίος ήταν επιπροσθέτως και πολύ καλός ζωγράφος. Η συνεργασία αυτή γνωστοποιήθηκε επίσημα στο αλμανάκ³¹ *Ο γαλάζιος καβαλάρης* του 1912, όπου δημοσιεύθηκαν, μεταξύ άλλων, τρία τραγούδια των Σαίνμπεργκ, Μπεργκ και Βέμπερν, γεγονός που φανερώνει τη στενή σχέση της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης με το κίνημα του Εξπρεσιονισμού. Κυριότεροι εξπρεσιονιστές ζωγράφοι υπήρξαν, εκτός από τον Καντίνσκυ, οι Ε. Λ. Κίρχνερ (E. L. Kirchner), Ε. Μουνκ (E. Munch), Ο. Κοκόσκα (O. Kokoschka) και Ε. Σίηλε (E. Schiele). Στη συνέχεια, το εξπρεσιονιστικό ύφος επεκτάθηκε στη μουσική, στη λογοτεχνία (Φ. Κάφκα), στο θέατρο (Γκ. Κάιζερ, Έ. Τόλερ) και στον κινηματογράφο (*Νοσφεράτου* των Φ. Λανγκ και Φ. Β. Μουρνάου).

Ο εξπρεσιονισμός είναι ουσιαστικά η συνέχεια του Ρομαντισμού, ένα είδος (μη-εξωραϊσμένου) υπέρ-ρομαντισμού. Οι εξπρεσιονιστές καλλιτέχνες προσπαθούν να αποδώσουν στα έργα τους όχι μόνο τα συναισθήματα, αλλά και την εσωτερική ένταση, τα πάθη και τις ψυχικές αγωνίες του ανθρώπου με υποκειμενικό, αυθόρμητο και βίαιο τρόπο. Κατά συνέπεια, η καλλιτεχνική έκφραση χαρακτηρίζεται από ένταση και υπερβολή, προβάλλοντας το στοιχείο του παραλόγου και της παραμόρφωσης της

³⁰ Βλ. A. Berg, *Arnold Schönberg: Kammer-symphonie Op. 9. Thematische Analyse*, Universal Edition, Wien 1921.

³¹ Το αλμανάκ είναι βιβλίο που εκδίδεται στις αρχές κάθε χρόνου και δίνει συνοπτικές πληροφορίες για διάφορα σημαντικά γεγονότα (πολιτικά, οικονομικά, καλλιτεχνικά κ.ά.) που συνέβησαν κατά το αμέσως προηγούμενο έτος στη χώρα έκδοσής του ή και σε περισσότερες χώρες του κόσμου.

πραγματικότητας. Τυπικό παράδειγμα είναι ο περίφημος πίνακας του Ε. Μούνκ με τίτλο *Η κραυγή* (1893), όπου ο καλλιτέχνης εκφράζει με άμεσο και ακραίο τρόπο (χρήση έντονων χρωμάτων και αντιθέσεων, παραμόρφωση της μορφής) την αθλιότητα και την αγωνία της ανθρώπινης ύπαρξης.

Ο μουσικός εξπρεσιονισμός εκφράζεται κυρίως με τα ατονικά και δωδεκάφθογγα έργα της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης.

β) Ατονική περίοδος (1908/9-1922)

Η όλο και πιο ελεύθερη χρήση των διάφωνων συγχορδιών οδήγησε στη λεγόμενη *χειραφέτηση της διαφωνίας* (γερμ. *Emanzipation der Dissonanz*). Ο όρος αυτός επινοήθηκε από τον Σαίνμπεργκ και διατυπώθηκε ως εξής: «Ένα ύφος, που βασίζεται στη χειραφέτηση της διαφωνίας, μεταχειρίζεται τις διαφωνίες ακριβώς όπως και τις συμφωνίες, αποφεύγοντας την αναγωγή σε ένα τονικό κέντρο». ³² Έτσι λοιπόν, η διαφωνία απέκτησε δική της, ανεξάρτητη υπόσταση και απαλλάχτηκε από την υποχρεωτική λύση της σε κάποιο σύμφωνο διάστημα. Φυσική συνέπεια της χειραφέτησης της διαφωνίας ήταν η κατάργηση της διάκρισης ανάμεσα στη συμφωνία και τη διαφωνία. Το γεγονός αυτό οδήγησε στη λεγόμενη *ατονικότητα*, δηλαδή την πλήρη κατάργηση της τονικότητας και των λειτουργιών της και, κατά συνέπεια, την παντελή έλλειψη οποιουδήποτε τονικού κέντρου. ³³

Ο Βέμπερν ανέφερε επί τούτου: «Μια μέρα, κατέστη δυνατό το να καταργηθεί η σχέση με το θεμέλιο φθόγγο. Επειδή δεν υπήρχε τίποτα το σύμφωνο πια... Αυτό το γεγονός –μπορώ να μιλήσω από αυτό που έζησα– αυτό το γεγονός, στο οποίο μετείχαμε όλοι, συνέβη κατά το έτος 1908... Δημιουργήθηκε λοιπόν μουσική χωρίς οπλισμό, για να μιλήσουμε εκλαϊκευμένα: η τρόπον τινά Ντο μείζονα δεν χρησιμοποιούσε μόνο τα άσπρα, αλλά και τα μαύρα πλήκτρα [του πιάνου]». ³⁴

Τα πρώτα έργα αυτού του ύφους (ατονικά) άρχισαν να γράφονται περί το 1908 – αρχικά από τον Σαίνμπεργκ και στη συνέχεια από τους μαθητές του Βέμπερν και Μπεργκ. Τα έργα αυτά δεν διέφεραν μόνο λόγω του ατονικού τους ιδιώματος, αλλά και λόγω της εξαιρετικής τους συντομίας ³⁵, καθώς και της ακραίας εκφραστικής τους έντασης, η οποία αποδιδόταν:

- με μεγάλα μελωδικά πηδήματα των φωνών (π.χ. 7^{ες}, 9^{ες}, 11^{ες}),
- με τη χρήση οργάνων στις ακραίες ηχητικές τους περιοχές,
- με ειδικούς τρόπους εκτέλεσης, όπως *flageolet*, *pizzicato*, *col legno*, στον καβαλάρη, με σουρντίνα, *glissandi*, ομιλούσα φωνή κ.ά.,
- με έντονες δυναμικές, ηχοχρωματικές και χρονικές αντιθέσεις,

³² A. Schönberg, «Komposition mit zwölf Tönen», *Stil und Gedanke*, Fischer, Frankfurt am Main 1992, σ. 108.

³³ Ο όρος *ατονικότητα* προέκυψε σε αντιδιαστολή με την *τονικότητα*. Παρά το ότι ο όρος *ατονικότητα* καθιερώθηκε από την πρώτη στιγμή, οι συνθέτες της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης δεν τον είχαν αρχικά αποδεχτεί. Ο Βέμπερν έλεγε χαρακτηριστικά: «Ορισμένοι περιγράφουν αυτήν τη μουσική με την τρομερή λέξη “ατονική μουσική”. Ο Σαίνμπεργκ κοροϊδεύει πολύ αυτόν το χαρακτηρισμό, γιατί “ατονικός” σημαίνει “χωρίς τόνους” [Σ.τ.Μ.: εννοεί “χωρίς ήχους, φθόγγους” (γερμ. *Ton*: ήχος, φθόγγος)] - αυτό πάλι δεν έχει κανένα νόημα. Με τη λέξη αυτή εννοείται μια μουσική που δεν βρίσκεται σε μια συγκεκριμένη τονικότητα», στο: Webern, *ό.π.*, σ. 45 (ελλ. απόδοση: σ. 110).

³⁴ Στο ίδιο, σ. 41.

³⁵ Η λακωνικότητα της μορφής φανερώνεται ακόμη και από τους τίτλους των έργων, οι οποίοι δεν παραπέμπουν πια σε εκτενείς παραδοσιακές μορφές, αλλά ως επί το πλείστον φέρουν τον γενικό τίτλο *Κομμάτια* (γερμ. *Stücke*).

- με τη χρήση “άμετρου” ρυθμού (κατάργηση της έννοιας της διαστολής και του ισχυρού-ασθενούς μέρους του μέτρου),
- με την ασύμμετρη διάρθρωση των μουσικών φράσεων (γερμ. *musikalische Prosa*, ελλ. *μουσική πρόζα*). Ο όρος αυτός, που επινοήθηκε από τον Σαίνμπεργκ, υποδηλώνει τον ομιλητικό χαρακτήρα της ατονικής μουσικής, που επιτυγχάνεται με την ακανόνιστη δομή των μουσικών φράσεων και την απαλλαγή τους από επαναλήψεις ή περιόδους.³⁶

Ο ίδιος ο Σαίνμπεργκ, σε μια επιστολή του στον Φ. Μπουζόνι (F. Busoni) που χρονολογείται τον Αύγουστο του 1909, αναφέρεται στα χαρακτηριστικά του νέου αυτού μουσικού ύφους ως εξής: «Επιδιώκω: πλήρη απελευθέρωση από όλες τις φόρμες, από όλους τους δεσμούς συνοχής και λογικής. Συνεπώς: μακριά από τη “μοτιβική επεξεργασία”. Μακριά από την αρμονία, ως συγκολλητικό υλικό ή θεμέλιο μιας αρχιτεκτονικής. Η αρμονία είναι έκφραση και τίποτε άλλο πέρα από αυτό. Έπειτα: μακριά από συναισθηματισμούς! Μακριά από μουσικές μεγάλης διάρκειας από χτισμένους και κατασκευασμένους πύργους, βράχους και λοιπά γιγαντιαία μικροπράγματα. Η μουσική μου πρέπει να είναι σύντομη. Στιγμιαία! Σε δύο νότες: να μη χτίζει, αλλά να “εκφράζει”!! Και το αποτέλεσμα, το οποίο επιδιώκω: να μην προκαλούνται στυλιζαρισμένα και αποστειρωμένα συναισθήματα μακράς διάρκειας. Κάτι τέτοιο δεν υπάρχει στους ανθρώπους: είναι αδύνατο στον άνθρωπο να έχει μόνο ένα συναισθήμα τη φορά. Έχει χίλια ταυτόχρονα».³⁷

Τα κυριότερα έργα της ατονικής περιόδου του **Σαίνμπεργκ** (1908-1921) είναι τα εξής:

- *Τρία κομμάτια για πιάνο (Drei Klavierstücke)* op. 11.
- *Δεκαπέντε τραγούδια (15 Lieder)* op.15.
- *Πέντε κομμάτια για ορχήστρα (Fünf Orchesterstücke)* op. 16. Στο 3^ο κομμάτι, ο Σαίνμπεργκ χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τη λεγόμενη *μελωδία ηχοχρωμάτων* (γερμ. *Klangfarbenmelodie*).³⁸
- Το μονόδραμα *Προσμονή (Erwartung)* op. 17 για σοπράνο και ορχήστρα σε μία πράξη. Το λιμπρέτο συνοψίζεται ως εξής: μια γυναίκα περιφέρεται τρομοκρατημένη σε ένα σκοτεινό δάσος, για να συναντήσει τον αγαπημένο της, τον οποίο τελικά βρίσκει νεκρό. Στο έργο αυτό, ο Σαίνμπεργκ επιδιώκει

³⁶ Βλ. σχετικά: H. Danuser, *Geschichte der Musik. Band 7: Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag, Laaber 2008, σ. 422-423, H. H. Stuckenschmidt, «Was ist musikalischer Expressionismus?», *Melos* 36, 1969, σ. 1-5 καθώς και R. Stephan, «Expressionismus», στο: L. Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2^η έκδοση) - Sachtteil 3, Bärenreiter, Kassel 1995, στ. 243-253.

³⁷ Αναφ. στο: V. Scherliess, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Bärenreiter, Kassel 1998, σ. 251.

³⁸ Όρος που εισήγαγε ο Σαίνμπεργκ στην πραγματεία του *Αρμονία (Harmonielehre)* το 1911 και ορίζεται ως μια ακολουθία ηχοχρωμάτων, «των οποίων οι δεσμοί διέπονται από ένα είδος λογικής, εντελώς ανάλογο με το είδος εκείνο της λογικής που διέπει τη μελωδία των τονικών υψών» (A. Schönberg, *Harmonielehre*, Universal, Βιέννη 2001, σ. 503). Ο ορισμός της μελωδίας ηχοχρωμάτων γίνεται πιο συγκεκριμένος σε δύο μεταγενέστερα κείμενα του Σαίνμπεργκ. Στο κείμενό του με τίτλο «Anton Webern: Klangfarbenmelodie» (1951) συνδέει την ιδέα της *μελωδίας ηχοχρωμάτων* με την αρμονία. Σε μια επιστολή του στον Γ. Ρούφερ (J. Rufer) του ίδιου έτους (1951), ο Σαίνμπεργκ γίνεται περισσότερο συγκεκριμένος: «Δεν πρόκειται απλά για μεμονωμένους φθόγγους διαφορετικών οργάνων [που εμφανίζονται] σε διαφορετικό χρόνο, αλλά για συνδυασμό κινούμενων φωνών. Ωστόσο, αυτές οι φωνές δεν είναι μελωδίες, αλλά μεμονωμένα συμβάντα εντός μιας φόρμας, μέσα στην οποία υποτάσσονται» (αναφ. στο: A. Cramer, «Schoenberg's “Klangfarbenmelodie”: A Principle of Early Atonal Harmony», *Music Theory Spectrum* 24 / 1, 2002, σ. 4). Στην επιστολή αυτή λοιπόν, ο Σαίνμπεργκ δηλώνει σαφώς ότι η *μελωδία ηχοχρωμάτων* δεν σχετίζεται με διαδοχικούς φθόγγους, αλλά αποτελεί μια οργανωτική αρχή της πολυφωνικής του γραφής.

να απεικονίσει με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια την ανελέητη και αγωνιώδη απόγνωση μιας ψυχής – μάλιστα, ο φιλόσοφος, μουσικολόγος και συνθέτης Τ. Αντόρνο (Th. Adorno) το παρομοίασε με την «ένδειξη σειсмоγράφου την ώρα ενός ισχυρού σεισμού».³⁹

- Το δράμα με μουσική *Το τυχερό χέρι* (*Die glückliche Hand*) ορ. 18 σε μια πράξη, που εμπεριέχει αυτοβιογραφικά στοιχεία.
- *Έξι μικρά κομμάτια για πιάνο* (*Sechs kleine Klavierstücke*) ορ. 19.
- *Φεγγαρίσιος Πιερότος* (*Pierrot Lunaire*) ορ. 21 (1912): Κύκλος 21 μελοδραμάτων⁴⁰ σε τρία μέρη (το κάθε μέρος περιλαμβάνει 7 μελοδράματα) για ομιλούσα φωνή και σύνολο δωματίου (πιάνο, φλάουτο/πίκολο, κλαρινέτο/μπάσο-κλαρινέτο, βιολί/βιόλα και βιολοντσέλο), πάνω σε μια σειρά ποιημάτων του Βέλγου συμβολιστή ποιητή Α. Ζιρώ (σε γερμανική μετάφραση). Κεντρικό πρόσωπο είναι ο Πιερότος, ο μελαγχολικός κλόουν της Κομέντια ντελ άρτε.⁴¹ Τα 21 ποιήματα, που επέλεξε ο Σαίνμπεργκ από τα συνολικά 50 ποιήματα του ομώνυμου κύκλου του Ζιρώ, χαρακτηρίζονται από αιφνίδιες μεταπτώσεις διάθεσης: κυμαίνονται από την ενοχή και την κατάθλιψη έως την εξιλέωση και τη διασκέδαση.

Στο αριστουργηματικό αυτό έργο, το οποίο ο Στραβίνσκυ χαρακτήρισε ως «ηλιακό πλέγμα της μουσικής του 20^{ου} αιώνα»⁴², ο Σαίνμπεργκ χειρίζεται με λεπτότητα την ψυχολογική κατάσταση του Πιερότου, ο οποίος “αφηγείται” σε ομιλούσα φωνή, συνοδευόμενος από διαφορετικούς συνδυασμούς οργάνων σε κάθε ποίημα. Ο τρόπος με τον οποίο ο Σαίνμπεργκ “δένει” την αντίστιξη με τα ηχοχρώματα είναι μοναδικός. Χρησιμοποιεί μοτιβικά και διαστηματικά συμπλέγματα κάθε είδους που ενσωματώνονται σε περίπλοκη γραμμική υφή και υποδηλώνουν μερικές από τις κλασσικές μορφές και τεχνικές (βαλς, σερενάτα, βαρκαρόλα, πασακάλια, κανόνας, φούγκα), τότε οργανωμένες αυστηρά και τότε ελεύθερες.

Στο ποίημα αρ. 18 με τίτλο *Η φεγγαροκηλίδα* (*Der Mondfleck*), ο Πιερότος, ενώ περιφέρεται αναζητώντας διασκέδαση, παρενοχλείται από ένα λευκό στίγμα, μια φεγγαροκηλίδα, στο κολλάρο του μαύρου σακακιού του. Την τρίβει και την ξανατρίβει, αλλά δεν κατορθώνει να απαλλαγεί από αυτή. Η δυσχερής θέση του ενέπνευσε τον Σαίνμπεργκ να δημιουργήσει περίπλοκες αντιστιξίες. Συγκεκριμένα – σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του συνθέτη– ανάμεσα στο βιολί και το

³⁹ Αναφ. στο: Batta, *Όπερα, ό.π.*, σ. 553.

⁴⁰ Το μελόδραμα είναι δραματική σύνθεση (ή μέρος θεατρικού έργου-όπερας), όπου τα λόγια απαγγέλλονται με μουσική υπόκρουση (M. Kennedy, *Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης*, τόμος 2, Γιαλλελής, Αθήνα 1993, σ. 707).

⁴¹ Η Κομέντια ντελ άρτε (Commedia dell'arte) είναι η ονομασία της λαϊκής ιταλικής αυτοσχεδιαστικής κωμωδίας, η οποία ήταν δημοφιλής μεταξύ του 16^{ου} και του 18^{ου} αιώνα. Κλασσικοί χαρακτήρες της Κομέντια ντελ άρτε είναι ο Αρλεκίνος, η Κολομπίνα, ο Πιερότος, ο Πουλτσινέλο κ.ά. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η Κομέντια ντελ άρτε αποτέλεσε σημαντική πηγή έμπνευσης για την Τέχνη. Κυριότερα μουσικά έργα του 20^{ου} αιώνα εμπνευσμένα από την Κομέντια ντελ άρτε είναι τα μπαλέτα: *Πουλτσινέλα* και *Πετρούσκα* του Στραβίνσκυ, *Παρέλαση του Σατί* (σε λιμπρέτο του Κοκτώ και σκηνοκώ-κοστούμια του Πικάσο), *Η Δημιουργία του Κόσμου* του Μιγώ και οι όπερες: *Αρλεκίνος* του Μπουζόνι και *Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια* του Προκόφιεφ (S. Leopold, D. Redepenning, J. Steinheuer, *Musikalische Meilensteine. Band 2*, Bärenreiter, Kassel 2008, σ. 222 και Scherliess, *ό.π.*, σ. 65-67).

⁴² Αναφ. στο: Δ. Μαραγκόπουλος, «Ο Pierrot Lunaire και το μουσικό θέατρο», στο: *Μουσικός Λόγος* 4, 2002, σ. 106.

βιολοντέλο σχηματίζεται ένας κανόνας, ενώ ταυτόχρονα το πίκολο και το κλαρινέτο αποδίδουν μια φούγκα, στην οποία συμμετέχει εν μέρει και το πιάνο.⁴³

Σαίνπεργκ, *Der Mondfleck* (μ. 1-2) από τον *Φεγγαρίσιο πιερότο op. 21*

Sehr rasche (ca 144)

Piccolo.

Klarinette in B

Geige.

Violoncell.

Rezitation.

Einen wei - ßen Fleck des hel - len Mon - des auf dem Rük - ken

Sehr rasche (ca 144)

Klavier.

Από το μέσον του κομματιού (μ. 10), τα πνευστά και τα έγχορδα επαναλαμβάνονται σε καρκινική κίνηση, δηλαδή από το τέλος προς την αρχή. Συγκεκριμένα, από το μ. 10 και έπειτα, το βιολοντσέλο επαναλαμβάνει καρκινικά και το βιολί και το βιολί επαναλαμβάνει καρκινικά το βιολοντσέλο. Ο νοητός “άξονας συμμετρίας” βρίσκεται ανάμεσα στις φράσεις *findet richtig* (βρίσκει πράγματι) και *einen weißen Fleck* (μια λευκή κηλίδα), στο σημείο αυτό δηλαδή που ο πιερότος γυρνάει και κοιτάζει την πλάτη του σακακιού του. Η κίνηση αυτή του ήρωα προς τα πίσω αποδίδεται μουσικά από τον Σαίνπεργκ με την ανάδρομη (καρκινική) κίνηση.

⁴³ Αναφ. στο J. Dunsby, *Schoenberg. Pierrot Lunaire*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, σ. 66.

Σαίνμπεργκ, *Der Mondfleck* (μ. 9-10: φωνή και έγχορδα)
από τον Φεγγαρίσιο πιερότο op. 21

G.
 Vcl.
 sieht sich rings und fin-det rich-tig- ei-nen wei-ßen Fleck

Η ατονική περίοδος του **Βέμπερν** (1908-1926) ξεκινά με τα *Τραγούδια* για πιάνο και φωνή op. 3 και 4. Τα επόμενα έξι έργα (op. 5-11, πλην του op. 8) είναι αποκλειστικά οργανικά κομμάτια, τα οποία –ανταποκρινόμενα στο εξπρεσιονιστικό ιδεώδες– χαρακτηρίζονται από αφοριστική συντομία. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η δήλωση του Webern σχετικά με το op. 9: «Περί το 1911 έγραψα τις *Μπαγκατέλες* για κουαρτέτο εγχόρδων (op. 9), εξαιρετικά σύντομα κομμάτια, που διαρκούν δύο λεπτά· ίσως ό,τι πιο σύντομο έχει υπάρξει στη μουσική μέχρι τώρα».⁴⁴

Μια ακόμα αντιπροσωπευτική μινιατούρα αποτελεί το τρίτο κομμάτι από τα *Τρία μικρά κομμάτια* για βιολοντσέλο και πιάνο op. 11:

Βέμπερν: 3^ο Μικρό κομμάτι για βιολοντσέλο και πιάνο op. 11

Äußerst ruhig (♩ = ca 50)
 mit Dämpfer
 am Steg.

Το κομμάτι αυτό, διάρκειας μόλις 10 μέτρων, αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα μουσικού εξπρεσιονισμού: οποιαδήποτε έννοια μελωδικότητας καταργείται, αφού μοναδικό υλικό του έργου αποτελούν οι μεμονωμένες νότες/συνηγήσεις και τα μοτίβα 3-4 φθόγγων, που εκτελούνται στις χαμηλές περιοχές των οργάνων. Το εξπρεσιονιστικό ύφος ενισχύεται με τα άλματα στην οριζόντια κίνηση των φωνών,

⁴⁴ Webern, *ό.π.*, σ. 55 (ελληνική απόδοση: σ. 122).

καθώς και με τους ειδικούς τρόπους εκτέλεσης στο βιολοντσέλο: στον καβαλάρη (γερμ. *am Steg*), με σουρντίνα (γερμ. *mit Dämpfer*), τρίλια (μ. 1), αρμονικοί (βιολοντσέλο, μ. 2, 8-10).

Στην ατονική περίοδο του **Μπεργκ** (1910-1925) περιλαμβάνονται τα *Πέντε τραγούδια με ορχήστρα* σε ποίηση Άλτενμπεργκ (Altenberg) ορ. 4 και τα *Τρία Κομμάτια για ορχήστρα* ορ. 6. Το κορυφαίο έργο της ατονικής του περιόδου όμως είναι η όπερα *Βότσεκ*, η οποία συγκαταλέγεται στις σημαντικότερες όπερες του 20ού αιώνα.

Ο *Βότσεκ* (*Wozzek*) ορ. 7 ολοκληρώθηκε το 1922 και βασίζεται στο ομώνυμο θεατρικό έργο *Woyzeck* του Γκ. Μπύχνερ (G. Büchner). Ο τίτλος της όπερας είναι τροποποιημένος (*Βότσεκ* αντί για *Βόιτσεκ*) εξ αιτίας ενός εκδότη, ο οποίος δεν πρόφερε σωστά τον τίτλο του θεατρικού έργου, λόγω του δυσανάγνωστου γραφικού χαρακτήρα του συγγραφέα. Πρωταγωνιστής του έργου είναι ένας εξαθλιωμένος στρατιώτης, ο Βότσεκ, που σκοτώνει την ερωμένη του από ζήλια και απόγνωση. Στο έργο απεικονίζεται η ηττοπάθεια του Βότσεκ, τον οποίον εκμεταλλεύονται οι πάντες: ο λοχαγός του (που του συμπεριφέρεται σαν να είναι ο προσωπικός του υπηρέτης), ο γιατρός (που του φέρεται σαν πειραματόζωο για τα διαιτητικά του πειράματα), ο αλαζόνας τυμπανιστής (που ξελογιάζει την ερωμένη του και τον χτυπά) και τέλος η ίδια η ερωμένη του, η Μαρί, που τον απατά.

Ο Μπεργκ συμπύκνωσε το κείμενο του Μπύχνερ σε τρεις πράξεις, κάθε μια από τις οποίες εμπεριέχει πέντε σκηνές. Κάθε σκηνή είναι δομημένη πάνω σε μια παραδοσιακή μουσική μορφή, προκειμένου να επιτευχθεί «αφ' ενός ο ιδιαίτερος χαρακτήρας και αφ' ετέρου η αυτοτέλεια [κάθε σκηνής]». ⁴⁵ Οι πράξεις συνδέονται με σύντομα ορχηστρικά ιντερλούδια, τα οποία “σχολιάζουν” τα δρώμενα.

Οι τραγουδιστές χρησιμοποιούν όλες τις γνωστές τεχνικές: από την απλή ομιλία και το ομιλούμενο τραγούδι μέχρι το μπελ κάντο.

⁴⁵ Α. Μπεργκ, «Το πρόβλημα όπερα», αναφ. στο: *Alban Berg. Wozzeck* (κύκλος: Μουσική και Αυταρχισμός), Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1995, σ. 22· μια ακόμη μετάφραση του ίδιου κειμένου συναντούμε στο περιοδικό *Τα μουσικά* 3, 1997, σ. 51-53.

γ) Δωδεκάφθογγη περίοδος (περ. 1923-1950)

Δεκαεπτά χρόνια μετά τη δημιουργία του πρώτου ατονικού έργου, ο Σαίνμπεργκ επαναπροσδιορίζει τους λόγους για τους οποίους τα ατονικά κομμάτια χαρακτηρίζονταν από εξαιρετική συντομία. Αναφέρει ότι οι λόγοι δεν ήταν μόνο αισθητικοί ή ιδεολογικοί, αλλά και πρακτικοί, αφού με την κατάργηση της τονικότητας και, κατά συνέπεια, της λειτουργικής αρμονίας, προέκυψε ένα σοβαρότατο πρόβλημα: η έλλειψη ενός μέσου, που να εξασφαλίζει συνοχή στο έργο. Εξαιρεση αποτελούν τα ατονικά μουσικά έργα που φέρουν κάποιο κείμενο (όπερες, τραγούδια), δεδομένου ότι αυτό λειτουργεί ως συνεκτικό στοιχείο.⁴⁶

Η κρίση αυτή θα μπορούσε να ξεπεραστεί μόνο με τη δημιουργία μιας νέας οργανωτικής αρχής, η οποία θα μπορούσε να αντικαταστήσει τις δομικές λειτουργίες της τονικότητας. Έτσι, το 1923 ο Schönberg επινόησε τη *Μέθοδο σύνθεσης με δώδεκα φθόγγους που σχετίζονται μόνο ο ένας με τον άλλο* (*Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*). Σύμφωνα με τη μέθοδο αυτή, το κύριο ενοποιητικό υλικό ενός μουσικού έργου αποτελεί η λεγόμενη *δωδεκάφθογγη σειρά* (γερμ. *Zwölftonreihe* ή *Reihe*, αγγλ. *tone-row* ή *row*), η οποία περιέχει τους δώδεκα φθόγγους της ισοσυγκερασμένης χρωματικής κλίμακας σε ελεύθερη διάταξη.

Η χρήση της σειράς διασφαλίζει τη συνεχή εμφάνιση και των δώδεκα φθόγγων της χρωματικής σκάλας σε απόλυτα ισομερή κατανομή – για τον λόγο αυτό, δεν επιτρέπεται να επαναληφθεί κανένας φθόγγος, προτού ολοκληρωθεί η παρέλευση της σειράς. Επιπλέον: «Διπλασιασμός σημαίνει τονισμός, και ένας τονισμένος φθόγγος θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως θεμέλιος ή ακόμα και ως τονική» πρέπει λοιπόν να αποφευχθούν οι συνέπειες μιας τέτοιας ερμηνείας. Ακόμα και μια μακρινή ανάμνηση της παλαιότερης τονικής αρμονίας θα ήταν ενοχλητική, επειδή θα γεννούσε λάθος προσδοκίες.⁴⁷

Το υλικό ενός δωδεκάφθογγου έργου δεν εξαντλείται στη βασική σειρά, αλλά μπορεί να εμπλουτιστεί με το σχηματισμό παράγωγων μορφών της βασικής σειράς, οι οποίες όμως είναι απόλυτα ισότιμες με αυτή. Από τη βασική σειρά λοιπόν προκύπτουν οι ακόλουθες μορφές:

- η ανάστροφη (A): τα διαστήματα⁴⁸ της βασικής σειράς στρέφονται προς την αντίθετη κατεύθυνση,
- η καρκινική (K): οι φθόγγοι της βασικής σειράς εμφανίζονται από το τέλος προς την αρχή (αντίστροφα) και
- η καρκινική-ανάστροφη (KA): οι φθόγγοι της ανάστροφης σειράς παρουσιάζονται αντίστροφα.

⁴⁶ A. Schönberg, «Gesinnung oder Erkenntnis?», *Αλμανάκ των εκδόσεων Universal*, αναφ. στο: R. Leibowitz, *Σένμπεργκ. Η μεγάλη στροφή της σύγχρονης μουσικής* (μετάφραση Θ. Σλιώμη), Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 120-121.

⁴⁷ Schönberg, «Komposition mit...», *ό.π.*, σ. 111.

⁴⁸ Τα διαστήματα και οι κατηγορίες τους (π.χ. “2η μικρή”, “3η μεγάλη” κ.λπ.) δεν θα έπρεπε να χρησιμοποιούνται στην ατονική και τη δωδεκάφθογγη μουσική, λόγω του ότι παραπέμπουν σε τονικές σχέσεις. Στην πραγματικότητα, θα έπρεπε απλά να μετρίεται ο αριθμός των ημιτονίων που βρίσκονται ανάμεσα σε δύο φθόγγους, όμως επειδή ένας τέτοιος τρόπος υπολογισμού θα προκαλούσε σύγχυση, χρησιμοποιούμε καταχρηστικά τον όρο “διάστημα”.

Σαίνμπεργκ: *Κουϊντέτο πνευστών* op. 26: οι τέσσερις αρχικές μορφές της σειράς:
 βασική (B), ανάστροφη (A), καρκινική (K), καρκινική-ανάστροφη (KA)

Οι τρεις παράγωγες μορφές της βασικής σειράς χαρακτηρίζονται και ως “κατοπτρικές”, επειδή μπορούν να απεικονιστούν σαν είδωλα της βασικής σειράς σε ένα σύστημα οριζόντιων και κατακόρυφων κατόπτρων: στο οριζόντιο κάτοπτρο, η ανάστροφη σειρά (A) είναι το είδωλο της βασικής σειράς (B) και η καρκινική-ανάστροφη σειρά (KA) το είδωλο της καρκινικής σειράς (K), ενώ στο κατακόρυφο κάτοπτρο η καρκινική σειρά (K) είναι το είδωλο της βασικής σειράς (B) και η καρκινική-ανάστροφη σειρά (KA) το είδωλο της ανάστροφης σειράς (A). Όπως αναφέρει ο Σαίνμπεργκ, «η χρήση αυτών των κατοπτρικών μορφών ανταποκρίνεται στην αρχή της απόλυτης και ενιαίας αντίληψης του μουσικού χώρου».⁴⁹

Η δωδεκάφθογγη μέθοδος προσφέρει όμως ακόμα περισσότερες δυνατότητες: οι τέσσερις αρχικές μορφές της σειράς (βασική, ανάστροφη, καρκινική, καρκινική-ανάστροφη) μπορούν να μεταφερθούν, ξεκινώντας κάθε φορά από ένα διαφορετικό φθόγγο της χρωματικής κλίμακας. Κατά συνέπεια, σχηματίζονται συνολικά 48 ισότιμες μορφές της σειράς: 12 βασικές (B), 12 ανάστροφες (A), 12 καρκινικές (K) και 12 καρκινικές-ανάστροφες (KA).

Μια ακόμη ιδιαιτερότητα της δωδεκάφθογγης μεθόδου έγκειται στο ότι οι φθόγγοι της κάθε μιας μορφής της σειράς μπορούν να γραφτούν σε οποιαδήποτε οκτάβα – κατά συνέπεια, κάθε μελωδικό διάστημα μπορεί να θεωρηθεί “ισότιμο” με το συμπληρωματικό του και τις σύνθετες εκδοχές του, π.χ. το διάστημα *Ντο-Ρε* (ανιούσα 2^η μεγάλη) “ισοδυναμεί” με το συμπληρωματικό του διάστημα *ντο -Ρε* (κατιούσα 7^η μικρή) και το σύνθετό του διάστημα *Ντο-ρε* (ανιούσα 9^η μεγάλη). Επίσης, ο κάθε φθόγγος μπορεί να γραφεί με διαφορετικούς τρόπους (π.χ. το *ρε#* μπορεί να γραφεί και ως *μιb*).

«ΟΙ ΔΥΟ Ή ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ, ΣΤΟΝ ΟΠΟΙΟ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΝΤΑΙ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΙΔΕΕΣ, ΑΠΟΤΕΛΟΥΝ ΜΙΑ ΕΝΟΤΗΤΑ [...] Συνεπώς, παρά το ότι η μουσική ιδέα αποτελείται από μελωδία, ρυθμό και αρμονία, δεν είναι ούτε μόνο το ένα, ούτε μόνο το άλλο, αλλά όλα μαζί».⁵⁰ Έτσι λοιπόν, τόσο η βασική δωδεκάφθογγη σειρά, όσο και οι παράγωγες μορφές της, μπορούν να χρησιμοποιηθούν και στις δύο διαστάσεις (οριζόντια/“μελωδική” και κάθετη/συνηχητική), όπως φαίνεται στο ακόλουθο παράδειγμα:

⁴⁹ Schönberg, «Komposition mit...», ό.π., σ. 117.

⁵⁰ Schönberg, «Komposition mit...», ό.π., σ. 112.

Σαίνπεργκ: Κουϊντέτο πνευστών ορ. 26, 1^ο μέρος (μ. 1 με άρση-6)

Fl. **H**

Ob.

Kl.

Hrn.

Fg.

Fl.

Ob.

Kl.

Hrn.

Fg.

Στο παραπάνω παράδειγμα βλέπουμε το κύριο θέμα του πρώτου μέρους του Κουϊντέτου πνευστών ορ. 26 του Σαίνπεργκ, το οποίο αποτελείται από δύο φράσεις. Στην πρώτη φράση (μ. 1 με άρση-3) εμφανίζονται στη μελωδία οι πρώτοι 6 φθόγγοι της αρχικής βασικής σειράς (βλ. ψηλότερο πεντάγραμμα), ενώ οι υπόλοιποι 6

φθόγγοι (7-12) είναι διατεταγμένοι σε συνηχητική μορφή, λειτουργώντας ως συνοδεία (βλ. τα δύο χαμηλότερα πεντάγραμμα). Η δεύτερη φράση (μ. 4 με άρση-6) ξεκινά με τη συνοδεία, όπου παρουσιάζονται οι πρώτοι 6 φθόγγοι της αρχικής βασικής σειράς σε συνηχητική μορφή και στη συνέχεια ηχούν οι υπόλοιποι φθόγγοι (7-12) στη μελωδία.

Με τη νέα αυτή οργανωτική αρχή μπόρεσε να επιτευχθεί η μεγαλύτερη δυνατή ενότητα στην ατονική μουσική – έτσι, έγινε και πάλι εφικτή η σύνθεση έργων μεγαλύτερης έκτασης, καθώς και περιπλοκότερης δομής.

Στα δωδεκάφθογγα έργα των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης διακρίνεται πολύ συχνά η παραπομπή σε μορφές, αλλά και σε δομικές αρχές (π.χ. θεματικές κατασκευές) και συνθετικές τεχνικές (π.χ. τεχνική κανόνα, διπλή αντίστιξη) του παρελθόντος. Το γεγονός αυτό δεν οφείλεται μόνο στη χρήση της δωδεκάφθογγης μεθόδου, η οποία καθιστούσε δυνατή τη δημιουργία συνοχής μέσα στο έργο, αλλά κυρίως στο ότι τόσο ο Σαίνμπεργκ, όσο και οι μαθητές του Βέμπερν και Μπεργκ, επικαλούνταν συχνά την παράδοση ως σημείο αφετηρίας τους. Ο Σαίνμπεργκ είχε αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η αξία μου είναι ότι έχω γράψει μια μουσική πραγματικά καινούρια, η οποία, πηγάζοντας από την παράδοση, είναι προορισμένη να γίνει παράδοση».⁵¹

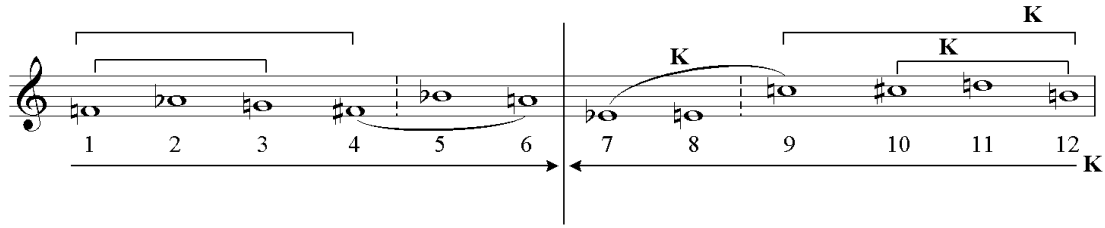
Το πρώτο αμιγώς δωδεκάφθογγο έργο του Σαίνμπεργκ είναι η *Σουίτα για πιάνο (Klaviersuite)* op. 25. Άλλα σημαντικά δωδεκάφθογγα έργα του είναι οι *Παραλλαγές για ορχήστρα* op. 31, το 3^ο και 4^ο *Κουαρτέτο εγχόρδων* op. 30 και 37 αντίστοιχα, η ημιτελής όπερα *Μουσής και Ααρών*, το *Κοντσέρτο για βιολί* op. 36, η καντάτα *Ένας επιζών από τη Βαρσοβία* op. 46, το *Τρίο εγχόρδων* op. 45. Ενδιάμεσα έγραψε και τα τονικά έργα: 2^η *Συμφωνία δωματίου* op. 38, *Kol Nidre* για αφηγητή, χορωδία και ορχήστρα op. 39, *Παραλλαγές πάνω σε ένα ρετσιτατίβο* για εκκλησιαστικό όργανο op. 40, *Θέμα και παραλλαγές* για ορχήστρα op. 43.

Η ύστερη δημιουργική περίοδος του **Βέμπερν** (1927-1943) περιλαμβάνει τα ώριμα δωδεκάφθογγα έργα του (op. 20-31). Όμως, ακόμα και αυτά χαρακτηρίζονται από αφοριστική συντομία, λόγω του ότι το μουσικό υλικό του είναι οργανωμένο στο έπακρο, έτσι ώστε να επιτυγχάνεται ο μέγιστος βαθμός ενότητας στη σύνθεση.

Στο ύστερο έργο του Webern κυριαρχούν οι συμμετρικές δομές, στις οποίες όμως ενυπάρχει (σε μικρό βαθμό) το ασύμμετρο στοιχείο. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι η *Συμφωνία* op. 21, η οποία βασίζεται πάνω σε μια συμμετρική δωδεκάφθογγη σειρά.⁵² Το βασικό χαρακτηριστικό μιας συμμετρικής σειράς είναι η συμμετρική σχέση των δύο εξαχόρδων της (φθόγγοι 1-6 και 7-12):

⁵¹ A. Schönberg, *Nationale Musik* (1931), αναφ. στο: Leibowitz, *ό.π.*, σ. 47.

⁵² Κάθε συμμετρική σειρά έχει συνολικά 24 (και όχι 48) μορφές, αφού οι μισές από τις συνολικά τέσσερις κατασκευές της (βασική, καρκινική, ανάστροφη, καρκινική-ανάστροφη) ταυτίζονται με τις άλλες μισές. Όσον αφορά τη *Συμφωνία* op. 21, οι βασικές μορφές της σειράς (B₁₋₁₂) συμπίπτουν με τις καρκινικές μορφές της σειράς (K₇₋₆) και οι ανάστροφες μορφές της σειράς (A₁₋₁₂) με τις καρκινικές-ανάστροφες μορφές της σειράς (KA₇₋₆). Συμμετρικές σειρές συναντούμε και στα μεταγενέστερα έργα του Webern *Κουαρτέτο εγχόρδων* op. 28, *1^η Καντάτα* op. 29 και *Παραλλαγές για ορχήστρα* op. 30, όπου οι βασικές μορφές της σειράς (B) ταυτίζονται με τις καρκινικές-ανάστροφες (KA) μορφές της σειράς και οι ανάστροφες μορφές της σειράς (A) με τις καρκινικές μορφές της σειράς (K).

Βέμπερν: *Συμφωνία* op. 21 - δομή της αρχικής βασικής σειράς B1

Όπως φαίνεται στο παραπάνω παράδειγμα, η αρχική βασική σειρά (B1) του op. 21 αποτελείται από δύο εξάχορδα, που παρουσιάζουν καρκινική συμμετρία.⁵³ Επιπλέον, όλα ανεξαιρέτως τα τρίχορδα της αρχικής βασικής σειράς παρουσιάζουν μοτιβική συγγένεια, αφού αποτελούνται από ένα ημιτόνιο (ανιόν ή κατιόν) και μια τρίτη μεγάλη ή μικρή (ανιούσα ή κατιούσα).⁵⁴

⁵³ Συνέπεια της καρκινικής συμμετρίας των εξάχορδων είναι, όπως είναι αναμενόμενο, ο σχηματισμός συμμετρικών τριχορδων (φθόγγοι 10-12: καρκίνος των φθόγγων 1-3· φθόγγοι 7-9: καρκίνος των φθόγγων 4-6) και τετραχορδων (φθόγγοι 9-12: καρκίνος των φθόγγων 1-4).

⁵⁴ Το ανιόν διάστημα της 6^{ης} μικρής μεταξύ των φθόγγων 8-9 (μ^1 -ντο²) θεωρείται, σύμφωνα με τη θεωρία της δωδεκάφθογγης μεθόδου, ισότιμο με το συμπληρωματικό του διάστημα της κατιούσας 3^{ης} μεγάλης (μ^1 -ντο¹), βλ. Carl Dahlhaus, «Was ist eine Zwölftonreihe?», στο: Hans Oesch (επιμ.), *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Schott, Mainz 1978, σ. 195-198.

Το 2ο μέρος της *Συμφωνίας* op. 21 είναι ένα «μέρος παραλλαγών» (γερμ. *Variationensatz*), το οποίο υποδιαιρείται σε εννέα ενδεκάμετρες ενότητες («θέμα», επτά «παραλλαγές» και «Coda»). Παρά το ότι οι ενότητες αυτές έχουν διαφορετικό χαρακτήρα, διέπονται από τις ίδιες δομικές αρχές: κάθε ενότητα είναι κατασκευασμένη παλινδρομικά και ταυτόχρονα παρουσιάζει έναν κανόνα. Εξαίρεση αποτελεί το «θέμα», το οποίο χαρακτηρίζεται από αυστηρή καρκινική συμμετρία, χωρίς να είναι κανόνας. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Webern,⁵⁵ το «θέμα» αυτό καθαυτό εμφανίζεται στο κλαρινέτο και εκτελεί την αρχική βασική σειρά B1: για πρώτη και μοναδική φορά σε ολόκληρο το έργο, η αρχική βασική σειρά αποδίδεται από ένα και μόνο όργανο.⁵⁶

Βέμπερν: *Συμφωνία* op. 21, 2^ο μέρος: «Θέμα» (μ. 1-11)⁵⁷

Η άρπα και τα δύο κόρνα λειτουργούν ως «συνοδεία», εκτελώντας τον καρκίνο της αρχικής βασικής σειράς, δηλαδή την K1.⁵⁸ Η κάθε μια μορφή της σειράς παρουσιάζει καρκινική συμμετρία όσον αφορά τα διαστήματα, το ρυθμό, την άρθρωση, τη δυναμική, το ηχόχρωμα και τη διάταξη των φθόγγων. Χαρακτηριστικό είναι το μ. 6, στο μέσον του οποίου βρίσκεται ο κεντρικός άξονας συμμετρίας: στο μέτρο αυτό, ο ρυθμός γίνεται ξαφνικά πιο γρήγορος (αντί για τέταρτα ή για τέταρτα παρεστιγμένα εμφανίζονται όγδοα), προκειμένου να τραβήξει την προσοχή του ακροατή.

⁵⁵ Webern, *ό.π.*, σ. 60 (ελλ. απόδοση: σ. 128).

⁵⁶ Αυτό οφείλεται πιθανότατα στο γεγονός ότι το 2^ο μέρος του op. 21 προοριζόταν αρχικά ως 1^ο μέρος. Κατά συνέπεια, η *Συμφωνία* θα ξεκινούσε (σύμφωνα με τις αρχικές προθέσεις του Webern) με την αρχική βασική σειρά B1 παιγμένη «μελωδικά» από ένα και μόνο όργανο, προκειμένου να μπορέσει να γίνει περισσότερο αντιληπτή. Επιπλέον, η επιλογή του κλαρινέτου δεν είναι τυχαία, αφού κατά το 18^ο αι. το ηχόχρωμα του κλαρινέτου συνδεόταν με εκείνο της ανθρώπινης φωνής, βλ. J. Ph. Eisel, *Musicus autodidactus*, Erfurt 1738, αναφ. στο: C. Dahlhaus και H. H. Eggebrecht (επιμ.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon. 2. Band*, Atlantis-Schott, Γερμανία 1998, σ. 299 (λήμμα «Klarinette»).

⁵⁷ Σύμφωνα με τη δωδεκάφθογγη μέθοδο του Schönberg, η χρήση της σειράς διασφαλίζει τη συνεχή εμφάνιση και των δώδεκα φθόγγων της χρωματικής κλίμακας σε απόλυτα ισομερή κατανομή – για το λόγο αυτό, δεν επιτρέπεται να επαναληφθεί κανένας φθόγγος, προτού ολοκληρωθεί η παρέλευση της σειράς. Εντούτοις, επιτρέπεται η άμεση επανάληψη του ίδιου φθόγγου, αφού ουσιαστικά πρόκειται για «κατακερματισμό» της συνολικής αξίας ενός και του αυτού φθόγγου, π.χ. δύο συνεχόμενα *La* σε τέταρτα ισοδυναμούν με ένα *La* σε αξία μισού, το οποίο έχει απλά υποδιαιρεθεί – βλ. και Ernst Krenek, *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien*, Schott, Γερμανία 1980, σ. 11.

⁵⁸ «Στη συνοδεία του θέματος εμφανίζεται στην αρχή ο καρκίνος», στο: Webern, *ό.π.*, σ. 60 (ελλ. απόδοση: σ. 128).

Σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του Μπεργκ, η πρώτη του «απόπειρα αυστηρής δωδεκάφθογγης σύνθεσης» ήταν το 1925 με το τραγούδι *Schliesse mir die Augen beide* (Κλείσε μου και τα δυο μάτια),⁵⁹ το οποίο ο συνθέτης είναι ξαναγράψει το 1907 σε τονική μουσική γλώσσα. Πριν και μετά το τραγούδι αυτό, ο Μπεργκ συνέθεσε δυο πολύ σημαντικά έργα: το *Κοντσέρτο δωματίου* και τη *Λυρική σουίτα*. Στα δύο αυτά έργα, ο Μπεργκ δεν ακολουθεί τη δωδεκάφθογγη μέθοδο με αυστηρή συνέπεια, λόγω του ότι η δωδεκάφθογγη με την ελεύθερη ατονική γραφή συνυπάρχουν.

Το *Κοντσέρτο δωματίου (Kammerkonzert)* για πιάνο, βιολί και 13 πνευστά (1925) είναι κατά κύριο λόγο ατονικό έργο – μόνο στο μεσαίο μέρος χρησιμοποιείται με σαφήνεια μια δωδεκάφθογγη σειρά, που αποδίδεται από το βιολί.

Στο έργο αυτό, όπως και στα ύστερα έργα του Μπεργκ εν γένει, εμπεριέχονται βιογραφικές αναφορές. Οι αναφορές αυτές είναι πολύ σημαντικές για τον Μπεργκ, γεγονός που επιβεβαιώνεται από το ότι σχεδόν σε όλα του τα ύστερα έργα μπορούμε να ανακαλύψουμε αυτοβιογραφικά στοιχεία.⁶⁰ Το *Κοντσέρτο δωματίου* είναι αφιερωμένο στον δάσκαλό του Σαίνμπεργκ επί τη ευκαιρία των 50ών γενεθλίων του και αποτελεί ένα μνημείο στη Δεύτερη Σχολή της Βιέννης. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Μπεργκ στην περίφημη ανοικτή επιστολή προς τον Σαίνμπεργκ⁶¹, το έργο ξεκινά με μια «μουσική επιγραφή» με τα γράμματα του ονόματος του Σαίνμπεργκ, του Μπεργκ και του Βέμπερν, τα οποία έχουν παγιωθεί σε τρία θέματα:⁶²

πιάνο: θέμα του Σαίνμπεργκ: ARNOLD SCHÖNBERG
βιολί (ή κλαρινέτο): θέμα του Βέμπερν: ANTON WEBERN
κόρνο: θέμα του Μπεργκ: ALBAN BERG

Τα θέματα αυτά θα αναλάβουν σημαντικό ρόλο στη μελωδική ανάπτυξη που θα ακολουθήσει.⁶³

⁵⁹ Επιστολή του Μπεργκ στον Βέμπερν στις 12 Οκτωβρίου 1925 (αναφ. στο: A. Pople [επιμ.], *Alban Berg und seine Zeit*, Laaber Verlag, Laaber 2000, σ. 241).

⁶⁰ Κ. Φλώρος, «Το Ρέκβιεμ του Άλμπαν Μπεργκ. Το αποσιωπημένο πρόγραμμα του Κοντσέρτου για βιολί», στο: *Μουσικολογία* 3, 1985, σ. 62.

⁶¹ Α. Μπεργκ, «Ανοικτή επιστολή στον Σένμπεργκ με την ευκαιρία της αφιέρωσης του *Κοντσέρτου Δωματίου*», στο: *Τα μουσικά* 3, 1997, σ. 54 (η πρωτότυπη επιστολή δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Pult und Taktstock* τον Φεβρουάριο του 1925).

⁶² Στις γερμανόφωνες και αγγλοσαξωνικές χώρες, οι νότες δεν ονομάζονται με τις συλλαβές ντο, ρε, μι, φα, σολ, λα, σι, αλλά με γράμματα του αλφαβήτου. Συγκεκριμένα, στο γερμανόφωνο χώρο οι νότες έχουν ως εξής: ντο: C, ρε: D, μι: E, φα: F, σολ: G, λα: A, σι: B. Το γράμμα S αντιστοιχεί στη γερμανική νότα Es, δηλαδή μι ύφεση.

⁶³ Την πρακτική αυτή είχε χρησιμοποιήσει και ο Σαίνμπεργκ στο παρελθόν με τα γράμματα του ονόματός του (μοτίβο A-D-S-C-H-B-E-G) και του Μπαχ (μοτίβο B-A-C-H).

Μπεργκ: *Κοντσέρτο δωματίου*, έναρξη 1^{ου} μέρους (τρία θέματα)

Motto: *Aller guten Dinge ...*

Langsame ♩ A E B E Universal Edition, Wien

Geige
od. Klar.

Horn (F)

Klavier

A D S C H B E G

verklingen lassen

Ο αριθμητικός συμβολισμός παίζει επίσης εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στο έργο του Μπεργκ: «προσωπικοί» αριθμοί υπαγορεύουν τις διαστάσεις και τις αναλογίες των μερών, τις δομικές αρχές κ.λπ. Ο συμβολισμός των αριθμών φτάνει μάλιστα σε τέτοιο σημείο, ώστε να μπορεί κανείς κάλλιστα να μιλήσει για την «κρυπτογραφία του Μπεργκ».⁶⁴ Το *Κοντσέρτο δωματίου* βασίζεται στον αριθμό τρία: τρεις συνθέτες (Σαίνμπεργκ, Βέμπερν, Μπεργκ), τρία μέρη (που συνδέονται μεταξύ τους), τρία είδη οργάνων (πληκτροφόρο, έγχορδα, πνευστά) και τρεις σολίστες (πιανίστας, βιολονίστας, μαέστρος).

Στα δωδεκάφθογα μέρη και ενότητες διακρίνουμε τα χαρακτηριστικά της ιδιαίτερης δωδεκάφθογγης γραφής του Μπεργκ. Όπως θα δούμε, ο Μπεργκ χρησιμοποιεί συχνά περισσότερες δωδεκάφθογγες σειρές σε ένα έργο (οι οποίες προκύπτουν από την αρχική βασική σειρά), καθώς και θραύσματα σειρών. Το πιο χαρακτηριστικό του στοιχείο όμως είναι ότι τα δωδεκάφθογα έργα του δίνουν συχνά μια “τονική” αίσθηση: οι σειρές του έχουν πάντοτε αναφορές σε τονικές σχέσεις, ενώ συχνά παραθέτει μουσικές φράσεις παλαιότερων έργων (τσιτάτα).

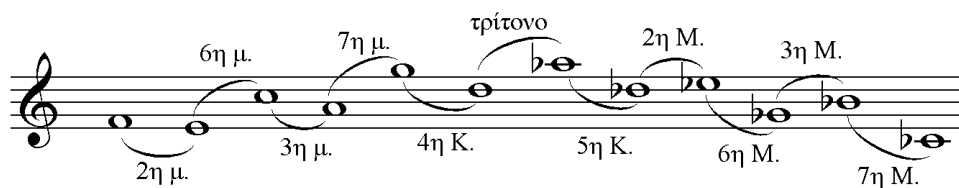
Η *Λυρική σουίτα* (*Lyrische Suite*) για κουαρτέτο εγχόρδων (1926) αποτελείται από «έξι μικρότερα μέρη, περισσότερο λυρικού παρά συμφωνικού χαρακτήρα».⁶⁵ Το 1^ο και το 6^ο μέρος είναι δωδεκάφθογα, το 2^ο και το 4^ο είναι ατονικά, ενώ το 3^ο και το 5^ο συνδυάζουν δωδεκάφθογγη με ελεύθερη ατονική γραφή.

Το 1^ο μέρος της *Λυρικής σουίτας* βασίζεται στην πανδιαστηματική σειρά (γερμ. Allintervallreihe), την οποία ο Μπεργκ είχε πρωτοχρησιμοποιήσει στη δωδεκάφθογγη εκδοχή του τραγουδιού του *Schliesse mir die Augen beide* έναν χρόνο νωρίτερα. Η σειρά αυτή, που επινοήθηκε από τον μαθητή του Μπεργκ Φ. Κλάιν (Fr. Klein), εμπεριέχει όλα τα απλά διαστήματα:

⁶⁴ Φλώρος, *ό.π.*, σ. 63.

⁶⁵ Επιστολή του Μπεργκ στον Βέμπερν στις 12 Οκτωβρίου 1925 (αναφ. στο: O. Neighbour, P. Griffiths και G. Perle [επιμ.], *Die größten Komponisten. Schönberg, Webern, Berg. Die zweite Wiener Schule*, Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 1992, σ. 194).

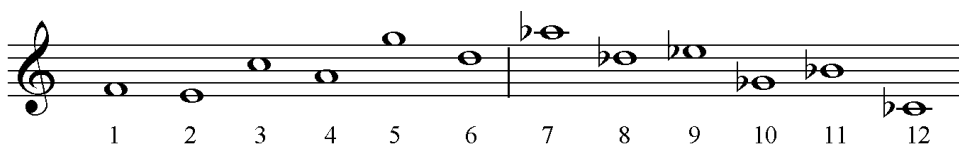
Η πανδιαστηματική αρχική βασική σειρά της *Λυρικής σουίτας* του Μπεργκ



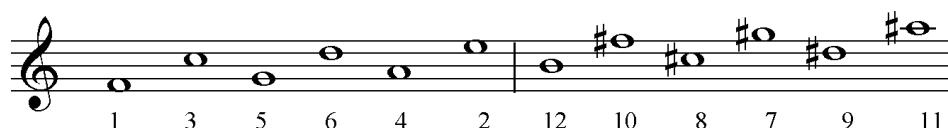
Επειδή όμως κάθε φθόγγος της δωδεκάφθογγης σειράς μπορεί να γραφτεί σε οποιαδήποτε οκτάβα, η πανδιαστηματική σειρά είναι ταυτόχρονα και μια συμμετρική σειρά, όπου οι φθόγγοι 7-12 αποτελούν τον καρκίνο των φθόγγων 1-6, όσον αφορά τα διαστήματα

Από την αρχική βασική σειρά της *Λυρικής σουίτας* (δηλαδή την πανδιαστηματική σειρά), προκύπτουν δύο νέες παράγωγες σειρές. Συγκεκριμένα, η κάθε παράγωγη σειρά δημιουργείται από ανακατανομή των φθόγγων των δύο εξαχόρδων της πανδιαστηματικής σειράς. Η 1η παράγωγη σειρά αποτελείται από ανιούσες 5ες καθαρές και η 2η παράγωγη σειρά από δύο εξάφθογγες κλίμακες: όπως βλέπουμε, πρόκειται για υλικό που παραπέμπει σε τονικές αναφορές.

αρχική βασική σειρά (πανδιαστηματική)



1η παράγωγη σειρά (ανιούσες 5ες καθαρές)



2η παράγωγη σειρά (ανιούσες 6φθογγες κλίμακες)



Η *Λυρική σουίτα* ξεκινά με ένα εισαγωγικό μέτρο (μ. 1), όπου αποδίδεται κάθετα η 1η παράγωγη σειρά από το 2ο βιολί, τη βιόλα και το βιολοντσέλο. Ένα μέτρο αργότερα εισάγεται η αρχική πανδιαστηματική σειρά, που αποδίδεται μελωδικά από το 1ο βιολί εν είδει θέματος (το Η⁻ στην αρχή της μελωδίας είναι γραμμένο από τον συνθέτη και σημαίνει *Hauptstimme*, δηλαδή κύρια φωνή):

Μπεργκ: Έναρξη *Λυρικής σουίτας*

Allegretto gioviale Alban Berg
(1885-1935)

1. Geige 2 3

2. Geige

Bratsche

Violoncello

Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι η ιδιότυπη γραφή του Μπεργκ αποκλίνει μεν από την “ορθόδοξη” δωδεκάφθογγη μέθοδο του Σαίνμπεργκ, αλλά δεν στερείται λογικής σκέψης και οργάνωσης: απλά, ο Μπεργκ επεξεργάζεται με διαφορετικό τρόπο το αρχικό του δωδεκάφθογγο υλικό.

Ακολουθεί η όπερα *Λούλου* (*Lulu*), την οποία ο Μπεργκ δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει. Η ενορχήστρωση της 3^{ης} πράξης έγινε από τον συνθέτη Φρ. Τσέρχα (Fr. Cerha). Και στο έργο αυτό, ο Μπεργκ χρησιμοποιεί ένα σύστημα αρκετών βασικών σειρών, από τις οποίες προκύπτουν άλλες σειρές. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι κάθε ρόλος της όπερας έχει τη δική του δωδεκάφθογγη σειρά.

Το 1935, μετά από παραγγελία του Αμερικανού βιολονίστα Λ. Κράσνερ (L. Krasner), ο Μπεργκ άρχισε να γράφει το *Κοντσέρτο για βιολί*. Ωθούμενος από την είδηση του θανάτου της 18χρονης Μανόν Γκρόπιους, κόρης της χήρας του Μάλερ από τον δεύτερο γάμο της, το αφιέρωσε «στη μνήμη ενός αγγέλου». Τραγική σύμπτωση αποτελεί το γεγονός ότι 4 μήνες μετά την ολοκλήρωση του έργου πέθανε και ο ίδιος ο Μπεργκ.

Το *Κοντσέρτο για βιολί* αποτελείται από δύο μέρη και κάθε μέρος χωρίζεται σε δύο μεγάλα τμήματα. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα «Ρέκβιεμ για τη Μανόν»: στο 1^ο μέρος, ο Μπεργκ προσπάθησε να μεταφράσει «ουσιώδη χαρακτηριστικά της νέας κοπέλας σε μουσικούς χαρακτήρες», ενώ το 2^ο μέρος είναι διαρθρωμένο στα τμήματα «καταστροφή» και «λύτρωση».⁶⁶

Αξιοσημείωτη είναι η κατασκευή της αρχικής σειράς, η οποία έχει έντονες τονικές αναφορές: ξεκινά με τέσσερις τονικές συγχορδίες (σολ ελάσσονα, Ρε μείζονα, λα ελάσσονα, Μι μείζονα) και καταλήγει σε ένα θραύσμα ολοτονικής κλίμακας (σι-ντο#, ρε#, μι#):

⁶⁶ Αναφ. στο: Φλώρος (1985), *ό.π.*, σ. 64-66.

Μπεργκ: αρχική σειρά του *Κοντσέρτου για βιολί*

Το 1^ο τμήμα του πρώτου μέρους (*Andante*) είναι ένα είδος πρελούδιου. Η σειρά πρωτακούγεται “γραμμικά” από τον σολίστα, αλλά με πιο ελεύθερη διάταξη των φθόγγων (μ. 2: φθόγγοι 1-3-5-7, που αντιστοιχούν στις ανοιχτές χορδές του βιολιού / μ. 4: φθόγγοι 2-4-6-8 / μ. 6: φθόγγοι 3-5-7-9 / μ. 8: φθόγγοι 11-10-1-12):

Μπεργκ: *Κοντσέρτο για βιολί*, 1^ο μέρος, 1^ο τμήμα (*Andante*): μ. 1-8, σόλο βιολί

Η τονική αυτή φύση της σειράς κατέστησε δυνατή την ένταξη τονικών στοιχείων μέσα στο έργο. Έτσι, λίγα μέτρα αργότερα (μ. 11-15) εισάγονται τονικές συγχορδίες (μ. 11: σολ ελάσσονα συγχορδία, μ. 12: Ρε μείζονα συγχορδία σε 1^η αναστροφή, μ. 13: λα ελάσσονα συγχορδία σε 2^η αναστροφή, μ. 14: Μι μείζονα συγχορδία σε 1^η αναστροφή).

Μπεργκ: *Κοντσέρτο για βιολί*, 1^ο μέρος, 1^ο τμήμα (*Andante*): μ. 11-15

Κατά την πορεία του Andante (1^ο τμήματος του πρώτου μέρους) διακρίνονται οι χαρακτηρισμοί *espressivo* (εκφραστικά), *delicato* (λεπτεπίλεπτα) και *grazioso* (χαριτωμένα), η οποίοι παραπέμπουν στα αντίστοιχα χαρακτηριστικά της Μανόν. Το 2^ο τμήμα του 1^ο μέρους (*Allegretto*) είναι δομημένο σε τοξωτή μορφή (Α: Σκέρτσο, Β: 1^ο Τρίο, Γ: 2^ο Τρίο, Β': 1^ο Τρίο, Α': Σκέρτσο) και δίνει την εντύπωση μιας χαρούμενης σκηνής. Στο αρχικό Σκέρτσο εισάγονται τρία προγραμματικά μοτίβα με τους χαρακτηρισμούς *scherzando* (αστεία, παιχνιδιάρικα), *wienerisch* (βιεννέζικο) και *rustico* (σε χωριάτικο ύφος), ενώ στο τελικό Σκέρτσο ενσωματώνεται ένα βαλς (μ. 176-187) και στη συνέχεια ένας χαρούμενος λαϊκός χορός του Kärntner της Αυστρίας (*Ländler*). Η μελωδία του λαϊκού χορού αποδίδεται αρχικά από το 1^ο κόρνο (μ. 213-221) και στη συνέχεια από τις δύο τρομπέτες εναλλάξ (μ. 221-228)

Μπεργκ: *Κοντσέρτο για βιολί*, 1^ο μέρος, 2^ο τμήμα (*Allegretto*): μ. 212-227
(λαϊκός χορός)

The image shows a musical score for the 2nd movement of Beethoven's Violin Concerto, measures 212-227. The score is for 1st Horn, 2nd Horn, and 2nd Trumpet. It features a folk dance melody with various dynamics and articulations. The 1st Horn part starts with a dynamic of *p* and includes markings like *(a. D.)* and *tr*. The 2nd Horn part has a dynamic of *pp* and includes markings like *tr* and *tr*. The 2nd Trumpet part has a dynamic of *pp* and includes markings like *tr* and *tr*. The score is in G major and 3/4 time.

Το 1^ο τμήμα του δεύτερου μέρους (*Allegro*) είναι «ελεύθερο σαν μια καντέντσα» και αναφέρεται στην ασθένεια της Μανόν («καταστροφή»). Ο επικείμενος θάνατός της υποδηλώνεται με το χαρακτηριστικό νεκρικό μοτίβο (σε παρεστιγμένο ρυθμό, εν είδει νεκρικού εμβατηρίου), που πρωτοεμφανίζεται στα κόρνα:

Μπεργκ: *Κοντσέρτο για βιολί*, 2^ο μέρος, 1^ο τμήμα (*Allegro*): μ. 23-25

The image shows a musical score for the 1st movement of the 2nd part of Beethoven's Violin Concerto, measures 23-25. The score is for 1st and 2nd Horns. It features a funeral march motif with various dynamics and articulations. The 1st Horn part starts with a dynamic of *p* and includes markings like *(a. D.)* and *tr*. The 2nd Horn part has a dynamic of *p* and includes markings like *(a. D.)* and *tr*. The score is in G major and 3/4 time.

Το 2^ο και τελευταίο τμήμα του δεύτερου μέρους (*Adagio*), που παρουσιάζει τη «λύτρωση» της Μανόν, βασίζεται πάνω στο χορικό (*Choral*) από την *Καντάτα* BWV 60 του Μπαχ με τίτλο *Es ist genug* (*Αρκεί*). Το κείμενο του χορικού αυτού –που το τονίζει ο ίδιος ο Μπεργκ, αναγράφοντάς το πάνω στην παρτιτούρα– εκφράζει την επιθυμία του θανάτου, αλλά και τη βεβαιότητα του Παραδείσου. Ο Μπεργκ είχε επίσης εκπλαγεί πάρα πολύ από το γεγονός ότι οι πρώτες 4 νότες του χορικού ταυτίζονταν με τις 4 τελευταίες νότες της σειράς: οι 3 ανιόντες τόνοι του χορικού

αντιστοιχούν στη μουσικορητορική φιγούρα της *παρρησίας* και αποτελούν «την υπέρβαση του πεδίου της ζωής προς τον θάνατο».⁶⁷

Το χορικό εισάγεται αρχικά στα μ. 136-157. Η 1^η και η 3^η φράση αποδίδονται από το σόλο βιολί και η 2^η και 4^η φράση από τα ξύλινα πνευστά (εκτός του φαγκότου), με την εναρμόνιση του Μπαχ. Η μεγάλη αδυναμία του Μπεργκ για τον αριθμητικό συμβολισμό τον οδήγησε στην επέκταση του χορικού από 20 σε 22 μέτρα, λόγω του ότι η Μανόν πέθανε στις 22 Απριλίου.

Μπεργκ: *Κοντσέρτο για βιολί*, 2^ο μέρος, 2^ο τμήμα (Adagio): μ. 136-143
(έναρξη χορικού: 1^η φράση - αρχή 2^{ης} φράσης)

The image shows a page of a musical score for the beginning of a chorale. The score is for the 2nd movement of the Violin Concerto, 2nd part, Adagio, measures 136-143. It includes staves for Solo Violin, 2nd and 3rd Clarinets, Bassoon, 1st Flute, 2nd Violin, and Trombone. The tempo is marked 'poco rall.' and 'Poco più mosso, ma religioso'. The score includes Greek and German lyrics. The Solo Violin part starts with a *p* dynamic and a tempo marking of $\text{♩} = 54 \text{ cm.}$. The 2nd and 3rd Clarinets, Bassoon, and 1st Flute parts also have dynamics and tempo markings. The 2nd Violin and Trombone parts have dynamics and tempo markings. The score includes a rehearsal mark at measure 135 and another at measure 140. The Solo Violin part has a rehearsal mark at measure 140. The 2nd Violin and Trombone parts have rehearsal marks at measure 140 and measure 141. The score includes a Coda section at the end.

Ακολουθούν δύο παραλλαγές του χορικού, η τελική εμφάνιση του λαϊκού χορού σαν μια τελευταία ανάμνηση της ζωής της Μανόν πάνω στη γη και μια καταληκτική κόντα (Coda).

⁶⁷ Αναφ. στο: Φλώρος (1985), *ό.π.*, σ. 65.

ΘΕΩΡΙΑ & ΠΡΑΞΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΥΛΗ ΚΑΤΑΤΑΚΤΗΡΙΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ Β΄ ΛΥΚΕΙΟΥ ΓΙΑ ΤΟ ΣΧ. ΕΤΟΣ 2021-22

ΓΡΑΠΤΕΣ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ

1. Παραλλαγή μουσικού κειμένου
2. Χωρισμός μουσικού κειμένου σε απλά και σύνθετα μουσικά μέτρα.
3. Χρονική ανάλυση
4. Θεωρία των ήχων: Λεγέτου, πλ. του τρίτου, πλ. του πρώτου, πλ. του δευτέρου.

Οι απαντήσεις θα γίνονται δεκτές από οποιοδήποτε θεωρητικό βυζαντινής μουσικής.

Προτεινόμενο: “ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ” ,

Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου

ΠΡΑΚΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ (παραλλαγή και μέλος)

1. Κανόνας Ακαθίστου Ύμνου (Όλες οι ωδές) (σελ. από 5 ως 23)
2. Θεοτοκίον: «Την ωραιότητα της παρθενίας σου» (σελ.51)
3. Χαίρε Νύμφη – Αλληλουσία (Ήχος πλ. του τετάρτου) (σελ. 42-43)

Οι σελίδες που αναγράφονται, είναι από το προτεινόμενο αρχείο σε pdf

Ο υποψήφιος μπορεί να χρησιμοποιήσει οποιαδήποτε άλλη παρτιτούρα βυζαντινής μουσικής.

ΘΕΩΡΙΑ & ΠΡΑΞΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΥΛΗ ΚΑΤΑΤΑΚΤΗΡΙΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ Γ' ΛΥΚΕΙΟΥ ΓΙΑ ΤΟ ΣΧ. ΕΤΟΣ 2021-22

ΓΡΑΠΤΕΣ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ

1. Παραλλαγή μουσικού κειμένου
2. Χωρισμός μουσικού κειμένου σε απλά και σύνθετα μουσικά μέτρα.
3. Χρονική ανάλυση
4. Θεωρία των ήχων: Δεύτερος, πλ. του δευτέρου, πλ. του πρώτου, Βαρύς διατονικός.
5. Τετράχορδα και γένη.

Οι απαντήσεις θα γίνονται δεκτές από οποιοδήποτε θεωρητικό βυζαντινής μουσικής.

Προτεινόμενο: "ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ",

Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου

ΠΡΑΚΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ (παραλλαγή και μέλος)

1. Άξιον εστίν, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Ήχος δεύτερος
2. Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι
3. Δοξαστικό: Εν τη ερυθρά θαλάσση

Ο υποψήφιος μπορεί να χρησιμοποιήσει οποιαδήποτε παρτιτούρα βυζαντινής μουσικής.

ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ
ΤΟΥ ΜΙΚΡΟΥ ΑΠΟΔΕΙΠΝΟΥ
(μετὰ χαιρετισμῶν)

Ὁ ἱερεύς: Εὐλογητὸς ὁ Θεὸς ἡμῶν, πάντοτε· νῦν, καὶ ἀεὶ, καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων.

Ὁ ἀναγνώστης: Ἀμήν.

Ὁ ἱερεύς: Δόξα σοι Χριστέ, ὁ Θεός, ἡ ἐλπίς ἡμῶν, δόξα σοι.

Βασιλεῦ οὐράνιε, Παράκλητε, τὸ Πνεῦμα τῆς ἀληθείας, ὁ πανταχοῦ παρών, καὶ τὰ πάντα πληρῶν, ὁ θησαυρὸς τῶν ἀγαθῶν, καὶ ζωῆς χορηγός, ἐλθέ καὶ σκήνωσον ἐν ἡμῖν, καὶ καθάρισον ἡμᾶς ἀπὸ πάσης κηλίδος, καὶ σῶσον, Ἄγαθέ, τὰς ψυχὰς ἡμῶν. Ἀμήν.

Ὁ ἀναγνώστης: Ἅγιος ὁ Θεός, Ἅγιος Ἴσχυρός, Ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς (ἐκ τρίτου).

Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ ἀγίῳ Πνεύματι, καὶ νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Παναγία Τριάς, ἐλέησον ἡμᾶς. Κύριε, ἰλάσθητι ταῖς ἁμαρτίαις ἡμῶν. Δέσποτα, συγχώρησον τὰς ἀνομίας ἡμῖν. Ἄγιε, ἐπίσκεψαι καὶ ἴασαι τὰς ἀσθενείας ἡμῶν, ἕνεκεν τοῦ ὀνόματός σου.

Κύριε, ἐλέησον. Κύριε, ἐλέησον. Κύριε, ἐλέησον.

Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ ἀγίῳ Πνεύματι, καὶ νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Πάτερ ἡμῶν ὁ ἐν τοῖς οὐρανοῖς, ἀγιασθήτω τὸ ὄνομά σου. Ἐλθέτω ἡ βασιλεία σου. Γενηθήτω τὸ θέλημά σου, ὡς ἐν οὐρανῷ, καὶ ἐπὶ τῆς γῆς. Τὸν ἄρτον ἡμῶν τὸν ἐπιούσιον δὸς ἡμῖν σήμερον. Καὶ ἄφες ἡμῖν τὰ ὀφειλήματα ἡμῶν, ὡς καὶ ἡμεῖς ἀφίεμεν τοῖς ὀφειλέταις ἡμῶν. Καὶ μὴ εἰσενέγκῃς ἡμᾶς εἰς πειρασμόν, ἀλλὰ ῥῦσαι ἡμᾶς ἀπὸ τοῦ πονηροῦ.

Ὁ ἱερεύς: Ὅτι σοῦ ἐστὶν ἡ βασιλεία καὶ ἡ δύναμις καὶ ἡ δόξα τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων.

Ὁ ἀναγνώστης: Ἀμήν. Κύριε, ἐλέησον (ιβ').

Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ ἀγίῳ Πνεύματι, καὶ νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Δεῦτε προσκυνήσωμεν καὶ προσπέσωμεν τῷ βασιλεῖ ἡμῶν Θεῷ.

Δεῦτε προσκυνήσωμεν καὶ προσπέσωμεν Χριστῷ τῷ βασιλεῖ ἡμῶν Θεῷ.

Δεῦτε προσκυνήσωμεν καὶ προσπέσωμεν αὐτῷ, Χριστῷ τῷ Βασιλεῖ καὶ Θεῷ ἡμῶν.

Μετανοίας (γ') καὶ τοὺς ψαλμούς:
Ψαλμὸς ν' (50).

Ἐλέησόν με, ὁ Θεός, κατὰ τὸ μέγα ἔλεός σου, καὶ κατὰ τὸ

πλῆθος τῶν οἰκτιρμῶν σου ἐξάλειψον τὸ ἀνόμημά μου. Ἐπὶ πλεῖον πλῦνον με ἀπὸ τῆς ἀνομίας μου, καὶ ἀπὸ τῆς ἁμαρτίας μου καθάρισόν με. Ὅτι τὴν ἀνομίαν μου ἐγὼ γινώσκω, καὶ ἡ ἁμαρτία μου ἐνώπιόν μου ἐστὶ διὰ παντός. Σοὶ μόνῳ ἤμαρτον καὶ τὸ πονηρὸν ἐνώπιόν σου ἐποίησα· ὅπως ἂν δικαιωθῆς ἐν τοῖς λόγοις σου καὶ νικήσῃς ἐν τῷ κρίνεσθαί σε. Ἴδου γὰρ ἐν ἀνομίαις συνελήφθην, καὶ ἐν ἁμαρτίαις ἐκίσσησέ με ἡ μήτηρ μου. Ἴδου γὰρ ἀλήθειαν ἠγάπησας· τὰ ἄδηλα καὶ τὰ κρύφια τῆς σοφίας σου ἐδήλωσάς μοι. Ῥαντιεῖς με ὑσώπῳ καὶ καθαρισθήσομαι· πλυνεῖς με καὶ ὑπὲρ χιόνα λευκανθήσομαι. Ἀκουτιεῖς μοι ἀγαλλίασιν καὶ εὐφροσύνην· ἀγαλλιάσονται ὅστέα τεταπεινωμένα. Ἀπόστρεφον τὸ πρόσωπόν σου ἀπὸ τῶν ἁμαρτιῶν μου καὶ πάσας τὰς ἀνομίας μου ἐξάλειψον. Καρδίαν καθαρὰν κτίσον ἐν ἐμοὶ ὁ Θεός, καὶ πνεῦμα εὐθὲς ἐγκαίνισον ἐν τοῖς ἐγκάτοις μου. Μὴ ἀπορρίψῃς με ἀπὸ τοῦ προσώπου σου, καὶ τὸ πνεῦμά σου τὸ ἅγιον μὴ ἀντανέλῃς ἀπ' ἐμοῦ. Ἀπόδος μοι τὴν ἀγαλλίασιν τοῦ σωτηρίου σου, καὶ πνεύματι ἡγεμονικῶ στήριξόν με. Διδάξω ἀνόμους τὰς ὁδοὺς σου, καὶ ἀσεβεῖς ἐπὶ σὲ ἐπιστρέψουσι. Ῥῦσαί με ἐξ αἱμάτων ὁ Θεός, ὁ Θεὸς τῆς σωτηρίας μου· ἀγαλλιάσεται ἡ γλῶσσά μου τὴν δικαιοσύνην σου. Κύριε, τὰ χεῖλη μου ἀνοίξεις, καὶ τὸ στόμα μου ἀναγγελεῖ τὴν αἴνεσίν σου. Ὅτι, εἰ ἠθέλησας θυσίαν, ἔδωκα ἂν· ὀλοκαυτώματα οὐκ εὐδοκήσεις. Θυσία τῷ Θεῷ, πνεῦμα συντετριμμένον, καρδίαν συντετριμμένην καὶ τεταπεινωμένην ὁ Θεὸς οὐκ ἐξουδενώσει. Ἀγάθυνον, Κύριε, ἐν τῇ εὐδοκίᾳ σου τὴν Σιών καὶ οἰκοδομηθήτω τὰ τεῖχη Ἱερουσαλὴμ. Τότε εὐδοκήσεις θυσίαν δικαιοσύνης, ἀναφορὰν καὶ ὀλοκαυτώματα. Τότε ἀνοίσουσιν ἐπὶ τὸ θυσιαστήριόν σου μόσχους.

Ψαλμὸς ξθ' (69).

Ὁ Θεός, εἰς τὴν βοήθειάν μου πρόσχες· Κύριε, εἰς τὸ βοηθῆσαί μοι σπεῦσον. Αἰσχυνθήτωσαν καὶ ἐντραπήτωσαν οἱ ζητοῦντες τὴν ψυχὴν μου. Ἀποστραφήτωσαν εἰς τὰ ὀπίσω καὶ καταισχυνθήτωσαν οἱ βουλόμενοί μοι κακά. Ἀποστραφήτωσαν παραυτίκα αἰσχυνόμενοι οἱ λέγοντές μοι· εὗγε, εὗγε. Ἀγαλλιάσθωσαν καὶ εὐφρανθήτωσαν ἐπὶ σοὶ πάντες οἱ ζητοῦντές σε, ὁ Θεός. Καὶ λεγέτωσαν διὰ παντός· Μεγαλυνθήτω ὁ Κύριος, οἱ ἀγαπῶντες τὸ σωτήριόν σου. Ἐγὼ δὲ πτωχός εἰμι καὶ πένης· ὁ Θεός, βοήθησόν μοι. Βοηθός μου καὶ ῥύστης μου εἶ σύ, Κύριε, μὴ χρονίσῃς.

Ψαλμὸς ρμβ' (142).

Κύριε, εἰσάκουσον τῆς προσευχῆς μου, ἐνώτισαι τὴν δέησίν μου ἐν τῇ ἀληθείᾳ σου, εἰσάκουσόν μου ἐν τῇ δικαιοσύνῃ σου. Καὶ μὴ

εἰσέλθῃς εἰς κρίσιν μετὰ τοῦ δούλου σου, ὅτι οὐ δικαιοθήσεται ἐνώπιόν σου πᾶς ζῶν. Ὅτι κατεδίωξεν ὁ ἐχθρὸς τὴν ψυχὴν μου· ἐταπείνωσεν εἰς γῆν τὴν ζωὴν μου. Ἐκάθισέ με ἐν σκοτεινοῖς ὡς νεκροὺς αἰῶνος, καὶ ἠκηδίασεν ἐπ' ἐμὲ τὸ πνεῦμά μου, ἐν ἐμοὶ ἐταράχθη ἡ καρδιά μου. Ἐμνήσθην ἡμερῶν ἀρχαίων, ἐμελέτησα ἐν πᾶσι τοῖς ἔργοις σου, ἐν ποιήμασι τῶν χειρῶν σου ἐμελέτων. Διεπέτασα πρὸς σὲ τὰς χεῖράς μου· ἡ ψυχὴ μου ὡς γῆ ἄνυδρός σοι. Ταχὺ εἰσάκουσόν μου, Κύριε, ἐξέλιπε τὸ πνεῦμά μου. Μὴ ἀποστρέψῃς τὸ πρόσωπόν σου ἀπ' ἐμοῦ, καὶ ὁμοιωθήσομαι τοῖς καταβαίνουσιν εἰς λάκκον. Ἀκουστὸν ποιήσόν μοι τὸ πρωῖ τὸ ἔλεός σου, ὅτι ἐπὶ σοὶ ἤλπισα. Γνώρισόν μοι, Κύριε, ὁδὸν ἐν ἣ πορεύσομαι, ὅτι πρὸς σὲ ἦρα τὴν ψυχὴν μου. Ἐξελοῦ με ἐκ τῶν ἐχθρῶν μου· Κύριε, πρὸς σὲ κατέφυγον· δίδαξόν με τοῦ ποιεῖν τὸ θέλημά σου, ὅτι σὺ εἶ ὁ Θεός μου. Τὸ Πνεῦμά σου τὸ ἀγαθὸν ὁδηγήσει με ἐν γῆ εὐθείᾳ· ἕνεκεν τοῦ ὀνόματός σου, Κύριε, ζήσεις με. Ἐν τῇ δικαιοσύνῃ σου ἐξάξεις ἐκ θλίψεως τὴν ψυχὴν μου, καὶ ἐν τῷ ἐλέει σου ἐξολοθρεύσεις τοὺς ἐχθρούς μου. Καὶ ἀπολεῖς πάντα τοὺς θλίβοντας τὴν ψυχὴν μου, ὅτι ἐγὼ δοῦλός σου εἰμί.

Δοξολογία μικρά.

Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ, καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη, ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία. Ὑμνοῦμέν σε, εὐλογοῦμέν σε, προσκυνοῦμέν σε, δοξολογοῦμέν σε, εὐχαριστοῦμέν σοι διὰ τὴν μεγάλην σου δόξαν. Κύριε βασιλεῦ, ἐπουράνιε Θεέ, Πάτερ παντοκράτορ· Κύριε Υἱὲ μονογενές, Ἰησοῦ Χριστέ, καὶ ἅγιον Πνεῦμα. Κύριε ὁ Θεός, ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ, ὁ Υἱὸς τοῦ Πατρὸς, ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου, ἐλέησον ἡμᾶς ὁ αἴρων τὰς ἁμαρτίας τοῦ κόσμου. Πρόσδεξαι τὴν δέησιν ἡμῶν, ὁ καθήμενος ἐν δεξιᾷ τοῦ Πατρὸς, καὶ ἐλέησον ἡμᾶς. Ὅτι σὺ εἶ ὁ μόνος Ἅγιος, σὺ εἶ ὁ μόνος Κύριος, Ἰησοῦς Χριστός, εἰς δόξαν Θεοῦ Πατρὸς. Ἀμήν. Καθ' ἐκάστην ἐσπέραν εὐλογήσω σε, καὶ αἰνέσω τὸ ὄνομά σου εἰς τὸν αἰῶνα καὶ εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος. Κύριε, καταφυγὴ ἐγεννήθης ἡμῖν ἐν γενεᾷ καὶ γενεᾷ. Ἐγὼ εἶπα· Κύριε, ἐλέησόν με· ἴασαι τὴν ψυχὴν μου, ὅτι ἡμαρτόν σοι. Κύριε, πρὸς σε κατέφυγον, δίδαξόν με τοῦ ποιεῖν τὸ θέλημά σου, ὅτι σὺ εἶ ὁ Θεός μου. Ὅτι παρὰ σοὶ πηγὴ ζωῆς, ἐν τῷ φωτί σου ὀφόμεθα φῶς. Παράτεινον τὸ ἔλεός σου τοῖς γινώσκουσί σε. Καταξίωσον, Κύριε, ἐν τῇ νυκτὶ ταύτῃ ἀναμαρτήτους φυλαχθῆναι ἡμᾶς. Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε, ὁ Θεὸς τῶν πατέρων ἡμῶν, καὶ αἰνετὸν καὶ δεδοξασμένον τὸ ὄνομά σου εἰς τοὺς αἰῶνας. Ἀμήν. Γένοιτο, Κύριε, τὸ ἔλεός σου ἐφ' ἡμᾶς, καθάπερ ἠλπίσαμεν ἐπὶ σέ. Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε, δίδαξόν με τὰ δικαιώματά σου. Εὐλογητὸς εἶ, Δέσποτα, συνέτισόν με τὰ

δικαιώματά σου. Εὐλογητὸς εἶ, Ἄγιε, φώτισόν με τοῖς δικαιώμασί σου. Κύριε, τὸ ἔλεός σου εἰς τὸν αἰῶνα· τὰ ἔργα τῶν χειρῶν σου μὴ παρίδης. Σοὶ πρέπει αἶνος, σοὶ πρέπει ὕμνος, σοὶ δόξα πρέπει, τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Υἱῷ καὶ τῷ Ἁγίῳ Πνεύματι, νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Τὸ Σύμβολον τῆς Πίστεως.

Πιστεύω εἰς ἓνα Θεόν, Πατέρα, παντοκράτορα, ποιητὴν οὐρανοῦ καὶ γῆς, ὁρατῶν τε πάντων καὶ ἀοράτων. Καὶ εἰς ἓνα Κύριον Ἰησοῦν Χριστόν, τὸν Υἱὸν τοῦ Θεοῦ τὸν μονογενῆ, τὸν ἐκ τοῦ Πατρὸς γεννηθέντα πρὸ πάντων τῶν αἰώνων· φῶς ἐκ φωτός, Θεὸν ἀληθινὸν ἐκ Θεοῦ ἀληθινοῦ, γεννηθέντα οὐ ποιηθέντα, ὁμοούσιον τῷ Πατρὶ, δι' οὗ τὰ πάντα ἐγένετο. Τὸν δι' ἡμᾶς τοὺς ἀνθρώπους καὶ διὰ τὴν ἡμετέραν σωτηρίαν κατελθόντα ἐκ τῶν οὐρανῶν καὶ σαρκωθέντα ἐκ Πνεύματος ἁγίου καὶ Μαρίας τῆς Παρθένου καὶ ἐνανθρωπήσαντα. Σταυρωθέντα τε ὑπὲρ ἡμῶν ἐπὶ Ποντίου Πιλάτου καὶ παθόντα, καὶ ταφέντα. Καὶ ἀναστάντα τῇ τρίτῃ ἡμέρᾳ κατὰ τὰς Γραφάς. Καὶ ἀνελθόντα εἰς τοὺς οὐρανοὺς καὶ καθεζόμενον ἐκ δεξιῶν τοῦ Πατρὸς. Καὶ πάλιν ἐρχόμενον μετὰ δόξης κρῖναι ζῶντας καὶ νεκρούς, οὗ τῆς βασιλείας οὐκ ἔσται τέλος. Καὶ εἰς τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον, τὸ κύριον, τὸ ζωοποιόν, τὸ ἐκ τοῦ Πατρὸς ἐκπορευόμενον, τὸ σὺν Πατρὶ καὶ Υἱῷ συμπροσκυνούμενον καὶ συνδοξαζόμενον, τὸ λαλῆσαν διὰ τῶν προφητῶν. Εἰς μίαν, ἁγίαν, καθολικὴν καὶ ἀποστολικὴν Ἐκκλησίαν. Ὁμολογῶ ἓν βάπτισμα εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν. Προσδοκῶ ἀνάστασιν νεκρῶν. Καὶ ζωὴν τοῦ μέλλοντος αἰῶνος. Ἀμήν.

Ἄξιόν ἐστιν ὡς ἀληθῶς, μακαρίζειν σε τὴν Θεοτόκον, τὴν ἀειμακάριστον καὶ παναμώμητον, καὶ Μητέρα τοῦ Θεοῦ ἡμῶν. Τὴν τιμιωτέραν τῶν Χερουβείμ, καὶ ἐνδοξοτέραν ἀσυγκρίτως τῶν Σεραφείμ, τὴν ἀδιαφθόρως, Θεὸν Λόγον τεκοῦσαν, τὴν ὄντως Θεοτόκον σὲ μεγαλύνομεν.

* * *

Ἀρχὴ σὺν Θεῷ Ἁγίῳ τῆς Ἀκολουθίας τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου.

Τονισθείσης παρὰ Ἰωάννου Β. Ἀρβανίτη.

Μετὰ τὸ Ἄξιον ἐστί, ἀρχόμεθα τοῦ Κανόνος,

οὗ οἱ εἰρμοὶ

ποίημα τοῦ Ὁσίου Πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ,

τὰ δὲ τροπάρια

τοῦ Ὁσίου Πατρὸς ἡμῶν Ἰωσήφ τοῦ Ὑμνογράφου

φέροντα ἀκροστιχίδα τήνδε:

"Χαρᾶς δοχεῖον, σοὶ πρέπει χαίρειν μόνη. Ἰωσήφ."

ὠδὴ α' **A** νοι ξω το σο μα μ8 και πλη ρω

θη σε ται Πνευματος και λο γον ε ρευ ξο μαι τη βα

σι λι δι Μη τρι και ο φθη σο μαι φαι δρωσπα νη

γυ ρι ζων και α σω γη θεο με νος ταυ της τα θαν μα

τα

Υ περ α γι α θε ο το κε σω σον η

μας

X ρι 58 βι βλον εμ ψυ χον ε σφρα γι σμε νην

σε Πνευ μα τι ο με γας Αρ χα γγε λος Α γνη θε ω

με νος ε πε φω νει σοι χαι ρε χα ρας δο χει ον

δι ης της προ μη το ρος α ρα λυ θη σε ται

Υ περ α γι α θε ο το κε σω σον η

μας

A δαμ ε παν ορ θω σις χαι ρε Παρ θε ε

ε νε ε θε ο νυμφε τα α δε η νε κρω σις χαι ρε

Πα να μω με το πα λα τι ον τς μο νς βα σι

λε ως χαι ρε θρο νε ε πυ ρι νε τς Παντο κρα τορος

Δ ο ο ξα Πα τρι και γι ω και α γι ω

Πνευμα τι

Ρ ο δον το α μα ραν τον χαι ρε η μο ο ο

νη η βλα ςη σα σα το μη λοντο ευ ο σμον χαι ρε η

τε ξα σα το Ο σφρα δι ον τς παν των Βα σι λε

ως χαι ρε α πει ει ρο γα με κο σμδι α σωσμα

Κ αι νυν και α ει ει και εις τς αι ω νας

των αι ω νων α μην

Α γνει ας θη σαυ ρι σμα χαι ρε δι η η

ης ε εκ του πτω ματος η μων ε ξα νε ςη μεν χαι ρε

η δυ πνο ο ον κρι νον Δε σποι να πι ςς ευ ω δι

α ζον θυ μι α μα α ευ ο σμον μυ ρον πο λυ τι

μον

τος τα πταισματα και ρεθερ μον ι λα ση ρι ον

Δ ο ο ξα Πα τρι και Υι ω και α γι ω

Πνευμα τι

Ο ρ θρος φα ει νος και ρε η μο ο νη τον

η η λι ον φε ρσα Χρι σον φω τος και τοι κη τη

ρι ι ον και ρε το σκοτος λυ σα α σα και τς ζο

φω δεις δαιμο νας ο λο τε λω ως εκ μει ω σα σα

Κ αι νυν και α ει ει και εις τς αι ω νας

των αι ω νων α μην

Χ αι ρε πυ λη μο νη ην ο Λο ο γος δι

ω ω δευ σε μο νος η μο χλς και πυ λας α δε Δε

σποιοι να τω το κω σθ συν τρι ψα α σα και ρε η

θει α ει σοδος των σω ζο με νων πα νυ μνη τε

ὠδὴ δ' **Ο** κα θη μενος εν δο ο ξη ε πι

θρο ο νθ θε ο τη τος εν νε φε λη κς ς φη

ηλ θεν Ι η σος ο ο υ περ θε ος τη α κη

ρα τω πα λα μη και δι ε σω ω σε τος κραυ γα

ζοντας δο ξαχρι σε τη δυ να μεισου

περ α γι α θε ο το κε σω σον η

μας

ε φω ναις ασματων πι ι σει σοι βο ω ω

μεν πα νυ μνη τε χαι ρε πι ον ο ο ρος και τε τυ

ρω με ε νο ον εν Πνευ μα τι Χαι ρε λυ χνι α και

σα μνε μαν να φε ρσ σα το γλυ υ και αι νον τα

των ευ σε βων αισθη τη ρι α

περ α γι α θε ο το κε σω σον η

μας

Ι λα στη ρι ον τσ κο ο σμσ χαι ρε Α α χραν

τε Δε σποινα χαι ρε κλιμαξ γη η θε εν παν τας α νυ

ψωω σα α σα χα ρι τι χαι ρε η γε φυ ρα ον

τως η με τα γσ σα εκ θα να τσ παν τας προς

ζω η ηντας υ μνδνταςσε

Υπερ α γι α θε ο το κε σω σον η

μας

Ου ρα νων υ ψηλο τε ε ρα και ρε γη ης

το θε με λι ον εν τη ση νη δυ υ ι α χραν τε

α κο ο πω ως βα ζα σα σα και ρε κογ χυ λη πορ

φυ ραν θει αν βα ψα σα εξ αι μα των σα τω βα σι

λει των δυ να με ων

Δο ο ξα Πα τρι και Υι ω και α γι ω

Πνευμα τι

Νο μο θε την η τε κσ ς σα α λη θω ως

και ρε Δε σποι να τον τας α νο μι ι α ας παν των δυ

ρε αν ε ε ξα λει φοντα α κα τα νο η τον

βα θος υ ψος αρ ρη τον α πει ρο γα με δι ης

η μεις ε θε ω θη μεν

Και νυν και α ει ει και εις τας αι ω νας

των αι ω νων α μην

Σ ε την πλε ξα σαν τω κο ο σμω α χει

ρο ο πλο κον στε φανον α νυ μονο λο γυ ο μεν

χαι ρε σοι Παρ θε νε ε κραυ γα ζοντες το φυ λα

κτη ρι ον παν των και χα ρα κω ω μα και κρα ται

ω μα και ι ε ρον κατα φυ γι ον

ὠδὴ ε' **Ε** ξε στη τα συμ παν τα ε πι τη θει

α δο ξη σε συ υ γα αρ α πει ρο γα με Παρ θε

ε νε ε ε σχες εν μη η τρα τον ε πι πα αν

των Θε ον και τε ε το κας α χρο νον γι ον

πα σι τοι οις υ μνη σι σε σω τη ρι ι αν

βρα βευ ον τα

Υ περ α γι α θε ο το κε σω σον η

μας

Ο δον η κυ η σα σα ζω ης χαι ρε πα

να μω με η κα τα κλυ σμ της α μαρ τι ι ας

M Δι
σω σα σα κο ο σμον χαι ρε θε ο ο νυ υμ φε

B8
α α κ8 8 σμα και λα λημα φρι κτον χαι ρε ε εν

δι αι τημα τ8 δε σπο ο τ8 της κτι σεως

B8
περ α γι α θε ο το κε σω σον η

6
μας

B8
Ι σχυς και ο χυ ρω μα αν θρωπων χαι ρε α χραν

τε το ο πε ε α γι α σμα τος της δο ο ξη ης

M Δι
νε κρω σις Α α δ8 νυμ φων ο λο ο φω ω τε

B8
χαι αι ρε ε των α γγε λων χαρ μο νη χαι ρε

η η βο η θει α των πι στω ως δε ο με των

6
σ8

B8
Υ περ α γι α θε ο το κε σω σον η

6
μας

B8
Π υ ρι μορ φον ο χη μα τ8 Λο γ8 χαι ρε Δε

σποι να ε εμ ψυ υ χε Πα ρα δει σε το ξυ υ λον

M Δι
εν με σω ε ε χων ζω ης τον Κυ υ ρι ι ον

8 ο γλυ κά σμος ζω ο ποι ει πι ςει τ8 ςς με

τε χοντας και φθο ρα α υ πο κυ ψαντας

Δ ο ο ξα Πα τρι και Υι ω και α γι ω

Πνευμα τι

Ρ ων νυ με νοι σθε νει σ8 πι ςως α να βο ω

μεν σοι χαι ρε πο λισ τ8 Παμ βα σι λε ε ω ως

δε δο ξα σμε ε να και α ξι α α κ8 ς στα

πε ρι ης λε λα ληνται σα φως ο ρος α α λα

το μητον χαι ρε βα α θος α με τρητον

Κ αι νυν και α ει ει και εις τ8ς αι ω νας

των αι ω νων α μην

Ε υ ρυ χω ρον σκη νω μα τ8 Λο γ8 χαι ρε Α

χραν τε κο ο χλο ος η τον θει ον μα ργα ρι ι την

προ α γα γ8 ς σα χαι ρε παν θα αυ μα α στε

πα αντων προς Θε ον κατα λα γη των μα κα α

ρι ζον των σε Θε ο το ο κε Ε κα στοτε

ὠδὴ στ' **Τ**^{Πα} ην θει ει αν ταυ την και παν τι μον τε

λβν τες ε ορ την οι θε ο φρονες της Θε ο ο μη το

ρο ος δευ τετας χειρας κρο τη σω μεν τον εξ αυ

της τε χθε εν τα Θε ον δο ξα ζοντες

Υ^{Ββ} περ α γι α θε ο το κε σω σον η

μας

Π^{Πα} α στα ας τδ Λο γα μο λυντε αι τι α της

των παν των θε ω σε ως χαι ρε Πα α να χρα ντε ε

των Προ φη των πε ρι η χη μα χαι αι ρε των Α

πο στολων το ε εγ κα λλω πισμα

Υ^{Ββ} περ α γι α θε ο το κε σω σον η

μας

Ε^{Πα} κ σδ ς η δρο σος α πε στα ξε φλο γμον πο λυ

θε ι̇ ας η λυ σα σα ο θεν βο ο ω μεν σοι οι

χαι ρε ο πο κος ο εν δρο σος ον Γε δε ων Παρ

θε νε προ ε ε θε α σα το

Δ^{B8} ο ο ξα Πα τρι και Υι ω και α γι ω

Πνευμα τι

Ι^{Πα} δ8 8 σοι χαι ρε κραυ γα ζο μεν λι μην η μιν

γε ν8 θα λατ τευ ου σι και ορ μη η τη ρι ο ον

B8 εν τω πε λα γει των θλι ψε ων και των σκαν δα

λων παντων τ8 πο ο λε μη το ρος

K^{B8} αι νυν και α ει ει και εις τ8ς αι ω νας

των αι ω νων α μην

X^{Πα} α ρα ας αι τι α χα ρι τω σον η μων τον λο

γι σμον τ8 κραυ γα ζειν σοι χαι ρε η η α φλε κτος

B8 βα τος νε φε λη ο λο φω τε η τ8ς πι στ8ς α

πανστω8 ε πι ι σκι α ζ8 σα

Ωδὴ ζ' **O**^{B8} υκ ε λα α τρε ευ σαν τη κτι σει οι οι

θε ο φρο νες πα ρα τον κτι σα αν τα α λα

πυ ρο ος α πει λην αν δρει ως πα τη σαν τες χαι ρον

τες ε ψα λλον υ περ υ μνη η τε ο των πα τε

ρωων Κυριος και Θεος ελογητοσ ει

Υπεραγια θεοτοκοςωσονη

μας

Ανυμνεμεν σε βωντες και αιρεο

χημα η λιπνο η ταμπελος αληθινη

τον βοτρυντον πεπειρον η γεεωρ γησασσαιο

Πανον σταζοντα τον τας ψυχας ευφραινοντα

των πιζωσσεδοξαζοντων

Υπεραγια θεοτοκοςωσονη

μας

Ιατη ηρατων ανθρωπων η ηκυησα

σα και ρεθεο νυ υμφε ηραβδος η μν

στικη ανθος το αμαραντον η εεξανθησα

Πασα και ρε Δεσποιοι να διης χαρας πληη ρα

μεθα και ζωην κληρονομασμεν

Υπεραγια θεοτοκοςωσονη

μας

Ρη το ρε ευ σα σθε νειγλωωσ σα Δε σποι

να υ μνο λο γη σαιαι σε υ περ γαρ τα Σε ρα φειμ

υ ψω θησκυ η σα σα τον βα σι λε α Χρι ζον

Πα ι κε τε ευ ε πα σηςνυν βλα βη ης ρυ σα σθαι

πι ζως σε προ σκυ νθ εντας

Δ ο ο ξα Πα τρι και Υι ω και α γι ω

Πνευμα τι

Ε υ φη μει ει σε ε μα κα ρι ζον τα α τα πε ρα

τα και α να κρα ζειει σοι χαι ρε ο το μος εν

ω δα κτυ λω ε γγεγραπται Πα τρος ο λο γος α

Πα γνη ον ι κε τε ευ ε βι βλω ζω ης τς δς δα

λς σκα τα γραψαι Θε ο το ο κε

Κ αι νυν και α ει ει και εις τς αι ω νας

των αι ω νων α μην

Ι κε τε ευ ο ο μεν οι δς λοι σς και κλι νο

μεν γο νυ καρ δι ας η μων κλι νον το ςς σθ

α γνη και σω σον τςς θλι ψε σι βυ θι ζο με νςς η

μας και συν τη ρη η σον πα σης εχ θρων α α λω

σε ως την σην πο λιν Θε ο το ο κε

ὠδὴ ἡ **Π** αι αι δας ευ α γεις εν τη κα

μι ι νω ο το ο κος της Θε ο το κς δι ε σω

σα το το τε με εν τυ πς μενος νυν δε ε νερ γς

με ε νος την οι κς με νην α πα σαν α γει

ρει ψα αλ λς σαν τον Κυ ρι ο ον υ υ μνει

τε τα ερ γα και υ περ υ ψς ς τε εις παντας

τςς αι ω ω νας

Υ περ α γι α θε ο το κε σω σον η

μας

Ν η δυ υ ι τον Λο γον υ πε δε ε ξω

τον πα αν τα βα ςς ζον τα ε βα ςς ας γα λα

κτι ι ε ξε θρεψας νευ μα τι τον τρε φο ον τα την

οι κ̅ με νην α πα σαν α γνη ω ψα αλλο ο

μεν τον Κυ ρι ο ον υ υ μνει τε τα ερ γα και

υ περ υ ψ̅ ς τε εις παντας τ̅ς αι ω ω νας

Υ περ α γι α θε ο το κε σω σον η

μας

Μ ω ση ης κα τε νο η σεν εν βα α τω

το με ε γα μν̅ ς̅ ρι ον τ̅ το κ̅ σ̅ Παι δες

προ ο ει κο νισαν τ̅ το εμ φα νε ζ̅ α α τα με

σον πυ ρος ι στα με νοι και μη φλε γο ο με ε

νοι α κη ρα τε ε α α γι α Παρ θε νε ο

θεν σε υ υ μν̅ ς̅ μεν εις παντας τ̅ς αι ω ω νας

Υ περ α γι α θε ο το κε σω σον η

μας

Ο ι πρω ω ην α πα τη γυ μνω θε εν τ̅ς

στο λη ην αφθα ρσι ας ε νε δυ θη μεν τη κυ

ο ο φο ρι α σ̅ και οι κα θε ζ̅ ο με ε νοι εν

σκοτει πα ρα πτω σε ων φωςκα τω πτε ευ σα α μεν

Μ Πα Β8
φω τος κα τοι κη τη ρι ον Κο ρη ο θεν σε υ υ

μνδ 8 μεν εις παντας τ8ς αι ω ω νας

Δ Β8
ο ο ξα Πα τρι και Υι ω και α γι ω

Πνευμα τι

Ν Β8
ε κροι οι δι α σ8 ζω ο ποι 8 8 νται

Δ Δ
ζω η ην γαρ την εν υ πο ζα τον ε κυ η σας

Πα
ευ λα λοι οι οι α λαλοι πρω ην χρη μα τι ζο ον

Μ Δ
τες λε προι α πο κα θαι ρον ται νο σοι δι ω

Πα Β8
ω κο ον ται πνευ μα των α ε ρι ων τα πλη θη ητ

Πα
τηνται Παρ θε ε νε βρο των η σω τη ρι ι α

Κ Β8
αι νυν και α ει ει και εις τ8ς αι ω νας

των αι ω νων α μην

Η Β8
κο ο σμω τε κ8 σα σω τη ρι ι αν

Δ Δ
δι η ης α πο γης εις υ ψος ηρ θη μεν χαι ροις

Πα Β8 Μ
Πα αν τευ λο γη τε σκε πη και κρα ται ω ω μα τει χος

και ο χηρωμα των μελωδων των αγνη

τον Κυριοον υυμνειτε τα εργα και υ

περ υ ψυ τε εις παντας τας αιωωνας

ωδηθ' **A** πασγηγενης σκιρτατωτω Πνευματιλαμ

πααδσ χσμενος πανηγυρι ζετωω δε α

υλων νοων φυσις γεραι ρσσα την ιεραν

πανηγυριν της Θεομηητοορος και

βοαααατω χαιροις παμμα καριζε

Θεοτοκεαγνηαι παρθενε

Υπεραγιαθεοτοκεσωσονη

μας

Iνασοιπι σοι το χαιρεκραυγαζομενοι δια

σς της χαρας μετοχοι γενομενοι της αι

διιου ρυσαι ημας πειρασμβαρβαρικης α

λωσεως και πασης ααλης πληγης δι

α πληηηηηθος κορηπααραπτωσεων

επισηςβρο τοις αμαρτα νυσιν

Υπεραγιαθεοτοκεσωσονη

μας

Ωφθηςφωτισμος ημωνκαι βεβαιωσις οθεν

βοωμενσοι ^{Πα}χαιρεασρον αδυυτον ^{Β8}εισαγον

κοοσμωντον μεγαν ηλιον ^Μχαιρε ^Μεδεμα

^{Δι}νοιξασα ^Δτην κλεισμενηνα γνη ^Δχαιρε

στουυυ ^{Β8}υλε ^Δπυρινεει ^{Β8}σαγσασα ^{Β8}εις

την ^{Β8}ανωζωην τοανθρωπινον

Υπεραγιαθεοτοκεσωσονη

μας

Στωμενευλαβως ^Μενοικωθε ^{Β8}σημωνκαι

εεκβοησωμεν ^{Πα}χαιρεκοσμη ^{Β8}δεσποιοινα ^{Β8}χαι

ρε ^Μμαρι ^Μιακυρια ^Μπαντωνημων ^Μχαιρε

^{Δι}ημονη ^Δαμωμος ^Δενγυ ^Δναι ^Δξιικαικαλη

^Δχαι ^Δρε ^Δσκε ^Δε ^Δε ^Δευ ^Δος ^{Β8}μυ ^{Β8}ρον ^{Β8}το ^{Β8}ο ^{Β8}α ^{Β8}κε ^{Β8}νω

τον ^ε επι σε κενω θεν εις δε ξα μενον

Δ ο ο ξα Πα τρι και Υι ω και α γι ω

Πνευμα τι

Η πε ρι στε ρα η τον ε λε η μο

να α πο ο κυ η σα σα χαι ρε α ει παρ θε ε νε

Ο σι ων πα αν των χαι ρε το καν χη μα των α

θλη των στε φα νω μα χαι ρε α πα αν των τε

των δι και αι αι αι ων θει ον ε εγ κα λλω πι

σμα και η μων των πι ζων το δι α σωσμα

Κ αι νυν και α ει ει και εις τς αι ω νας

των αι ω νων α μην

Φ ει σαι ο θε ος της κλη ρο νο μι ας σα τας

α μαρ τι ας η μων πα σας πα ρα βλε πων νυν εις

τς το ε ε χων εκ δυ υ σω πς σαν σε την ε

πι γης α σπο ρως σε κυ ο φο ρη η σα α σαν

δι α με ε ε ε γα ε λε ο ος θε λη σαν

τα μορ φω θη ναι Χρι σε το αλ λο τριον

Κοντάκιον παλαιόν, δίχορον.

Ἦχος πλὴν Νη ς

Τ^{Νη} η υ υ πε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

Πα ιε ε ε ε ε ε ερ μα α α α **Δι** α α α α

α α α α α α α α α α α α α α

Πα α α χω ω ω ω ω ω ω ω ςρα α α ςρα

τη η γω ω ω ω ω ω τα α α α α α α

ια α α α α α α νι ι ι ι κη η η η η η

η η η η η η η η η η η η η η η

η η η η η η η ηη τα νι κη η η τη η

η η η η η η η η η η ρι ι ι ι ι ι ι

ι ι ι ι τα νι ι κη τη η ρι α α ια α α

α α

Ω^{Νη} ς λυ υ τρω ω ω ω ω ω ω ω ω ω

Πα ιω ω ω ω ω ω ω ω θει ει ει ει **Δι** ει ει ει ει

ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει

ει ει σα α α α α α α α τω ω ω των

δει ει νω ω ω ω ω ων ε ε ε ε ε

ιιε ε ε ε ε ευ χα α α ρι ι ι ι ι ι

ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι

ι ι ι ι ι ι ι ευ χα ρι ι ι στη η η η

η η η η η η η ρι ι ι ι ι ι ι ι ι ι

ευ χα α ρι σ η η ρι α α ρα α α α α

A να α α α α α α α α α α α

α α α α α α α α α α α α γρα α

α α α α α α α α α α α α ρα α α α

α α α A να γρα φω ω σοι οι οι οι οι ροι

οι οι οι οι η η η η η η η Πο ο ο ο

ο ο ο λι ι ι η Πο ο λι ις σθ Θε ο ο

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

ο ο ο ο ο Θε ε ε ο ο το ο ο ο

ο ο ο Θε ο ο ο το ο ο ο ο ο ο ο

ο ο ο ο ο ο ο Θε ε ο το ο κε

Πα
ε ε ε ε ε ε

A^{Nη} λ λ ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω

ω ω ω ω ω ω ω Πα ω ω ω ω ω

ως ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

ε ε λιε ε ε ε ε ε ε αλλ ως ε χ ς ς σα α

α α α α λια α α α α το ο ο ο ο ο ο ο Πα

κρα α α α α α α λια α α το κρα α α α

το ος α προ ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

ο ο ο ο ο ο ο ο ο Δι α α α προ ο

σμα α α α α α α Α προ ο σμα α α α

α α α α α α α α α α α α α α προ

σμα α α α α α α α α α α α α α α ον

E^{Nη} κ πα α α α α α α α α α α α

α α α α α α α Πα α α α α α α

αν τοι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι

οι οι οι οι εκ παν τοι ω ων με ε ε ε ε ε

με ε ε ε ε κί ι ι ι ι ι ιν δυ υ υ υ

υ υ υ ω υ υ κιν δυ υ υ υ νω ων ε

λε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

ε ε ε ε ε ε ε λε ευ θε ε ε ε

ε ε ε Ε λε ευ θε ε ε ε ε ε ε ε

ε ε ε ε ε ρω ω ε ε λευ θε ε ρω ω ω

σο ο ο ο ο ο ο ο ον

I να α α α α α α α α α α

α α α α α α α α α α κρα α α α

α α α α α α α α α α ρα α α α α

α α ι να κρα ζω ω σοι Χαι αι αι αι αι ραι

αι αι αι αι ρε ε ε ε χαι αι ρε ε Νυ υ υ υ

υ υ υ ω χαι ρε Νυ υ υ υμ φη η

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

Τὸ αὐτὸ παλαιόν, συντηθὲν παρὰ Ἰωάννου Β. Ἀρβανίτη.

Ἦχος ᾠδῆς Νη ρ

Τ η γ υ π ε ε ε ε ε ε λ ε

ε ερ μα α α α α α α α α α

α α χ ω ω ω ω ω ς ρ α α α ς ρ α α τ η η

γ ω ω ω ω ω τ α α α α ρ α α α ν ι ι

ι κ η η η η η η η η η η η η η η

τ α α ν ι κ η η η τ η η η η η η η η η η

η η η η η ρ ι ι ι τ α ν ι ι κ η τ η η

ρ ι α α ρ α α α α

Ω ς λ υ υ τ ρ ω ω ω ω ω ω ρ ω ω

ω ω θ ε ι ε ι ε ι ε ι ε ι ε ι ε ι ε ι ε ι

ε ι ε ι σ α α α α α τ ω ω ω τ ω ω ν δ ε ι ε

ν ω ω ω ω ω ν ε ε ε ε λ ε ε ε υ χ α α

α ρι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι

ε ευ χα ρι ι ι στη η η η η η η η η η η η

η η η η η ρι ι ι ευ χα α ρι ς η η

ρι α α ρα α α α α

A ^{Nη} να α α α α α α α α α α α α

α α α α α α α ^{Πα} α α α α α α γ ρα α α

α α α α ρα α ^A να γ ρα α φω ω σοιοι

οι οι η η η ^M πο ο ο ο ο ^{Πα} λι ι ι η ^{Nη}

πο ο λι ι ς ^{Δι} σ θ ^{Δι} θε ο ο ο ο ο ο ο ο

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ^{Δι} θε ε

ο ο ο ο το ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

ο ο ο ^{Πα} χ ο ο ο θε ε ο το ο κε ε ε

ε ε ε ^{Δι} ε ^{Δι}

A ^{Nη} λ λ ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω

ω ω ω ω ω ω ^{Πα} ω ω ω ω ω ς ε ε ε

ε ε ε ε ^{Δι} λ ε α λ λ ω ς ε ε χ ς ς σα α

^M α α ^{Πα} το ο ο ^{Νη} κρα α α α α ρα α α το

κρα α α α τος α προ ο ο ο ο ο ο

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο α α

προ ο ο ο σμα α α α α α α α α α α

α α α χη η η α α προ σμα α α χη

^{Πα} το ο ο ο ο ο ο ο ο ^{Δι} ον

E ^{Νη} κ πα α α α α α α α α α α α

α α α α α α α α α α αν τοι οι οι

οι οι οι οι ροι οι εκ παν τοι οι ω ων με ε

^M ε ε ^{Πα} κι ι ιν ^{Νη} δυ υ υ υ υ ρυ υ υ κιν

δυ υ υ υ νων ε λε ε ε ε ε ε ε

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε Ε ε

λε ε ε ευ θε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

ε ε ε ρω ω ω Ε ε λευ θε ε ε ρω

^{Πα} σο ο ο ο ο ο ο ο ο ^{Δι} ον

I ^{Νη} να α α α α α α α α α α

α α α α α α Πα α α α α α κρα α α

α α α α ρα α ι να κρα α ζω ω σοι

χαι αι αι αι ρε ε ε Νυ υ υ υ υ ρω

υ χαι ρε Νυ υ υ υμ φη Α α α α α

α α α α α α α α α α α α α α

α α α α νυ υ υ υ υ υ υ υ ρω υ υ Α

νυ υμ φε ευ τε ε ε ε ε ε ε ε Α νυ

υ υμ φε ευ τε ε

Α νυ υ υμ φε ε ε ε ευ τε ε ε ε

ε ε ε ε ε λε ε ε Α α α α ρα

α α νυ υ υ υ υ υ υμ φε ε ε ε

ε ε ε ε λε ε ε Α νυμ φε ε ευ τε

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

* Ἔτερον τέλος Α νυ υ υμ φε υ τε ε ε ε ε

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

ε ε ε ε ε ε ε ε ε

Κοντάκιον τοῦ Ἀκαθίστου, δίχορον, Ἰωάννου Ἀρβανίτη.

ᾠχος πλδ Νη ρ

Τ^{Νη} η γ πε ερ μα α α α α ρα α α α

α α χω ω ω ω ω ω ςρα α α τη η γω ω

ω ω ω ρω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω

τα α α α νι ι ι ι ι ι ι ι ι κη η τη η

η η η ρι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι τα

νι κη τη η η η η ρι ι ι ι ι ι ι α

α ρα α α α α ^νδ

Ω^{Νη} ς λυ τρω ω θει ει ει ει ει ρει ει ει ει

ει ει σα α α α α α α τω ω ων δει ει νω ω

ω ω ω ρω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω

ε ε ε ευ χα α α α α α α α ρι ι στη η

η η η ρι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ευ

χα ρι στη η η η η ρι ι ι ι ι ι ι α

α ἦα α α α α

A ^{Nη} α ^{Πα} να α α α α ἦα α α α γρα

M ^{Πα} α α α α α α α α α α α α α α

M ^{Zω} φω ω ω ω ῶ ω ω σοι οι ῶι οι οι

οι οι ^M η πο ο ο ^{Nη} ο ο ο ο ο ο ο ο λι

ι ι ι η πο ο ο λισ σα ς ς ῆ ς ς ς ς

Θε ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

ο ο ο ^M Θε ε ε ο ο το ο ο ο

ο ο ο ο ο ο Θε ο το ο ο ο ο ῶ

ο ο ο ο ο ο κε ε με ε ε ε ε

A ^{Nη} αλλ ω ω ω ω ῶ ω ω ω ε ε **M**

^{Πα} ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε χ ς ς ς

ς ς ῆ ς ς ς σα α ἦα α α α α

M ^{Nη} το κρα α α α α α α α ἦα α α α το

κρα α το ο ῶ ο ο ο ος α προ ο ο ο ο

ο ο ο ο ^{Γα} ο ο ο ο ο ο ο ο α α α

προ ο σμα α α α α α α α Α προ

σμα α α α α χη η η η α προ σμα α α χη το

ο ω ο ο ο ον

E Nη εκ πα α α α α α α α α αν τοι οι

οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι ω ω

ω ω ω ω ω ω ω ω με ε λιε ε ε ε ε

κιν δυ υ υ υ υ υ υ υ υ υ ω υ υ υ

κιν δυ υ νω ω ω ω ω ω ω ε λε ε

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

Ε ε ε λε ευ θε ε ε ε ε ε ε ε ε

ε Ε λευ θε ε ε ε ε ε ρω ω ω Ε λευ

θε ε ε ρω σο ο ω ο ο ο ον

I Nη ι να α α α α α α α α ακρα α

α α α α α α α α α α α α α ζω ω

ω ω ω ω ω ω ω σοι οι ωι οι οι οι

οι οι Χαι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι

Χαί αι ρε ε ε ε ε ε ε ε Νυ υ υ υ υ
 υ υ υ υ υ ω υ υ Χαιρε Νυ υμ φη η η η η
 η η η Α α α α α α α α α α
 α α α α Α νυ υ υ υ υ υμ φε ε
 ε ε ε ε ε ε ε Α α νυ υ υ υ
 υμ φε ε ε ε ε ε ευ τε ε λε ε ε ε ε
Α α α νυ υ υ υ υμ φε ε ε ε Α
 α νυ υ υ υμ φε ευ τε ε ε ε ε ε
Νη Α α α α α α α α νυ υ υ υ υ
 υ υ υ υ υ Α α α α α α νυ υ υ υ
 υ υμ φε ε ε ε ε ευ τε ε λε ε ε ε ε
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

Αἶνος τε καὶ δέησις Ἰωάννου.

Ἐτονίσθη θ' καὶ ἰα' Δεκ. , βιβ', ἐξηγήθη ἰ' Ὀκτ. , βιγ', καὶ ἀντεγράφη γ' Μαρτίου , βιδ'. I.A.

Ἔτερον κατὰ τὸν δρόμον τοῦ παλαιοῦ. Ἰωάννου Ἀρβανίτη.

Ἦχος ᾠδῆς Νη ς

Τ^{Νη} η γ υ υ ^{Πα} πε ε ε ερ μα α α α χω
ςρα τη γω ω ω τα α α α α νι ι ι
κη η η η τη η η η ρι ι ι ι ι ι ι
τα νι κη τη η η η ρι ι ι ι α

Ω^{Νη} ς λ υ υ ^{Πα} τρω ω ω ω θει ει ει ει σα
των δει νω ω ων ε ε ε ε ε ευ χα α α
ρι ι ι ι ση η η η ρι ι ι ι ι ι ι
ευ χα ρι ση η η η ρι ι ι ι α

Α^{Νη} να α α γρα α α α φω ω ω ω σοι
^Μ η η η πο ο ο ο ο λι ι ι ις σθ
θε ο ο ο ο ^{Δι} το ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο
ο χο ο θε ε ο το ο ο ο ο κε ε ε

Α^{Νη} λλ ω ω ως ε ε ε ε χα ρ ρ ρ
^Μ σα α α το ο ο ο ο κρα α α τος

α προ ο ο σμα α α α α α α α

α χη η α α προ σμα α χη η η το ο ον

E κ πα α αν τοι οι οι οι ω ω ω ων

M με ε ε κι ι ι ι ιν δυ υ υ υ νων

ε λε ε ευ θε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

ε ρω ω ε ε λευ θε ε ρω ω ω σο ο ον

I να α α κρα α α α ζω ω ω ω

σοι οι οι χαι αι αι ρε ε ε ε ε Νυ

υ υ υμ φη Α α α νυ υ υμ φε ε ε ευ

τε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

A νυ υ υ υμ φε ε ε ευ τε ε ε ε

ε ε ε ε ε χε ε ε ε ε Α νυ υ

υ υ υ υ υ υ υ υμ φε Νυμ φη η Α νυ

υμ φε ε ευ τε ε ε ε ε ε ε ε ε

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

Κοντάκιον τοῦ Ἀκαθίστου. Πέτρου Μπερεκέτη.

Ἦχος πλ' Νη ς

T^M η γ υ πε ε ε ερ μα α α α α α
χω ω ω ω ω ω ω ω ω στρα^{Νη} στρα τη γω ω
ω ω ω ω τα α α α α α α νι^{M Πα} κη η η
τη η η η η η η η η η η η η η η
ρι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι α α ια α
α α α^{Νη}

Ω^M ς λυ υ τρω ω ω ω θει ει ει ει ει ει
σα α α α α α α α τω^{Νη} των δει νω ω
ω ω ω ων ε ε ε ε ε ε ευ χα^{M Πα} ρι ι ι
στη η η η η η η η η η η η η η η η
ρι ι ι ι ι ι ι ι ευ χα ρι στη η η ρι α α ια
α α α α^{Νη}

A^{Νη} να γρα α α α α α φω ω ω ω ω
ω σοι οι^{Νη} η η η η πο η η πο λι ις σθ Θε ε

ε ε ο ο ο Θε ο ο ο το ο ο ο ο ο ο

ο ο ο ο ο λο ο Θε ε ο το ο κε ε ε

ε ε ε ε

A λ λωσ ε ε ε ε ε χϝ ϝ ϝ ϝ ϝ σα

α το ο ο κρα το ο κρα α α τος α α α α προ ο

ο α προ ο σμα α α α α α α α α α α

α χη η α α προ σμα α χη η η το ο ο ο ο ο

ον

E κ παν τοι οι οι οι οι ω ω ω ω ω ων με

ε κι ι ι ιν δυ υ υ υ υ κι ιν δυ υ υ νων

ε ε ε ε λε ε ε Ε λε ευ θε ε ε ε ε ε ε

ε ε ε ε ε ρω ω ε ε λευ θε ε ρω ω ω

σο ο ο ο ο ο ον

I να κρα α α α α α α α ζω ω ω ω

ω ω ω ω ω ω ω ω ι να κρα α ζω ω ω

σοι οι Χαι αι ρε νυ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ μ φη νυμ φη η α

νυ υ υ υ υ υ υ μ φε ε α νυμ φε ε ευ τε

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε χε ε ε

Ἔτερον, συντομώτερον, Ἰωάννου Β. Ἀρβανίτη.

Ἦχος ᾠδῆς Νη ρ

T η γ περ μα α α α χω ςρα α τη η

γω τα νι ι κη τη η η η η η ρι ι ι α

Ω ς λυ τρω θει ει ει ει σα τω ων δει ει

νων ευ χα α ρι ςη η η η η η ρι ι ι α

Α να γρα α α φω ω ω σοι η πο

ο ο ο λι ις σθ Θε ε ο το ο ο ο ο

ο ο ο ο κε

A ^{Νη} λ λ ^{Πα} ω ς ε ε ε ε ^{Νη} χ ς σα α το ο κρα τος
α α προ σμα α α α α χη η η το ον
E ^{Νη} κ παν τοι οι οι ω ω ων με κιν δυ
υ υ υ νω ω ων ε ε λευ θε ε ε ε ε
ε ε ε ρω σον
I ^{Δι} να α κρα α α α α α ζω ω ι ι
να κρα α ζω ω ω σοι οι οι χαι αι αι αι
αι αι ρε Νυ υ υ υμ φη η η Α α
α νυ υ υ υ υ υ υ υμ φευ τε ε ε ε ε
ε ε

Ὁ ἱερεὺς ἰστάμενος εἰς τὸν σωλέα πρὸ τῆς εἰκόνης τῆς Θεοτόκου,
ἀπαγγέλλει ἐμμελῶς τὴν Στάσιν τῶν «Χαιρετισμῶν».

Ἀρχὴ σὺν Θεῷ τῶν Ἐφουμνίων, τὸ παρὸν παλαιόν.

Ἦχος ^{Δι} πρὸς Νη ς

X ^{Νη} αι αι αι ρε Νυ υ υ υ υ υ υμ φη η
η Α νυμ φε ε ευ τε ε ε ε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

ε ε ε

A α α λλη λϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ι ι

Α λλη λϑ ι ι ι α α α α α α α α α

α α α α α α α α α α α α α α α

α α α

Ἔτερον, κοινόν.

Ἦχος ᾠδῆς Νη ρ

X αι ρε Νυ υ υ υ υ υ υ υμ φη Νυμ

φη Α νυ υμ φε ε ευ τε ε ε ε ε ε ε ε


ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

A λλη λϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ι ιε

Α λλη λϑ ϑ ι ι ι α α α α α α α α α

α α α α α α α α α α α α α

Ἀκροτελεύτια ἕτερα, φαλλόμενα ἐν τῷ κατὰ Παγκράτιον
 ἀγιοταφικῷ Μετοχίῳ τῆς Θεοτόκου παρὰ τῶν ἐκεῖ ψαλτῶν
 Ἀντωνίου καὶ Ἰωάννου κατὰ τὰ ἔτη 1946 - 7.

Ἦχος ᾠδῆς Νη ρ ()

X αι αι αι αι αι αι αι αι Χαι ρε Νυ υ υ

ε ε ^θ λε ε ε ε ε ε ε ε ε

A^{Nη} λλη λϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ϑ ι λε Α α λλη

λλη λϑ ϑ ϑ ι ι ι α α α α α α α α

χα α ρα χα α α α α α α α α

Ἦχος π̣ Νη ϑ

X^{Δι} αι ρε Νυ υ υμ φη α νυμ φε ευ τε

ε ε ε ε χε ε ε ε ε ε ε ε ε

ε

A^{Δι} λλη λϑ ϑ ϑ ι Α λλη λϑ ι ι α

^{Nη} ρα α α α χα α α α α α α α α

α α

Ἦχος π̣ Νη ρ

X^{Nη} αι ρε Νυ υ υμ φη α νυμ φευ τε ε

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

A^{Nη} λλη λϑ ϑ ϑ ι Α λλη λϑ ι α α

α α α α α α α α α α α α α α

Ἦχος πλ' Νη

Τ η υ περ μα α χω ρα α τη γω τα νι
κη τη ρι ι α ως λυ τρω θει ει σα τω ων δει
νων ευ χα ρι στη ρι ι α α να γρα φω σοι
η πο λι ις σθ Θε ο το κε αλλ ως ε ε χθ
σα α το κρα τος α προ σμα χη η τον εκ πα
ντοι ων με κιν δυ νων ε ε λευ θε ρω σον ι να
κρα ζω σοι χαι ρε Νυ υμφη Α νυ υμφε ευ τε
χαι ρε Νυ υμφη Α νυ υμ φε ευ τε ε ε ε ε
ε

Ὁ ἀναγνώστης· Ἅγιος ὁ Θεός, Ἅγιος Ἴσχυρός, Ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς (ἐκ τρίτου).

Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ ἁγίῳ Πνεύματι, καὶ νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Παναγία Τριάς, ἐλέησον ἡμᾶς. Κύριε, ἰλάσθητι ταῖς ἁμαρτίαις ἡμῶν. Δέσποτα, συγχώρησον τὰς ἀνομίας ἡμῖν. Ἄγιε, ἐπίσκεψαι καὶ ἴασαι τὰς ἀσθενείας ἡμῶν, ἕνεκεν τοῦ ὀνόματός σου.

Κύριε, ἐλέησον. Κύριε, ἐλέησον. Κύριε, ἐλέησον.

Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ ἁγίῳ Πνεύματι, καὶ νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Πάτερ ἡμῶν ὁ ἐν τοῖς οὐρανοῖς, ἁγιασθήτω τὸ ὄνομά σου. Ἐλθέτω ἡ βασιλεία σου. Γενηθήτω τὸ θέλημά σου, ὡς ἐν οὐρανῷ, καὶ ἐπὶ τῆς γῆς. Τὸν ἄρτον ἡμῶν τὸν ἐπιούσιον δὸς ἡμῖν σήμερον. Καὶ ἄφες ἡμῖν τὰ ὀφειλήματα ἡμῶν, ὡς καὶ ἡμεῖς ἀφίεμεν τοῖς ὀφειλέταις ἡμῶν. Καὶ μὴ εἰσενέγκῃς ἡμᾶς εἰς πειρασμόν, ἀλλὰ ρῦσαι ἡμᾶς ἀπὸ τοῦ πονηροῦ.

Ὁ ἱερεὺς· Ὅτι σοῦ ἐστὶν ἡ βασιλεία καὶ ἡ δύναμις καὶ ἡ δόξα τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν

αίωνων.

Ὁ ἀναγνώστης: Ἀμήν.

Καὶ ἀναγινώσκει τὸ Κοντάκιον τῆς ἡμέρας.

(Τῆ Παρασκευῇ τῆς α΄ ἐβδομάδος νηστειῶν)

Πίστιν Χριστοῦ ὡσεὶ θώρακα, ἔνδον λαβὼν ἐν καρδίᾳ σου, τὰς ἐναντίας δυνάμεις κατεπάτησας, Πολύαθλε, καὶ στέφει οὐρανίῳ, ἐστέφθης αἰωνίως, ὡς ἀήττητος.

(Τῆ Παρασκευῇ τῆς β΄, γ΄, δ΄ καὶ ε΄ ἐβδομάδος νηστειῶν)

Ὡς ἀπαρχὰς τῆς φύσεως, τῷ φυτουργῷ τῆς κτίσεως, ἡ οἰκουμένη προσφέρει σοι, Κύριε, τοὺς θεοφόρους Μάρτυρας. Ταῖς αὐτῶν ἱκεσίαις, ἐν εἰρήνῃ βαθεῖα τὴν Ἐκκλησίαν σου, διὰ τῆς Θεοτόκου συντήρησον, Πολυέλεε.

* * *

Εἶτα τὸ Κύριε, ἐλέησον (μ'), καὶ τὴν εὐχὴν ταύτην.

Ὁ ἐν παντὶ καιρῷ, καὶ πάσῃ ὥρᾳ, ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ γῆς προσκυνούμενος, καὶ δοξαζόμενος Χριστὸς ὁ Θεός, ὁ μακρόθυμος, ὁ πολυέλεος, ὁ πολυεὐσπλαγχνος, ὁ τοὺς δικαίους ἀγαπῶν καὶ τοὺς ἁμαρτωλοὺς ἐλεῶν, ὁ πάντας καλῶν πρὸς σωτηρίαν διὰ τῆς ἐπαγγελίας τῶν μελλόντων ἀγαθῶν. Αὐτός, Κύριε, πρόσδεξαι καὶ ἡμῶν ἐν τῇ ὥρᾳ ταύτῃ τὰς ἐντεύξεις, καὶ ἴθυνον τὴν ζωὴν ἡμῶν πρὸς τὰς ἐντολάς σου· τὰς ψυχὰς ἡμῶν ἀγίασον, τὰ σώματα ἄγνισον, τοὺς λογισμοὺς διόρθωσον, τὰς ἐννοίας κάθαρσον, καὶ ῥῦσαι ἡμᾶς ἀπὸ πάσης θλίψεως, κακῶν καὶ ὀδύνης. Τείχισον ἡμᾶς ἀγίοις σου Ἀγγέλοις, ἵνα, τῇ παρεμβολῇ αὐτῶν φρουρούμενοι, καὶ ὀδηγούμενοι, καταντήσωμεν εἰς τὴν ἐνότητα τῆς πίστεως καὶ εἰς τὴν ἐπίγνωσιν τῆς ἀπροσίτου σου δόξης· ὅτι εὐλογητὸς εἶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Κύριε, ἐλέησον. Κύριε, ἐλέησον. Κύριε, ἐλέησον.

Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ ἀγίῳ Πνεύματι, καὶ νῦν καὶ αἰεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Τὴν τιμιωτέραν τῶν Χερουβείμ, καὶ ἐνδοξοτέραν ἀσυγκρίτως τῶν Σεραφεείμ, τὴν ἀδιαφθόρως Θεὸν Λόγον τεκοῦσαν, τὴν ὄντως Θεοτόκον, σὲ μεγαλύνομεν.

Ἐν ὀνόματι Κυρίου, εὐλόγησον πάτερ.

Ὁ ἱερεύς: Ὁ Θεὸς οἰκτειρήσαι ἡμᾶς, καὶ εὐλογήσαι ἡμᾶς, ἐπιφάναι τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ἐφ' ἡμᾶς, καὶ ἐλεήσαι ἡμᾶς.

Καὶ τὰς ἐπομένας εὐχάς·

Εὐχὴ εἰς τὴν Ὑπεραγίαν Θεοτόκον.

(Ποίημα Παύλου Μοναχοῦ

Μονῆς τῆς Εὐεργέτιδος)

Ἄσπιλε, ἀμόλυντε, ἄφθορε, ἄχραντε, ἀγνή Παρθένε, Θεόνυμφε Δέσποινα, ἡ Θεὸν Λόγον τοῖς ἀνθρώποις, τῇ παραδόξῳ σου κηρύσει, ἐνώσασα, καὶ τὴν ἀπωσθεῖσαν φύσιν τοῦ γένους ἡμῶν τοῖς οὐρανίοις συνάψασα, ἡ τῶν ἀπηλπισμένων μόνη ἐλπίς, καὶ τῶν πολεμουμένων βοήθεια, ἡ ἐτοίμη ἀντίληψις τῶν εἰς σὲ προστρέχόντων, καὶ πάντων τῶν Χριστιανῶν τὸ καταφύγιον, μὴ βδελύξῃ με τὸν ἁμαρτωλόν, τὸν ἐναγῆ, τὸν αἰσχροῖς λογισμοῖς καὶ λόγοις καὶ πράξεσιν ὅλον ἑμαυτὸν ἀχρειώσαντα, καὶ τῇ τῶν ἡδονῶν τοῦ βίου ῥαθυμίᾳ γνώμῃς, δοῦλον γενόμενον. Ἄλλ' ὡς τοῦ φιλανθρώπου Θεοῦ Μήτηρ, φιλανθρώπως σπλαγχνίσθητι ἐπ' ἐμοὶ τῷ ἁμαρτωλῷ καὶ ἀσώτῳ, καὶ δέξαι μου τὴν ἐκ ῥυπαρῶν χειλέων προσφερομένην σοι δέησιν, καὶ τὸν σὸν Υἱόν, καὶ ἡμῶν Δεσπότην καὶ Κύριον, τῇ μητρικῇ σου παρῶσίᾳ χρωμένη, δυσώπησον, ἵνα ἀνοίξῃ κάμοι τὰ

φιλόανθρωπα σπλάγγνα τῆς αὐτοῦ ἀγαθότητος, καί, παριδῶν μου τὰ ἀναρίθμητα πταίσματα, ἐπιστρέψῃ με πρὸς μετάνοιαν, καὶ τῶν αὐτοῦ ἐντολῶν ἐργάτην δόκιμον ἀναδείξῃ με. Καὶ πάρεσό μοι ἀεὶ ὡς ἐλεήμων, καὶ συμπαθὴς, καὶ φιλάγαθος, ἐν μὲν τῷ παρόντι βίῳ, θερμὴ προστάτις καὶ βοηθός, τὰς τῶν ἐναντίων ἐφόδους ἀποτεριχίζουσα, καὶ πρὸς σωτηρίαν καθοδηγοῦσά με, καὶ ἐν τῷ καιρῷ τῆς ἐξόδου μου, τὴν ἀθλίαν μου ψυχὴν περιέπουσα, καὶ τὰς σκοτεινὰς ὄψεις τῶν πονηρῶν δαιμόνων πόρρω αὐτῆς ἀπελαύνουσα· ἐν δὲ τῇ φοβερᾷ ἡμέρᾳ τῆς κρίσεως, τῆς αἰωνίου με ῥυομένη κολάσεως, καὶ τῆς ἀπορρήτου δόξης τοῦ σοῦ Υἱοῦ καὶ Θεοῦ ἡμῶν κληρονόμον με ἀποδεικνύουσα. Ἦς καὶ τύχοιμι, Δέσποινά μου, ὑπεραγία Θεοτόκε, διὰ τῆς σῆς μεσιτείας καὶ ἀντιλήψεως· χάριτι καὶ φιλανθρωπία, τοῦ μονογενοῦς σου Υἱοῦ, τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ, καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ. Ὡς πρέπει πᾶσα δόξα, τιμὴ καὶ προσκύνησις, σὺν τῷ ἀνάρχῳ αὐτοῦ Πατρὶ καὶ τῷ παναγίῳ καὶ ἀγαθῷ καὶ ζωοποιῷ αὐτοῦ Πνεύματι, νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Εὐχὴ ἑτέρα

εἰς τὸν Κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστόν.

(Ποίημα Ἀντιόχου μοναχοῦ τοῦ Πανδέκτου)

Καὶ δὸς ἡμῖν, Δέσποτα, πρὸς ὕπνον ἀπιούσιν, ἀνάπαυσιν σώματος καὶ ψυχῆς· καὶ διαφύλαξον ἡμᾶς ἀπὸ τοῦ ζοφεροῦ ὕπνου τῆς ἀμαρτίας, καὶ ἀπὸ πάσης σκοτεινῆς καὶ νυκτερινῆς ἠδυπαθείας. Παῦσον τὰς ὀρμὰς τῶν παθῶν, σβέσον τὰ πεπυρωμένα βέλη τοῦ πονηροῦ, τὰ καθ' ἡμῶν δολίως κινούμενα· τὰς τῆς σαρκὸς ἡμῶν ἐπαναστάσεις κατάστειλον, καὶ πᾶν γεῶδες καὶ ὑλικὸν ἡμῶν φρόνημα κοίμησον. Καὶ δώρησαι ἡμῖν, ὁ Θεός, γρήγορον νοῦν, σῶφρονα λογισμόν, καρδίαν νήφουσαν, ὕπνον ἐλαφρόν, καὶ πάσης σατανικῆς φαντασίας ἀπηλλαγμένον. Διανάστησον δὲ ἡμᾶς ἐν τῷ καιρῷ τῆς προσευχῆς, ἐστηριγμένους ἐν ταῖς ἐντολαῖς σου, καὶ τὴν μνήμην τῶν σῶν κριμάτων ἐν ἑαυτοῖς ἀπαράθραυστον ἔχοντας. Παννύχιον ἡμῖν τὴν σὴν δοξολογίαν χάρισαι εἰς τὸ ὑμνεῖν, καὶ εὐλογεῖν, καὶ δοξάζειν τὸ πάντιμον καὶ μεγαλοπρεπὲς ὄνομά σου, τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Ὑπερένδοξε, ἀειπάρθενε, εὐλογημένη Θεοτόκε, προσάγαγε τὴν ἡμετέραν προσευχὴν τῷ Υἱῷ σου καὶ Θεῷ ἡμῶν, καὶ αἴτησαι, ἵνα σώσῃ διὰ σοῦ τὰς ψυχὰς ἡμῶν.

Ἡ ἐλπίς μου ὁ Πατήρ, καταφυγὴ μου ὁ Υἱός, σκέπη μου τὸ Πνεῦμα τὸ Ἅγιον, Τριάς ἁγία, δόξα σοι.

Τὴν πᾶσαν ἐλπίδα μου εἰς σὲ ἀνατίθηναι, Μῆτερ τοῦ Θεοῦ· φύλαξόν με ὑπὸ τὴν σκέπην σου.

*** * ***

ΤΑΞΙΣ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ ΤΗΣ ΠΑΝΝΥΧΙΔΟΣ

(Τῆ Παρασκευῆ τῆς ἀ' ἐβδομάδος νηστειῶν)

Ὁ ἱερεύς· Καὶ ὑπὲρ τοῦ καταξιωθῆναι ἡμᾶς τῆς ἀκροάσεως τοῦ ἁγίου Εὐαγγελίου Κυρίου τὸν Θεὸν ἡμῶν ἱκετεύσωμεν.

Ὁ χορός· Κύριε, ἐλέησον. (γ')

Ὁ διάκονος· Σοφία· ὀρθοί· ἀκούσωμεν τοῦ ἁγίου Εὐαγγελίου.

Ὁ ἱερεύς· Εἰρήνη πᾶσι.

Ὁ χορός: Καὶ τῷ Πνεύματί σου.

Ὁ ἱερεὺς: Ἐκ τοῦ κατὰ Ἰωάννην ἁγίου Εὐαγγελίου τὸ ἀνάγνωσμα. (ιε' 1-7).
Πρόσχωμεν.

Ὁ χορός: Δόξα σοι, Κύριε, δόξα σοι.

**Ὁ ἱερεὺς ἀναγινώσκει
τὸ Εὐαγγέλιον τῆς Παννουχίδος.**

Εἶπεν ὁ Κύριος τοῖς ἑαυτοῦ Μαθηταῖς· Ἐγὼ εἰμι ἡ ἄμπελος ἡ ἀληθινή, καὶ ὁ πατήρ μου ὁ γεωργὸς ἐστὶ. Πᾶν κλῆμα ἐν ἐμοὶ μὴ φέρον καρπὸν, αἶρει αὐτό, καὶ πᾶν τὸ καρπὸν φέρον, καθαίρει αὐτό, ἵνα πλείονα καρπὸν φέρῃ. Ἦδη ὑμεῖς καθαροὶ ἐστε διὰ τὸν λόγον ὃν λελάληκα ὑμῖν. Μείνατε ἐν ἐμοί, καὶ γὰρ ἐν ὑμῖν. καθὼς τὸ κλῆμα οὐ δύναται καρπὸν φέρειν ἄφ' ἑαυτοῦ, ἐὰν μὴ μένη ἐν τῇ ἄμπελῳ, οὕτως οὐδὲ ὑμεῖς, ἐὰν μὴ ἐν ἐμοὶ μένητε. Ἐγὼ εἰμι ἡ ἄμπελος, ὑμεῖς τὰ κλήματα. ὁ μένων ἐν ἐμοὶ καὶ ἐν αὐτῷ, οὗτος φέρει καρπὸν πολὺν, ὅτι χωρὶς ἐμοῦ οὐ δύνασθε ποιεῖν οὐδέν. Ἐὰν μὴ τις μένη ἐν ἐμοί, ἐβλήθη ἔξω ὡς τὸ κλῆμα καὶ ἐξηράνθη, καὶ συνάγουσιν αὐτὰ καὶ εἰς τὸ πῦρ βάλλουσι, καὶ καίεται. Ἐὰν μείνητε ἐν ἐμοὶ καὶ τὰ ῥήματά μου ἐν ὑμῖν μείνη, ὃ ἐὰν θέλητε αἰτήσασθε, καὶ γενήσεται. ὑμῖν.

Ὁ χορός: Δόξα σοι, Κύριε, δόξα σοι.

* * *

ΑΠΟΛΥΣΙΣ

Ὁ ἱερεὺς ἀμέσως τὴν Ἀπόλυσιν.

Χριστὸς ὁ ἀληθινὸς Θεὸς ἡμῶν, ταῖς πρεσβείαις τῆς παναχράντου καὶ παναμώμου ἁγίας αὐτοῦ Μητρός, τῶν ἁγίων ἐνδόξων καὶ πανευφήμων ἀποστόλων, τῶν ὁσίων καὶ θεοφόρων πατέρων ἡμῶν, τοῦ ἁγίου (τοῦ ναοῦ καὶ τῆς ἡμέρας), καὶ πάντων τῶν ἁγίων, ἐλεῆσαι καὶ σῶσαι ἡμᾶς, ὡς ἀγαθὸς καὶ φιλόανθρωπος.

Εἶτα ὁ ἱερεὺς λέγει (ἀποκρινομένων ἡμῶν τὸ Κύριε, ἐλέησον, συνεχῶς).

Εὐξώμεθα ὑπὲρ εἰρήνης τοῦ κόσμου.

Ἐπὲρ τοῦ ἀρχιεπισκόπου ἡμῶν (**δεῖνος**) καὶ πάσης τῆς ἐν Χριστῷ ἡμῶν ἀδελφότητος.

Ἐπὲρ τοῦ εὐσεβοῦς ἡμῶν γένους, πάσης ἀρχῆς καὶ ἐξουσίας ἐν τῷ κράτει ἡμῶν.

Ἐπὲρ εὐοδώσεως καὶ ἐνισχύσεως τοῦ φιλοχρίστου στρατοῦ.

Ἐπὲρ τῶν ἀπολειφθέντων πατέρων καὶ ἀδελφῶν ἡμῶν.

Ἐπὲρ τῶν διακονούντων καὶ διακονησάντων ἡμῖν.

Ἐπὲρ τῶν μισούντων καὶ ἀγαπώντων ἡμᾶς.

Ἐπὲρ τῶν ἐντειλαμένων ἡμῖν τοῖς ἀναξίοις, εὐχεσθαι ὑπὲρ αὐτῶν.

Ἐπὲρ ἀναρρύσεως τῶν αἰχμαλώτων.

Ἐπὲρ τῶν ἐν θαλάσῃ καλῶς πλεόντων.

Ἐπὲρ τῶν ἐν ἀσθενείαις κατακειμένων.

Εὐξώμεθα καὶ ὑπὲρ εὐφορίας τῶν καρπῶν τῆς γῆς.

Καὶ ὑπὲρ πάντων τῶν προαναπαυσαιμένων πατέρων καὶ ἀδελφῶν ἡμῶν, τῶν ἐνθάδε εὐσεβῶς κειμένων, καὶ ἀπανταχοῦ ὀρθοδόξων.

Καὶ ὑπὲρ πάσης ψυχῆς χριστιανῶν ὀρθοδόξων.

Μακαρίσωμεν τοὺς εὐσεβεῖς βασιλεῖς. Τοὺς ὀρθοδόξους ἀρχιερεῖς. **[Τοὺς κτίτορας τῆς ἁγίας ἐκκλησίας (ἢ μονῆς) ταύτης]**, τοὺς γονεῖς ἡμῶν καὶ διδασκάλους καὶ πάντας τοὺς προαπελθόντας πατέρας καὶ ἀδελφοὺς ἡμῶν, τοὺς ἐνθάδε εὐσεβῶς κειμένους καὶ τοὺς ἀπανταχοῦ ὀρθοδόξους.

Εἶπωμεν καὶ ὑπὲρ ἑαυτῶν, τό· Κύριε, ἐλέησον· Κύριε, ἐλέησον· Κύριε,

ἐλέησον.

Εἰς τὴν Ἀπόλυσιν, Θεοτοκίον.

Ἦχος Γα ϕ

Την ω ραι αι ο ο ο τη η τα
α α α α τη ης Πα αρ θε νι ι ι ι
ι ι ι ας σϝ ϝ ϝ και το υ υ
πε ε ερ λα αμ προ ο ο ο ον το
ο τη ης α γνει ει ει ει ει ει ει ας
σϝ ϝ ϝ ο Γα βρι η η ηλ κα
τα α πλα α α γει εις ε βο ο ο ο
α α α σοι θε ε ο ο το ο ο ο κε
ποι οι ον σοι ε εγ κω ω ω μι ι
ο ο ο ο ον προ ο σα γα α γω ω ε
πα α α α α α α ξι ο ο ον τι ι
δε ο ο νο ο μα α α σω ω ω σε α
πο ρω ω ω και ε ε ξι ι ςα α μαι δι
ο ως προ ο σε τα α α α γη η ην βο ο

ω ω ω σοι χαι αι ρε ε ε η Κε ε χα
 ρι ι τω με ε ε νη η η η η η η η η η η

Τὸ αὐτό, σύντομον.

Ἦχος Γα ϕ

Την ω ραι ο ο τη τα α της Παρ θε νι
 ι ι ας σθ και το υ πε ερλαμ προ ον το της α
 γνει ει ει ας σθ ο Γα βρι ηλ κα τα πλα γεις
 ε βο α τη θε ο το κω ποι ον σοι εγ
 κω ω μι ο ον προ σα γα γω ε πα α α ξι ον
 τι δε ο νο μα σω σε α πο ρω ω ω
 και αι ε ξι σαμαι δι ο ως προ σε τα α γην βο
 ω σοι χαι ρε η Κε χα ρι τω με νη

Τὸ αὐτὸ καὶ ἄλλως.

Την ω ραι ο ο τη τα α α της Παρ θε νι ι
 α ας σθ και το υ πε ερλαμ προ ο ον το της α
 γνει ει α ας σθ ο Γα βρι ηλ κα τα πλα γεις

Πα ε βο α σοι Θε ο το κε ποι ον σοι εγ
 κω ω μι ο ο ον προ σα γα γω ε πα α ξι ι ον
 τι δε ο νο μα α σωω σε α πο ρω ω και αι
 ε ξι σα μαι δι ο ως προ σε τα α γην βο
 ω σοι χαι αι ρε η Κε χα ρι τω με νη

Ὁ ἱερεὺς ποιῶν τὸ σημεῖον τοῦ τιμίου Σταυροῦ μεθ' ὑποκλίσεως, ἐπιλέγει·
 Δι' εὐχῶν τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν, Κύριε Ἰησοῦ Χριστέ ὁ Θεός, ἐλέησον
 ἡμᾶς.

Ὁ χορός· Ἀμήν.

ΥΛΗ ΚΑΤΑΤΑΚΤΗΡΙΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΑΡΜΟΝΙΑΣ Β' ΛΥΚΕΙΟΥ

1. Κύριες Συγχορδίες (I, IV και V σε ευθεία κατάσταση και οι συνδέσεις τους.
2. Αρμονικές λειτουργίες και πτώσεις
3. Εναρμόνιση απλών μελωδιών με τη χρήση των κύριων συγχορδιών σε ευθεία κατάσταση
4. Κύριες συγχορδίες σε Α' αναστροφή
5. Κύριες συγχορδίες σε Β' αναστροφή, διαβατικό 6/4
6. Δευτερεύουσες συγχορδίες
7. Αρμονικές αλυσίδες με τρίφωνες συγχορδίες
8. Συγχορδία δεσπόζουσα μεθ' 7^{ης} και οι αναστροφές της

ΥΛΗ ΚΑΤΑΤΑΚΤΗΡΙΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΙΚΑΝΟΤΗΤΩΝ Β' ΛΥΚΕΙΟΥ

1. Αναγνώριση μελωδικών διαστημάτων από 1^η έως 8^η καθαρή
2. Κύριες συγχορδίες στον μείζονα και στον ελάσσονα τρόπο σε ευθεία κατάσταση (I,IV,V) και οι συνδέσεις τους
3. Οι δευτερεύουσες συγχορδίες και οι συνδέσεις τους
4. Αρμονικές λειτουργίες και πτώσεις
5. Οι κύριες συγχορδίες σε πρώτη και δεύτερη αναστροφή
6. Η συγχορδία μεθ' 7^{ης} και οι αναστροφές της
7. Αναγνώριση μέτρου και απλών ρυθμικών σχημάτων 2/4, 3/4, 4/4, 6/8
8. Αναγνώριση ταύτιση μελωδιών

ΥΛΗ ΚΑΤΑΤΑΚΤΗΡΙΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΑΡΜΟΝΙΑΣ Γ' ΛΥΚΕΙΟΥ

1. Δευτερεύουσες συγχορδίες μεθ' 7^{ης} και αναστροφές
2. Η συγχορδία της δεσπόζουσας μετ' ενάτης
3. Μετατροπίες σε κοντινές κλίμακες
4. Μετατροπίες σε μακρινές κλίμακες
5. Παρενθετικές δεσπόζουσες, ανεισμένες συγχορδίες

ΥΛΗ ΚΑΤΑΤΑΚΤΗΡΙΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΙΚΑΝΟΤΗΤΩΝ Γ' ΛΥΚΕΙΟΥ

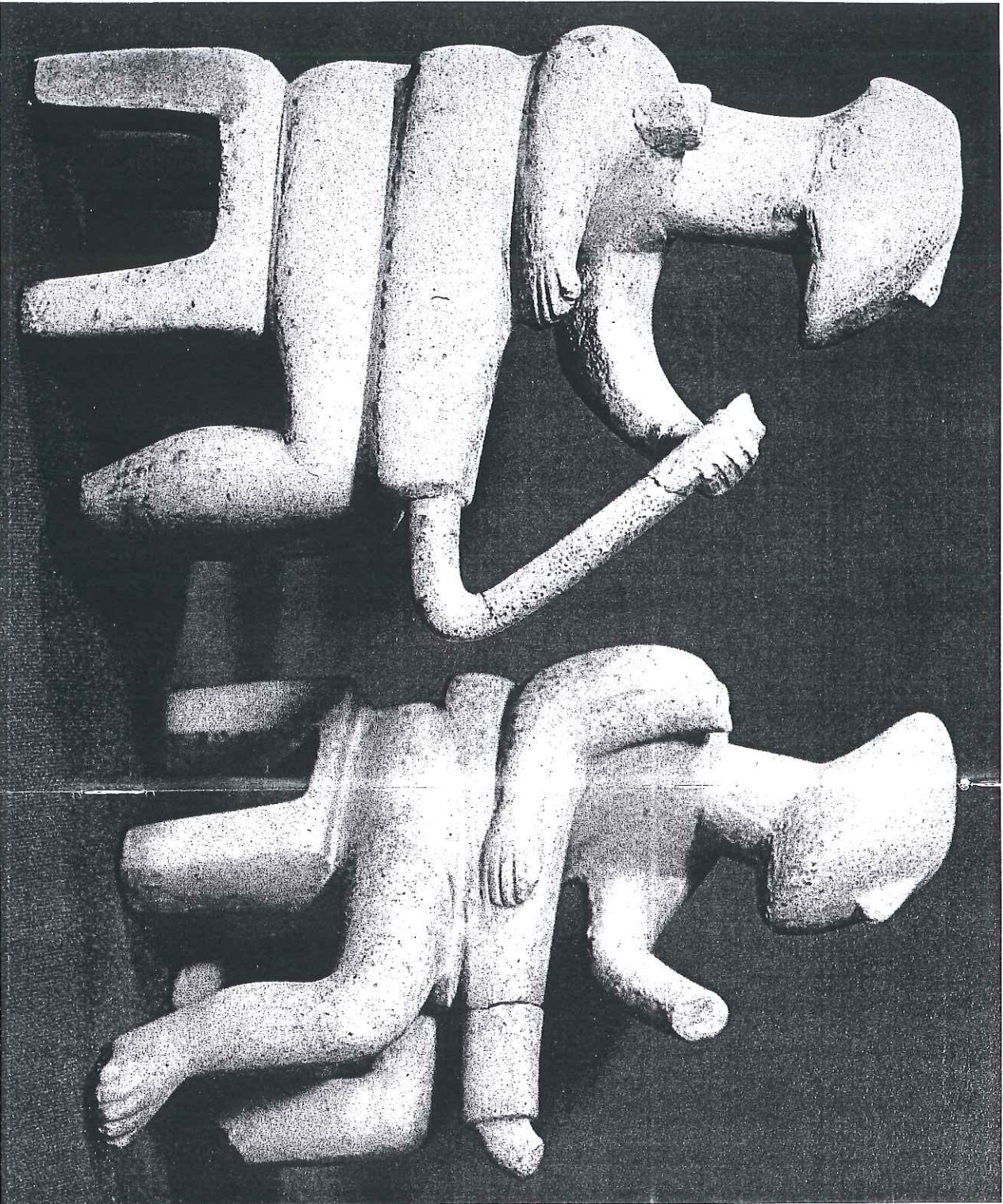
1. Αναγνώριση διαστημάτων
2. Αρμονικές αλυσίδες με συγχορδίες μεθ' εβδόμης
3. Συγχορδίες μεθ' 7^{ης}, η VII7 στον μείζονα και στον ελάσσονα
4. Συγχορδίες δεσπόζουσας μετ' ενάτης
5. Λειτουργίες του μείζονος – ελάσσονος τρόπου
6. Παρενθετικές δεσπόζουσες
9. Αναγνώριση μέτρου και ρυθμικών σχημάτων 2/4, 3/4, 4/4, 6/8
5/4, 6/8, 7/8
7. Αναγνώριση ταύτιση μελωδιών

ΥΛΗ ΚΑΤΑΤΑΚΤΗΡΙΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑΣ Γ' ΛΥΚΕΙΟΥ

Στοιχειώδεις έννοιες Μορφολογίας και Ανάλυσης της μουσικής και η βασική δομή σημαντικών ειδών μουσικής σύνθεσης.

1. Μοτίβο, φράση, περίοδος
2. Διμερής φόρμα
3. Τριμερής φόρμα
4. Παλιό και κλασικό ροντό
5. Μινουέτο και τρίο
6. Κανόνας
7. Θέμα και παραλλαγές
8. Φούγκα
9. Σονάτα - συμφωνία

ΓΕΝΙΚΕΣ ΣΚΕΥΕΙΣ



Ατραρχές της Μουσικής

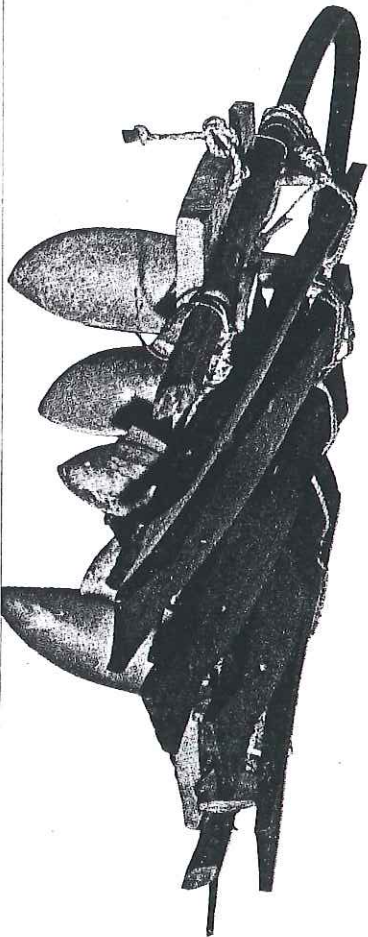
Είναι πολύ πιθανό ότι η ιστορία της Μουσικής συμπεριεκτήκε απολύτως παράλληλα με την ιστορία του Πολιτισμού του ανθρώπου. Έχουμε αρκετές μαρτυρίες μουσικής έκφρασης από την εποχή του Αϊθου και ακόμα περισσότερες από την εποχή του Χαλκού (Αγιοστά ευρήματα μουσικών οργάνων σε κτερίσταια του να μας επιτρέπει την αναπρόδραση της αρχικής τους μορφής και παρά πολλές γλυπτικές ή ζωγραφικές αναπαραστάσεις εκτελεστών που συνοδεύουν το τραγούδι ή το χορό με ποικιλόχρημα όργανα). Η πλοήσια αυλόγη όλων των ειδών των μουσικών οργάνων και η πλσριά τους διάδοση σε χιλιάδες παράλλλεές και μεταμορφώσεις στο χώρο των πολιτισμών, αποχέει την άποψη σύμπτωσης — στα περισσότερα τους σημεία — των αντιλήψεων του ανθρώπου για τη φύση και τη χρήση της Μουσικής. Για τους παλιούς βέβαια πολιτισμούς η Μουσική είναι ακόμα ένα μέσο επικοινωνίας, εζορκισμού των φόβων του ανθρώπου, επίκλησης των πνευμάτων των προγόνων του και εξευμενισμού των θεών. Ίσως γι' αυτό η θέση της Μουσικής στους αρχαίους πολιτισμούς, όπως και σε ορισμένους σημερινούς εξευρωπαϊσμούς, δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να συγκριθεί με αυτή που έχει στο δικτικό κόσμο. Ίσως να έχουμε αιτιώσει για πάντα κάποιες ευαίσθητες δεκτικότητας της Μουσικής, που διέθεταν οι πρόγονοί μας πριν από 3000 με 5000 χρόνια ή εξακολουθούν να διατηρούν όσοι δεν έχουν πρσανθεί από κάποιες παρενέργειες του πολιτισμού μας. Ενωσά τις δυνατότητες τους αντίληψης και διάκρισης διαστημάτων, πυθλικών, εκφραστικών, αρμονικών αποχρώσεων αλλά και άλλων παραμέτρων της Μουσικής που κρύβονται στις σχέσεις της με τις άλλες τέχνες και τεχνουργίες, με την κοινωνική και ατομική ζωή των λαών, με τις περιόδους του χρόνου ή της ζωής (π.χ. τα πέγκα στις Ινδίες) ή με βεβαία ριζωμένες ήττες, δαισιδαμονίες και ηποκαταλήψεις. Την αξία της Μουσικής στη συνείδηση των αρχαίων λαών, μπορούμε να την εκτιμήσουμε από τη θέση που κατέχει στις τεχνουργίες και προπαντός στη μυθολογία τους. Οι τμηές που μας πληροφορούν για την ηλικία και τη φύση της Μουσικής φτάνουν σε πολύ παραχρημένες εποχές (κείμενα ανακριτικά, αρχαικά, της Κίνας), φυσικά υπάρχουν και οι εικονογραφημένες τμηές (ζωγραφικά ή γλυπτά ευρήματα στην Αιγύπτο ή την Προκομυδίανη Αμερική) και σε πολλές περιπτώσεις περιορίζεται μόνο στους

θρούλους και τις μνηήμες προηγούμενων γενεών.



Μέσα της μουσικής έκφρασης

Τα μέσα για τη μουσική έκφραση του ανθρώπου ξεκινούν από τις δυνατότητες του ίδιου του κορμιού του, μόνου (φωνή, χειροκροτήματα) ή σε συνεργασία με τα αντικείμενα που το περιβάλλουν (πρόδια-έδαφος, ανάσπασαός, χέρια-τύμπανο). Η φωνή με τις απειρές της δυναμότητες (τις ηχοχρωματικές, της αββρωσης και της έκφρασης) αποτελείσε το βασικό μέσο — ίσως και το αειθέραστο — που φέσει με τον πιο πιστό τρόπο τη σφραγίδα της ιδίας του της ψυχής. Από την αρχή λοιπόν χρήση της ανθρώπινης φωνής που μιμούνταν ήχους της φύσης ή των ζωντανών της πλάσμάτων, που ακολούθηθηκε με συνδυάσει ουσιαστικών χτύπων των χεριών ή των ποδιών, που σύντομα φτάσαμε στην παραγωγή ήχων από ακατέργαστες πρώτες ύλες (πέτρες σε αυστουχίες, κοχύλια, όστρακα χελάνας) ή επεξεργασμένα υλικά (κόκκαλα, μπαμπού ή σκεύη καθημερινής χρήσης). Έτσι, δημιουργήθηκαν τα όργανα σ' όλες



τους τις μορφές (ιδιόφωνα, μεμβρανόφωνα, χορδοφωνα και αερόφωνα). Η καταγωγή, το σχήμα και η χρήση τους είναι κατάφορα από θρούλους, πίστες και προκαταλήψεις. Όργανα λ.χ. σε σχήματα ανθρώπινομορφα ή ζωόμορφα, όργανα βελικής προέλευσης, όργανα προοριζόμενα για τάξεις ταπεινής δόξα που το παλιό τους ήταν αποκλειστικό προνόμιο ιερέων, αρχόντων, βασιλιάδων, πριούδων ή γυναικών.

Πολλές πληροφορίες για την κοινωνική και θρησκευτική ζωή των λαών, για τις μετακινήσεις τους κλπ. τις αντλούμε από την ύπαρξη μουσικών οργάνων σε μίαν ορισμένη εποχή, σε έναν ορισμένο χώρο. Σίγουρα η εξέλιξη της μουσικής και των οργάνων εμπέδωσαν η μια την άλλη. Η πολυφωνία, ο ρυθμός και οι δεξιότητες του χερίου αλλά και τα πιο δεκτικά σε δεξιότητες κές απαιτήσεις όργανα ασφαλώς πρόσφεραν τις δυνατότητες γι' αυτό. Λες και κέθε ανανεωτική φάση της Μουσικής εξώθωσε τα όργανα σε νέες βελτιώσεις, σε νέες ηχοχρωματικές, ρυθμικές και έκφραστικές ευαλίες. Σ' αυτή την κατεύθυνση πορείας βρισκείται και η εξέλιξη της χρήσης από τον άνθρωπο των ήχων του περιβάλλοντός του, όταν μπήκε με την εφεύρεση του μαγνητοφώνου να τους καταγράφει, να τους συνδυάσει, να τους κινήσει και να τους πιάσει σε μια μουσική ακολουθία. Φυσικά, πολύ περισσότερο αυτό ισχύει στην περίπτωση της ηλεκτρονικής μουσικής με τα όμο και τελειότερα μέσα όπου οι δυνατότητες εκμετάλλευσής του ηχητικού φαινομένου σε όλες τις παραμέτρους του, εξαυθέρωμένες μάλιστα και από τις αδυναμίες των εκτελεστών, γίνονται πραγματικά απειρές. Από μέσα σε μέρα τα ηλεκτρονικά μηχανήματα είναι πιο υπάκουα στην πρόθεση και το εσωτερικό ακουστικό μουσικό όραμα των συνθετών για μας δώσουν ακόμα και το ακατόρθωτο για τα ανθρώπινα χέρια.

Πανανθρώπινη μουσική

Τα καινούργια τεχνολογικά μέσα και προπαντός οι σύγχρονες αντιλήψεις για τη σημασία και τη αξία των πολιτισμών που αναπτύχθηκαν σε οποιοδήποτε σημείο της γης, η συνειδητοποίηση της ανάγκης για διάδοση της λαϊκής και της έντεχνης δημιουργίας κάθε χώρας, μας επιτρέπουν να γνωρίσουμε την πανανθρώπινη μουσική προσφορά του χτες και του σήμερα, να την κατανοήσουμε με τον αυθεντικότερο δυνατό τρόπο και να την αξιολογήσουμε. Έχουμε έτσι — έστω και με κάποιες απώλειες — τους ανεκτίμητους θησαυρούς της λαϊκής και έντεχνης μουσικής, που θα συντέκνουν στη διατήρηση της ιδιαιτερότητας της φυσιογνωμίας του κάθε λαού, ακριβώς τη στιγμή που οι ισοπεδωτικές τάσεις, πανόχθυρες σαν όσο στρατήγες, απειλούν να εξαφανίσουν και να εξαραιοώσουν τα πάντα σε μια παγκόσμια πληθικτική ομοιομορφία.

Αυτοτυχώς, οι αναπόφευκτες γενικεύσεις και τα καινά για όλες τις περιπτώσεις κριτήρια στις αξιολογήσεις μας, αδυνατούν την ευαίσθησία και τις γνώσεις που μόνο τα μέλη μιας μικρής κοινωνίας, απειροοστα ενταγμένα στο πνεύμα των παραδόσεων και των πολύ συγκεκριμένων αναφορών και συμβολισμών της καθής και στις γενικής ζωής της (κοινωνικές, βιολογικές, γεωγραφικές, οικονομικές, πολιτικές) μπορούν να διαθέτουν. Με τα ενιαία εντύπωσης κριτήρια που μέσα με τη μέρα διαμορφώνονται, οδηγούμαστε στην πεποίθηση ότι η Μουσική όλων των πείρων, σχεδόν στο σύνολό της και παρά τις διαφορές αντιλήψεων και κανόνων που δέχονται τη δομή και τη χρήση των παραμέτρων της, αποτελεί μια ανεκτίμητη αξία και ομορφιάς καρδιά της του ανθρώπου.

Είναι τελείως αφελής και παραχρηλήνη η αντίληψη πως ό,τι δεν είναι βασισμένο πάνω σε κανόνες της δικτικής μουσικής του ίδιου λαού αλ πρέπει να θεωρείται φτωχό, παρακαταπόνη, υπανάπτυκτο. Φυσικά, μια τέτοια αναθεώρηση έχει σαν αποτέλεσμα, και δικαίως, και άλλες ανακατατάξεις. Η κοινή φράση λ.χ. αντίληψη για τη μοναδικότητα της αξίας μιας μουσικής κλίμακας ορισμένης εποχής και γεωγραφικού χώρου χρειάστηκε να μετριάσει τον τόνο της έπαρσης της και να αποκτήσει επιγνώση του ότι το αντικείμενο του αποκλειστικού θαυμασμού της εντάσσεται στο σύνολο της πανανθρώπινης μουσικής προσφοράς και υποτάσσεται στα νέα μέτρα αξιολόγησής της.

Τα επιστημονικά και αισθητικά κριτήρια που

διαθέτουμε σήμερα μας επιτρέπουν εύκολα να κάνουμε κατατάξεις της Μουσικής και των μουσικών. Διακρίνουμε, π.χ.:

- τα επίθετα των μουσικών πολιτισμών. Έτσι, έχουμε και σήμερα — όπως και στο παρελθόν — πρωτόγονες και στοιχειώδεις, στην κατασκευή της δομής τους και στα μέσα που χρησιμοποιούν μουσικές όμο, φυσικά, και εξαιρετικά ανεπτυγμένες. Το υψηλό επίπεδο μουσικού πολιτισμού πάντα συμπεριέεται με ανάλογο μέγεθος πνευματικές και καλλιτεχνικές εκφράσεις του ανθρώπου, ενώ συχνά δε συνδέεται — κάποτε είναι αντιστρόφως ανάλογο — προς τα μέλη της οικονομικής και τεχνολογικής ευημερίας και ανάπτυξης. Παίεται εδώ να ξεκαθαρίσουμε — όσο κι αν είναι αυτονόητο — ότι και φυσικά δεν προτείνουμε την τέχνη σαν «όμο των λαών». Ίσα-ίσα πιστεύουμε στη μοναδικότητα της αξίας μιας ισορροπής ανάπτυξης του τεχνολογικού με τον πνευματικό πολιτισμό.
- τη λαϊκή από την έντεχνη μουσική,
- την κατηγορία της προσχεδιασμένης, γράμμελης μουσικής σύνθεσης από σκελη της αυτοσχεδιάζόμενης, που γεννιέται και που μεθαίεται την ίδια τη στιγμή που πρώτο παρουσιάζεται.

Όσον αφορά τους μουσικούς, γίνεται η διάκριση ανάμεσα σε:

- δημιουργούς και εκτελεστές (οτους παλαιότερους πολιτισμούς κατά κανόνα οι δημιουργοί είναι και οι εκτελεστές των έργων τους),
- ερασιτέχνες και επαγγελματίες μουσικούς (ακόμα και σήμερα σε πολλές περιπτώσεις δεν υπάρχει επαγγελματίας),
- αυτοδίδακτους μουσικούς, με την επιρροική γνώση (συχνά κατασκευαστές των οργάνων που παίζουν) και εκείνους, που μαθήτευουν κοινά σε παλιότερους και έμπειρους τέχνες δασκάλους.

Αυτοσχεδιάζόμενη μουσική

Όσο κι αν για μας τους μαθητέοντες με τα δικά πρότυπα είναι αδύνατο, υπάρχουν περιπτώσεις της γης που επί χιλιάδες χρόνια γνώριζαν μόνο αυτή τη μουσική έκφραση του αυτοσχεδιάσμου. Βέβαια πάντα, και στον ευρωπαϊκό χώρο, υπήρχε το είδος της αυτοσχεδιάζόμενης μουσικής, «Όμοι οι δεν άκουσαν τον Beethoven να αυτοσχεδιάζει δε θα μάθουν ποτέ ποιος ήταν ο ανθίβος Beethoven», γράφει κάποιος σύγχρονος του στο ημερολόγιό του.

Και σήμερα υπάρχει το φαινόμενο του ατομικού αλλά και ομαδικού αυτοσχεδιάσμου και μάλλον με σχετικά ή απόλυτα ελεγχόμενα

αποτελέσματα. Η δυνατότητα, ωστόσο, ηχογράφησης, που παρέχουν τα σύγχρονα μέσα, σηματοδοτούν διαφοροποιεί την εικόνα του σύγχρονου αυτοσχέδιου, αφού τον αποθανατίζει — κάνοντας τον επαναλήψιμο — σε μια μαγνητοταινια.



Μουσική προφορικής παράδοσης και μουσική γραφόμενη

Η αυτοσχέδιαζόμενη μουσική συνδυάστηκε σε πολλές ιστορικές στιγμές με τη μουσική προφορικής παράδοσης. Είναι η περίπτωση της άγνοιας ή της ηθελμημένης άγνοιας της γραφής της μουσικής που και η διατήρηση και η εξέλιξη της εξαρτάται από την ικανότητα της διδασκαλίας και την πιστότητα της διδασκαλίας της από γενιά σε γενιά. Η μουσική της προφορικής παράδοσης πρέπει να την τοποθετούμε στην αρχή ενός μουσικού πολιτισμού, ενώ η γραφόμενη είναι φυσικό να έχει στοιχεία ενός ελέγχου και μιας πιστότερης έκφρασης του ανθρώπου σαν ονόμου, με συμμετοχή της διανοίας, των γνώσεων, του πνεύματος αλλά και της αισθητικής του.

Χρήση της μουσικής

Κοινά χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής όλων των περιόδων είναι ο χρηστικός της ρόλος και η ένταξη της σ' ένα το φάσμα της ανθρώπινης ζωής και κοινωνίας. Δεν πρόκειται για μουσική που προορίζεται μόνο για εσχάρηση και ψυχαγωγία, αλλά που αντιπροσωπεύει ή συμβολίζει αξίες και ιδιότητες μαγικές. Στον αρχαίο ελληνικό λ.χ. κόσμο τέσσερις οαυλιγγιές στέβονται προς τα αντί-

στοιχα σημεία του ορίζοντα για να δείξουν ότι ελέγχουν το χώρο: ο Ζαΐδμος ααάδει το ρυθμό στο ταμπουράο του όταν αιοθάνει ό-τι ήρθε το πνευμα: στην Αμαζονία, βαθύφωνες ααίπτιγγες αιμβάλιζον τα κακά πνευματα ενώ όέληχοι ααόαι τα καλά. Ααάο αποόδον θεραπειτικές ιδόιτητες στη μουσική. Οι μάγοι-μουσικοί με τραγούδια, ψθβρους, ααόες, ρυθμούς και υπό τους ήχοις ααών αοκούν το θεραπειτικό έργο τους.

Σημαντικό ρόλο έββαια και συμμετοχή μεγάλη έχει η λαϊκή μουσική στα γεγονότα-σταθμούς της ανθρώπινης ζωής: ιδιαιτερα στη γέννηση, τη μίση και ένταξη των νέων στην κοινότητα, το γάμο και προαντός το θάνατο. Οι επικηόειες τελετουργίες, που διαφέρουν από λαό σε λαό, συγκεντρώνουν ίσως το μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Στην Κεντρική λ.χ. Ασία επικαλούνται τα πνεύματα των νεκρών και τα ανακαλούν στον επανώκοσμο με τους ήχοις τυμπάνων — οι Μεσογειακοί λαοί, με γυναικεία μορφοόδια και κραυές θρηνούν τους νεκρούς τους: στην Αφρική και στη Δυτική Ασία συνοδεύουν με αείσματα και καμπάνες το πέραςμα της ψυχής στον άλλο κόσμο και φυσικά, πάνω ααόα, οι ίδιες οι νεκροσίμες θρηκειυτικές αοκουβίες αποτελούν το συγκαλονιστικότερο κορυφώμα ααών των τελετουργιών. Εξάλλου, η μουσική αουόειε τη γεωργική και κτηνοτροφική δραστηριότητα του ανθρώπου (το βεραιμό, τον τόλυο), τις ιεροτελεσίτες ή λιτανείες για την παραγωγικότητα της γης (τελετές της Ανοίξης) και την επίκηση της βελικής προσοσίας (για αποτροπή βεαιηγιών, προκλήση βροχής)·κάθως και χορούς καρναβαλιού και πανηγύρια.

Είδη τραγουδιών

Η ρυθμική δουλειά συνήθως συνοδεύεται από ρυθμικά τραγούδια που συντόνιζαν τις κινήσεις, στο μέγιστο του ρυθμού, στο ψάσμα, στους αργαλειούς. Αατά είναι τα τραγούδια της δουλειάς, ομαδικά ή επωδικά (= στο μεταβλήτο, αφηγηματικό ή περιγραφικό, τραγούδι του κορυφού αιαντά με μια ομοιομορφή επωό ο χορός των πολλών). Υπάρχουν, εξάλλου, τα γεμάτα ένταση τραγούδια τελετουργιών, που συχνά οδηγούν τους ίδιους τους τραγουδιστές και τους μύστες των τελετών τους σ' έναν εκστασιασμό που εκφράζεται με χορό και κραυγές, πέρα από τα όρια ενός αιανού τραγουδιού.

Η παντοδυναμία τέλος της Μουσικής — αιόλυτη ή περιγραφικής — δεν μπορεί σε να λείπει και από τις άλλες εκφράσεις της ανθρώπινης ζωής: τον έρωτα, την αφήγηση κατορθωμάτων, τα παιχνίδια των παι-

διών, το φαγοπότι, το μεθύσι, τη σάτυρα, την ποήση και το χορό. Έχουμε λοιπόν: τραγούδια έρωτικά, αφηγηματικά (έπη), παιδικά, χορευτικά, καθιστικά, λαϊρικά, σατυρικά και τεραχτικά, κάθως και κάδαντα.

Πολυφωνία - Ετεροφωνία

Πολλοί μουσικολόγοι δε θέλουν να αναγνωρίσουν στις αρχαίες ή στις εξευρωπαϊκές μουσικές την ιδιότητα της πολυφωνίας. Και στις περιπτώσεις που ανακάλυπται, να τη δεχτούν την αποκάλουν ετεροφωνία, δίνοντας της ένα νόημα μιας μη συνειδητοποιημένης χρήσης δύο ή περισσότερων παραλλήλων ήχων.

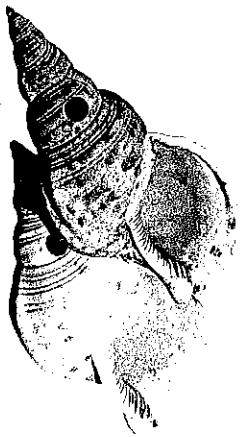
Όμως, όσο οι γνώσεις μας για τις παιλιότερες μουσικές ή για τις μεταγενέστερες άλλων πολιτισμών γίνονται πληρέστερες, πρέπει να παραδεχτούμε ότι το φαινόμενο της πολυφωνίας δεν ήταν ένα προνόμιο μόνο της δυτικής μουσικής μετά τον 7ο ή 8ο αι. Μια ιδιότητα πολλών μουσικών πολιτισμών, και ιδιαίτερα της Ασίας, είναι ο ισοκρατηματικός τους χαρακτήρας. Υπάρχει δηλ. ένας επίμονος ήχος με διάφορες μορφές (για επίμονη βουλή, ένα μουρμουρητό, ένας αιόδος τόπος επίμονα κρατημένος ή ένα ρυθμικό



οχήμα ή ένα πλάνωμα από ήχους) πάνω στον οποίο κεντάει η μελωδία την ανέλιξη της. Δεν είναι καθόλου υπερβολή αν πούμε ότι και οι ισοκρατηματικές μουσικές αποτελούν στην πραγματικότητα μιαν ανεπτυγμένη τέχνη ομονοίας, γιατί οι σχέσεις των ήχων της μελωδίας, με εκείνον του ισοκρατηματος — που άλλωστε δεν είναι πάντα ο ίδιος, ααλά σε κάποιες στιγμές μετατοπίζεται σε άλλη θέση, για να επανέλθει αργότερα στην αρχική — συνιστούν μια συνεχή διαδοχή από δίφωνες συγχορδίες.

Ελευθερία(ς) μορφής

Όσο για την ελευθερία της μορφής που ααέδδαν πολλοί μουσικολόγοι στην εξευρωπαϊκή μουσική δημουρνία, είναι τέλειως εκτός πραγματικότητας. Ίσως αοι μορφές αυτές έχουν τους όκοις τους νόμους και οι αρχές πάνω στις οποίες χτιζόγνται οι μελω-



δίες και οι πυθμοί — αρχές που συνιστούν το ύψος και το ήθος της κάθε μουσικής — είναι τόσο αυστηρές που δεν επιτρέπουν καμιά παρέκκλιση. Τέτοιες ακριβείς αρχές είναι οι αρχαιοελληνικοί τρόποι, τα αρχαϊκά μακρόμ, τα ιωδίκά ράγκα κλπ.

Κλείνοντας τις γενικές αυτές σκέψεις, κρίνω ότι πρέπει να θέσουμε και το πρόβλημα του ορισμού της Μουσικής.

Έχω το αίσθημα ότι η Μουσική, όπως και τόσες από τις μεγάλες Αληθείες και τις Αξίες του κόσμου μας, κρατάει ζηλότυπα τα μυστικά της βαθύτερης ουσίας της, φυλαγμένα μέσα στο ίδιο αδιαντάστο σκοτάδι που σκεπάζει το μυστικό της ζωής ή της γένεσης του Σύμπαντος. Γι' αυτό ίσως οι μουσικολογικές έρευνες πε-

ρισρίζονται μόνο στο να περιγράψουν ή να αναλύσουν, με πολλή εμπειρία, τα μέσα με τα οποία εκφράζεται η Μουσική (ανθρώπινες φωνές, μουσικά όργανα), τα συστήματα σύνθεσης ή ακόμα τα συναισθήματα, τις ιδέες, τα σύμβολα που στην υπηρεσία τους θέτει συχνά την τέχνη της; ή να εξετάζουν το παρθεβόν και την εξέλιξη του φαινόμενου της εν επηρώσει ή αντιπλώστης συνεργασίας ή συμπόρευσης της με τις άλλες τέχνες ή εκφράσεις του ανθρώπου, όπως τελετουργίες (μαγικές, μυστηριακές, θρησκευτικές), κοινωνικές τελετές ή εκδηλώσεις της καθημερινής ζωής και δουλειάς; ή να της προσδίδουν ιδιότητες ψευδαιτικές, αισθητικές, μαγικές, θεοαντεντικές, ψυχολογικές ή, όσο κι αν παρέρχεται η ενοχάλ — ευτυχώς — πολλούς, και πρακτικές.

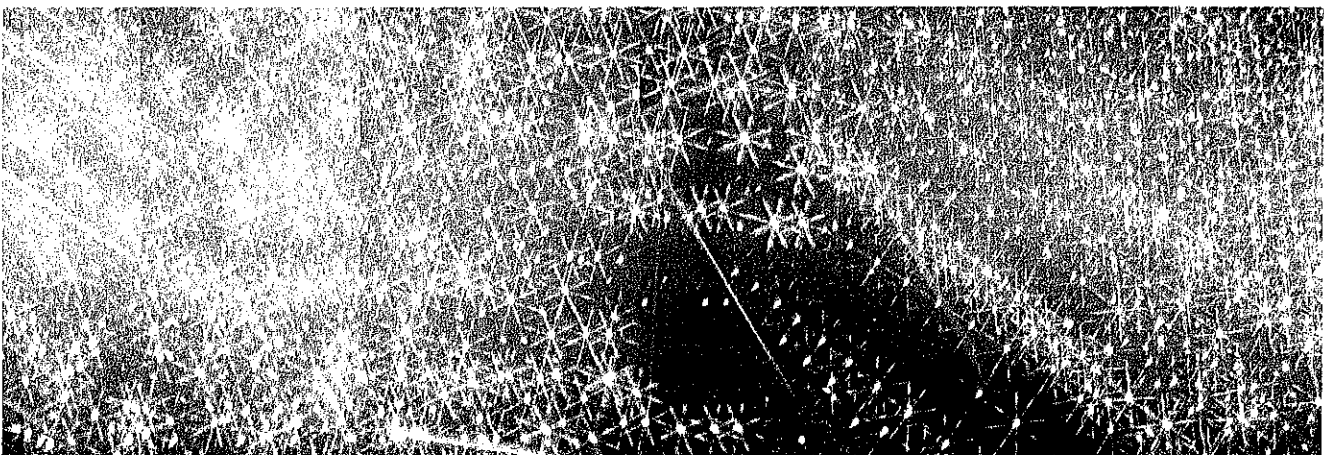
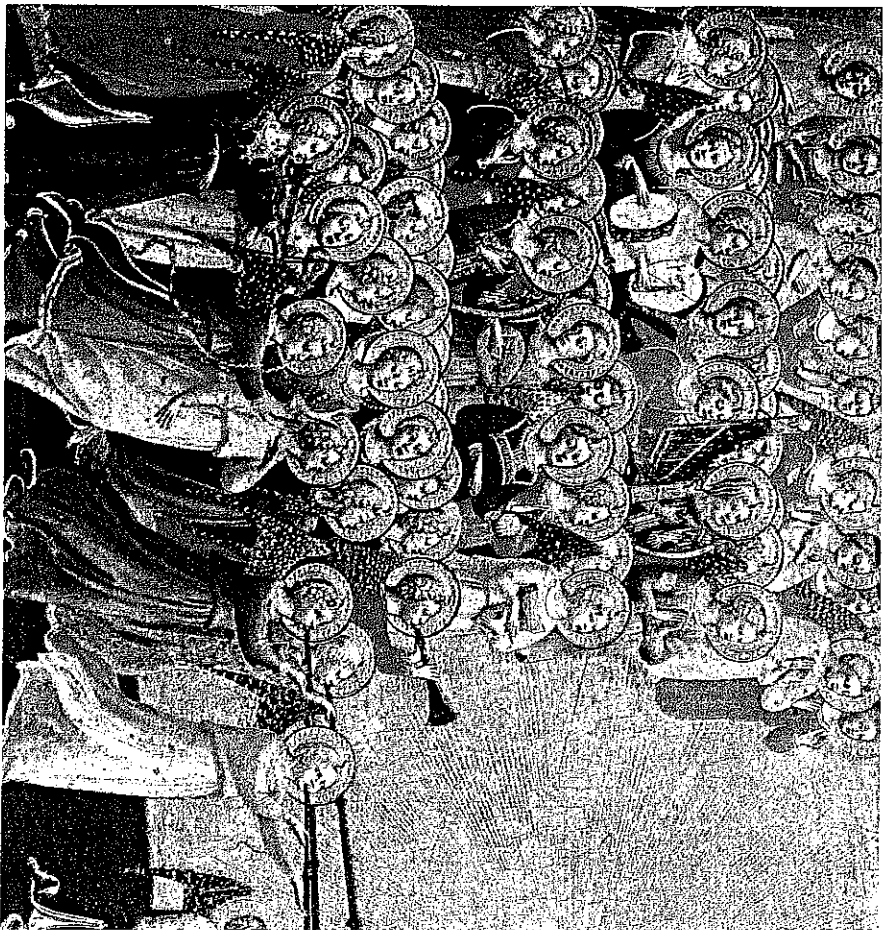
Φοβόμυαι πως πάντα θα κατεχόμαστε από μια τέλεια αδυναμία να ορίσουμε απλόχερα ικανοποιητικά αυτήν την τόσο πολυτελή α-νάγκη και έκφραση του ανθρώπου.

Για ορισμό της, η κάθε εποχή ή περίοχό του κόσμου επιλέγει εκείνον που ταίριαζει περισσότερο στο πνεύμα και τη νοοτροπία του πολιτισμού της. Οι ιδεαλιστές ή οι ρομαντικοί τη θέλουν αγάσσα της ψυχής» ή τέχνη που εκφράζει τα συναισθήματα του ανθρώπου και οι πρακτικοί ορθολογιστές από ά-τέχνη των ήχων».

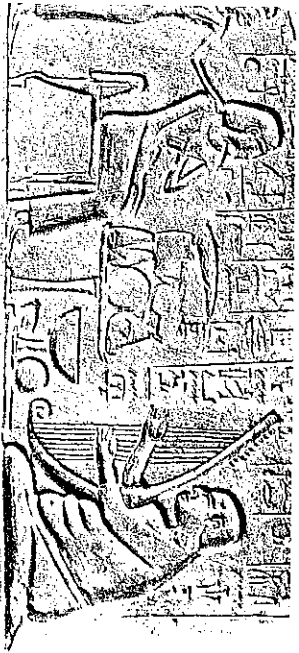
Να διαπιστώσουμε το μέγεθος της γενικεύσης — που μόνο αυστηρά, επιστημονικά θεμελιωμένο ορισμό δεν αποτρέπει — ή να θαυμάσουμε τη συγκάλυψη — αφελέστατο εννόημα — μιας ολοκάρρης υπεκφυγής;

Όσο περνάει ο καιρός, η σκέψη ότι η Μουσική είναι «η τέχνη της σιωπής» κερδίζει μέγα-λυτερο έδαφος μέσα μου. Καταλαβαίνω φ-οστόσο τον αναποφευκτο και σημαντικό πόλο των ήχων στην όλη υπόθεση της Μουσικής. Όμως, ως διαπαράμαστε τουλάχιστον κόντο-τε μήπως — αλήθεια — Μουσική είναι το ανε-ξίτητο που κλείνει μέσα του ο φράχτης των ήχων και των πυθμών... Μήπως ο πυθ-μός και η μελωδία πασχίζουν να σημειώ-ψουν το γρόνθο και τη σιωπή μιν και φτάνει ο άνθρωπος να συλλάβει μες στο νου του ένα μικρό μέρος από την απείρη διάδοσή τους. Έχω το αίσθημα ότι λέμε και έχουμε πολλά για την κερήβρα, την οργάνωση της, το σχή-μα της και μας ξεφεύγει, ούτε λίγο ούτε πο-λύ, το μέλι. Και λέω πως το μέλι είναι ακρι-βώς η Μουσική.

Όσο μια σκαλιά είναι μια φωλιά ζεστασιάς, μια δυνατότητα τρυφερότητας, τόσο και ο πολυκλώνος κισσός μιας ηχητικής δομής και τλακής είναι μια δυνατότητα, μια προσδοκία Μουσικής.



ΕΞΟΦΥΡΟΠΤΑΪΚΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΙ



1. Εγγύς και Μέση Ανατολή

Αρχαία Αιγύπτως · Ασούρια

Από την Αρχαία Αιγύπτω έχουμε πολλάς γνώριτες αναπαράσεις με μουσικά όργανα. Ξύλινους, καλαμένιους, μπρούτζινους ή κοκκάλινους θύραους και αρμούς, ααλούς, που φέρουν τις 11 τούμπες, αργότερα και τρούμπες, κυνγητικά τόξα, ασιατικές κιθάρες, τρίγωνα και άρπες (ας ειροσάχορδες) και μια ποικιλία από άλλα έγχορδα (τα όργανα αυτά επιτρέπουν το σφαδές συμπίεσματος ότι οι Αιγύπτιοι γνώριζαν τις διατονικές και χρωματικές κλίμακες) και κρουστά (σείστρα, κρόταλα, γτέφια, τύμπανα) σε μεταλλικό πλαίσιο ή όχι.

Ο ίδιος ο φαραώ μετέχει ψάλλοντας στις θρησκευτικές και βασιλικές τελέτες. Η μουσική συνοδεύει φάσεις της καθημερινής ζωής, τη δουλειά, τα γλέντια και τους χορούς από την δη χάλιπρηδα τ.χ. των αρχαίων Αιγυπτίων. Πολλά στοιχεία των οργάνων και της θεωρίας αυτού του μουσικού πολιτισμού μεταφωτεύθηκαν στους πολιτισμούς της Μικραίης, Κρήτης, της Μικηναϊκής, Αχαικής και Κικλαδικής Ελλάδας, καθώς και των Ετρούσκων.

Την ίδια χρονική περίοδο, υπάρχουν λιγότερες και ατελέστερες μαρτυρίες από την Ασία που παρέδωξε το μουσικό πολιτισμό των Σουμεριών και τον ανέπτυξε. Όλες οι γνωστές οικογενείες οργάνων, σε παραλλαγές τοπικές, βρισκονται και στις παραστάσεις αυτές που δείχνουν τη χρήση τους σε ταφικές τελετουργίες, θρησκευτικές τελέτες ή στρατιωτικές επισημοποισεις.

Αραβικός · Ισλαμικός κόσμος

Σ' όλες τις χώρες του Αραβικού και του Ισλαμικού κόσμου, από τη Μικρά Ασία ως τον Ατλαντικό, υπάρχουν κοινά στοιχεία μουσικής παράδοσης που τα βρισκουμε και στη λαϊκή ααλά και στη «σοβαρή» μουσική — γιατί πρέπει να πούμε ότι η λαϊκή, η θρησκευτική και η έντεχνη δημιουργία αυτής της περιοχής είναι μουσική προφορικής παράδοσης, με κοινές καταβολές από τους αρχαίους πολιτισμούς της Αιγύπτου, της Παρθίας και της Ινδίας.

Διάφορες αιτίαιρες για την καθέωση μιας σημειολογραφίας, όχι μονάχα στη λαϊκή ααλά και στην έντεχνη μουσική, από Άραβες θεωρητικούς ή τον 17ο α.α., από Τούρκους ατέυχων, γιατί αυτή η ίδια η ύπαρξη σημειολογραφίας ααδούσε κάποια τη φυσιογνωμία της μουσικής, αφού αποτέλούσε επέμβαση στον

αυτοσχέδιαστικό της χαρακτήρα που έπρεπε να μείνει δίκτος.

Μέσα σε αυστηρά πλαίσια νόμου, ο εκτελεστής κινείται με μια ελευθερία που του την παρέχει ακριβώς η γνώση του ύψους της μουσικής που ερμηνεύει. Πάντα σ' ένα ζωντανό διάλογο με το κοινό που τον παρακολουθεί, διαφοροποιεί την εκτέλεση των έργων που παίζει, προσομοιώνοντας την σπουδία της κάθε στιγμής, που είναι μοναδική και απεπανάλητη. Αυτές οι συνεισφορές του τάλεντου και του εκτελεστή, προσδίδουν στη μουσική ένα μοναδικό χαρακτήρα, με μέληματα και ποικίλματα που εξαπλώνονται από τη δεινότητα και την έμπνευση του δημιουργού-ερμηνευτή.

Τα διαστήματα της μουσικής αυτής δεν είναι, φυσικά, ίδια με τα διαστήματα του συγκερασμένου ευρωπαϊκού αυστηματος. Έχουν μικρότερα και μεγαλύτερα διαστήματα από το ημίτονο και τον τόνο και υποκρίνουν σε νόμους άλλεων από δεσπόζοντες φθόγγους, διαφορετικούς σε κάθε τρόπο, σε κάθε μακάμ όπως λέγεται (γνωστώ σαν όρος από το 12ο α.α.).

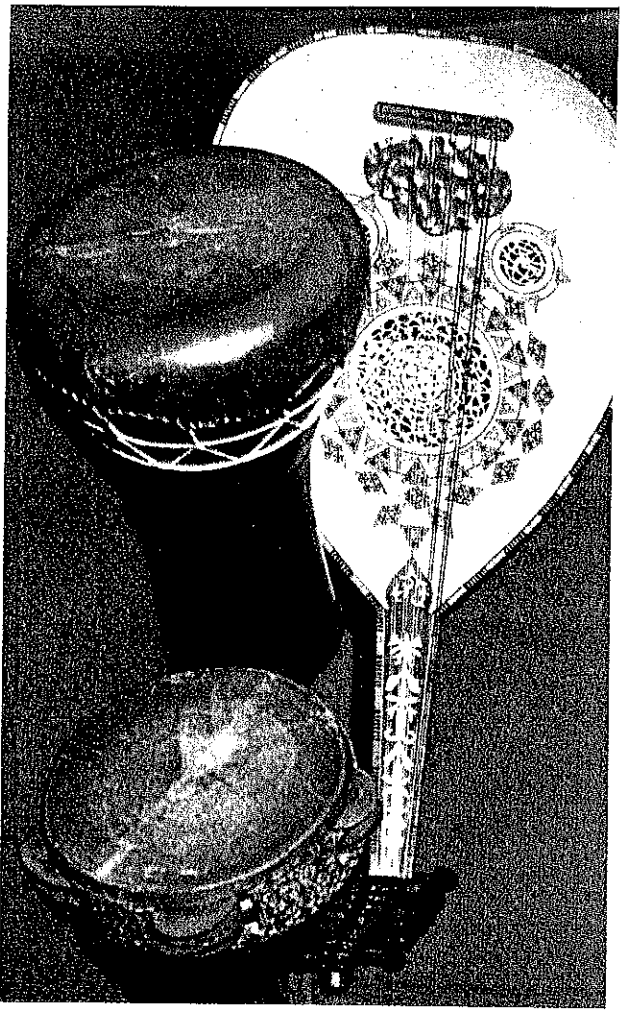
Η Αραβική μουσική είναι ένα περιποιημένο χαρακτηρισμό. Τα όργανα είναι περιορισμένα σ' ένα δευτερεύοντα ρόλο παντού, εκτός από την Παρσία, όπου όμως, και πάλι, η χρήση τους είναι επισημομένη από την ταυνοδοτική ηχητικότητα και την τεχνική της ανθρωπίνης φωνής.

Υπάρχουν πολλά μακάμ με ποικιλία ονομάτων (παρμένα είτε από τόπους είτε από διάσημους μουσικούς δασκάλους) που εκφράζουν μια κατάσταση, ένα συναίσθημα, ακόμα και ένα αντικείμενο. Μακάμ δεν είναι μόνο μια διάδοχη από ήχους, όπως είναι μια μουσική κλίμακα: είναι ένας «δρόμος», όπως λέγεται στη δική μας τη «λαϊκή» μουσική.

Στις φυλετικές κατακηλώσεις της Υεμένης και της Αραβικής Χερσονήσου, στις πόλεις και στα αυτώνομα βασιλεία υπήρχε κατά την προϊσλαμική περίοδο μια φωνητική μουσική. Ήταν ένα έθρσι στα πνεύματα της ερηλικού και σαν το μεταγενέστερο θρήνο που ααδείται μονάχα. Πρέπει να υπήρχε κι ένα άλλο τραγούδι, πιο τροχού, που λέγονταν τριπ αν τις μάχες και συνοδεύονταν από ένα λαούτο, ένα φλάουτο και ένα κρουστό. Στις πόλεις είχαν πιο ποικιλία τραγούδια και πιο εξέλιγμένα όργανα, ενώ η εκτέλεση της μουσικής ήταν έργο κυρίως των γυναικών.

Η προϊσλαμική ποίηση, σ' ένα έλαειστικά υψηλό επίπεδο, ήταν πιθανότατα και ααδμένη

από παλιούς κατά τα αρχαία ελληνικά πρότυπα. Ίσως κάπου εκεί βρίσκεται και η αφετηρία της ψαλμωδίας του Κορσινού. Κατά την περίοδο του Ισλάμ, οι δάσκαλοι του Ισλάμ, παρά την υποδεέστερη ποιότητα των τους στίχων, κατάφεραν να επιβιώσουν τη δική τους νοοτροπία σ' όλα τα επίπεδα. Ουσιαστικά καθιερώθηκε η θρησκευτική μύθο μουσική: η ψαλμωδία του Κορσινού και το περίτεχνο διαδήλιμα του μουσέζιμ. Παράλληλα, στην έντεχνη μουσική έχουμε μια παρακμή και επικρατούν οι ακριβοπληρωμένοι δεξιτέχνες στις αλές των αρχόντων. Οι φιλόσοφοι και οι αληθινοί μουσικοί δημιουργοί, μπροστά σ' αυτή την κατάσταση της διακοσμητικής πια τέχνης, κηρύσσουν έναν ιερό πόλεμο εναντίον της κένωσης φλόγερπ κηρύγματα για την ηθική δύναμη της αληθινής μουσικής. Ο Ibn Misgah, που πέθανε το 715, πρωτοστατεί στην προσπάθεια να εξριζώσουν όλα εκείνα τα στοιχεία που αιδόνον στο ύψος της Αραβικής μουσικής. Η μεγάλη όμως διαμάχη αναίρεσα στους παλιούς και στους καινούριους ξεκινάει από τέρρα, υπό τους πρώτους αββασιδες Χαλιφές, με πρωταγωνιστές τον Ismağ ai-Mawsili (+ 850) και τον πρίγκιπα Ibrahim Ibn al-Mahdi (+ 839). Ο πρώτος, που υπήρξε μορφή αρχηγική μιας οδοκλήσης σχολής και που στάθηκε η πιο ισχυρή καλλιτεχνική προσωπικότητα της εποχής, υπεράσπισε με οβέσως το



πνεύμα της αρχαίας μουσικής επιτιθέμενος στον εχθρό του και στη Σχολή που αντιπροσώπευε. Ο γάωνας του κατεβύθηκε ιδιαιτέρως ενάντια στην αντίληψη της τέχνης σαν παιχνίδι και στην ανάπτυξη των διακοσμητικών στοιχείων (floriture) που προσεδείων στη μουσική ένα χαρακτηρισμό εκφυλισμένο. Με την αφέλιμη δόση του, ο Ismağ ανέβηκε στην ομαδοποίηση της τέχνης της εποχής του. Ο πιο λαμπρός μαθητής του, ο Ziryab, έγραφε κάποια μέρα να εγκαταλείψει τη Βαγδάτη εξ αιτίας της ζήλειας του δασκάλου του και κατέφυγε στην Ανδαλουσία όπου δημιούργησε μια καινούρια μουσική σχολή και εισήγαγε καινούριες μεθόδους εκπαίδευσης. Από τότε λοιπόν κι ως την πτώση της Γρανάδας η μουσική δεν έπαυε να παίζει έναν κύριολογο ρόλο. Ακολουθεί η παρακμή και στη συνέχεια η δημιουργία από τους Τούρκους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η οποία επιβάλλει μια εναντιωτική μουσική που συνδυάζει τις παραπάνω ανταγωνιζόμενες νοοτροπίες. Η ελληνική μουσικών Χειρογράφων μας υποχρεώνει να βασισουμε την όλη μας αντίληψη για τη μουσική του Ισλαμικού κόσμου στις λογοτεχνικές και θεωρητικές πηγές. Ίδως οι δείχνειρες αποτελούν αξιολογότερες συμβολές στη μελέτη του ήχου και της ακουστικής της μουσικής, πρόκληση επιστημονική των

σχετικών κατακτήσεων των αρχαίων Ελλήνων.

Ισραήλ

Η ιστορία της μουσικής των Εβραίων είναι από τις μακρότερες σε χρόνο και φεβέρταρες σε καταστροφές. Η ακμή της συνδέεται με την ακμή της έντεχνης μουσικής στο νόο του Σολομώντα ενώ μετά την καταστροφή του δεύτερου ναού, το 70 μ.Χ., αρχίζει η δοκιμασία.

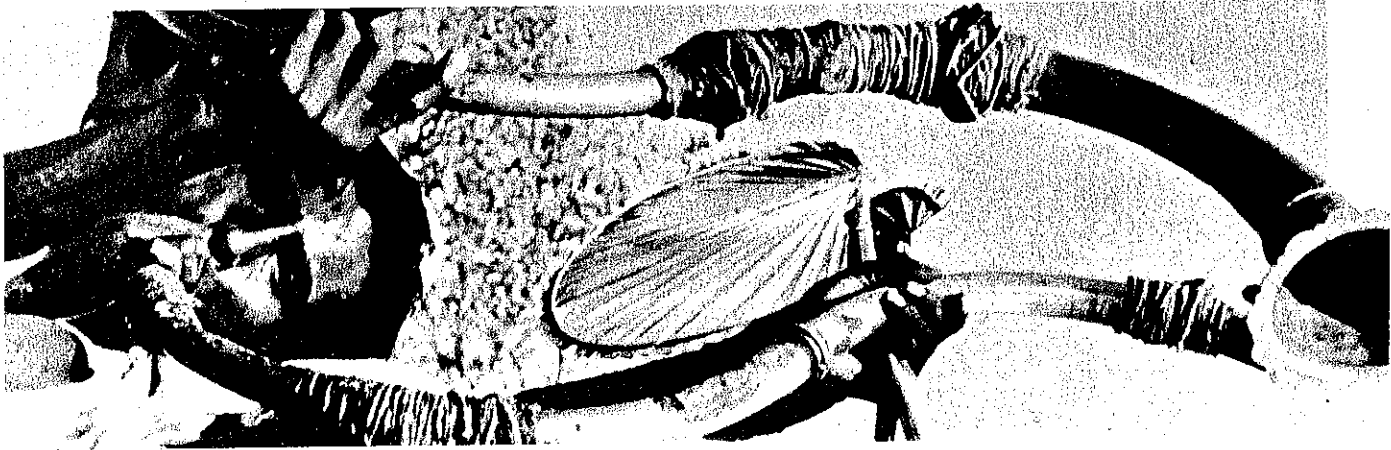
Επί 20 αιώνας η μουσική αυτή κοιματίζεται σε μέρη όσα και οι μεγάλες κοινοτήτες της διασποράς, δέχεται και σκελί επιδρομές στους τόπους της προσφυγής. Στο σύγρονο Ισραήλ Ένας αναπτύσσονται όλες οι διαφοροποιημένες παραδόσεις για να δοκιμασούν κατά πόσο μπορούν να αποκαταστήσουν το νόημα της συνέχειας στην ιστορία της μουσικής αυτού του λαού.

Οι πληροφορίες μας για την παλιά εβραϊκή μουσική προέρχονται κυρίως από πηγές λογοτεχνικές ή από την ίδια τη Βίβλο (ίσταστο κατ' Ανατολός του Βυσιαντισμού εν κλιμάλιου και ψαλτήριους και κιθάρας και μετ' αυτών εκάστον είκοσι ίερείς σαλπιδόντες δια σαλπιδιών). Αργότερα έχουμε κάποιες πληροφορίες για λαϊκά τραγούδια (του πηγαίου, του πολέμου κλπ.) και έχουμε επίσης για φρουγμένα όργανα όπως η hasora (τρομπέτα) και το σοφάρ (κόρντο), στο οποίο απεβίβον μαγικές ιδιότητες. Στους Λευί είχε ανατεθεί η λειτουργία της εβραϊκής μουσικής. (24 δαδκαμείεις ομάδες από τραγουδιστές και οργανοπαίκτες τέλουσαν τις λειτουργίες του ναού.)

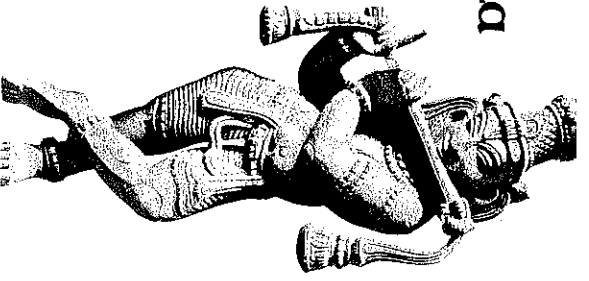
Η κυριότερη πηγή πληροφοριών για την τελευταίουργική μουσική είναι το βιβλίο των Ψαλμών, με πληροφορίες για μουσικά όργανα και οδήγιες για τον τρόπο εκτέλεσής τους.

Όλη η μουσική των Λευί ήταν φαλνεται μουσική και γι' αυτό ελάχιστα στοιχεία, από τη στιγμή που χάρθηκαν εκείνοι που εκτελούσαν αυτές τις τελευταίνες, έχουν διασβέσει. Η μουσική της διασποράς, όπως είναι φυσικό, πάυει να έχει τον παλληγγυρικό, δοξαστικό και μεγαλοπρεπή χαρακτήρα της μουσικής του ναού. Τα όργανα αποκαλείνται τώρα πια από τη μουσική του ναού με μοναδική εξαίρεση το σοφάρ.

Σήμερα, το γνήσιότερο και αυθεντικότερο είδος εβραϊκής μουσικής είναι η ψαλμωδία, που πρέπει να έχει διατηρησει πολλά από τα στοιχεία της αρχαίας εβραϊκής μουσικής: αυτή είναι δάλωσε η μόνη που μένει αναδολώτη, ή σχεδόν, σ' όλες τις περιουχές της διασποράς. Μια ακριτοποίησης μορφής σημειογραφία, που τη συναντούμε σε εξέλιξη από τον 4ο ως



2. Ινδία



τον 10ο αι., κωδικοποιείται από τον Μπεν Α-σέρ και μεταδίδεται σ' όλες τις εβραϊκές κοινότητες. Η γραφή αυτή έχει στοιχεία γραμμάτων και άλλων συμβόλων και δείχνει τις διαφορικές για κάθε περίπτωση (Μωαβίμ, Πρωφίτες, Πεντάτευχος) μελωδικές γραμμές.

Μετά το 500, έχουμε μια άνθηση της θρησκευτικής (Λειτουργικής και παρὰλειτουργικής) μνημογραφίας, που συμβάλλει πολύ στον πλουτισμό και της ανάλογης μουσικής της Συναγωγής αλλά και της ζωής του λαού. Το μουσικό μέρος αυτών των ποιητικών κειμένων (πινούρι) δέχεται τις επιδράσεις της λαϊκής και έντεχνης μουσικής των διαφόρων περιοχών της διασποράς (ιδιαίτερα στην Παλαιστίνη και την Ισπανία αρθροειδικές επιδράσεις).

Από τον 6ο αι. έχουμε στοιχεία για την καθέφαση ψαλμών (Χαζάν) στις συναγωγές, που ψάλλουν με μίλη, ένρινη φωνή. Ο ρόλος του Χαζάν διαφοροποιείται από τη Δύση στην Ανατολή. Στην πρώτη περίπτωση μια σειρά από αυστηρούς κανόνες διαμορφώνει ένα ύψος σταθερομένο, παγωμένο, ενώ στην Ανατολή καθάφονται ψάλλτες, τραγουδούν με συμβολές αυτοσχεδιαστικές και με περίτεχνα ποικίλιμα μια πιο εκλεύθητη — πάντα στο πνεύμα της παράδοσης τους — λειτουργική μουσική, απεστη στο εκκλησιασμά αυτής της περιοχής.

Η λαϊκή μουσική, όχι απαραίτητα θρησκευτική — παρά τις αντιρροήσεις των παββίλων —, έχει κι αυτή κάποια παρουσία στις κοινότητες της διασποράς. Το τραγούδι αυτό, μίγμα λουδαϊκών και ξένων επιδράσεων, εμφανίζεται σε 4 μορφές: Την εβραϊοαρραβική, την εβραϊοισπανική των Ισπανόφωνων, των ασκεναζιμ Εβραίων (Ανατ. και Δυτ. Ευρώπης) και τέλος, των Εβραίων της Υεμένης, που διασώζει τα αρχαιότερα και αυθεντικότερα στοιχεία της σημερινής μουσικής.



Οι αφηρητές και η ζωή της μουσικής στην Ινδία συμπεριφέρονται και ταυτίζονται με τις έννοιες της θρησκείας και της φιλοσοφίας. Κατά την παράδοση, ο σοφός Ναράδα διόχτηκε τη μουσική από τον Βράχμα και μετέδωσε αυτή τη γνώση στους ανθρώπους.

Για την αρχαία Ινδική μουσική δεν έχουμε αρκετά στοιχεία. Από φιλολογικές πηγές και από αναμαρτυρίες ξέρουμε ότι η μουσική υπάρχει ως πλούσια ανθρώπινη έκφραση από τους πανδοχαιούς καιρούς. Τις συστατικότερες γνώσεις όμως για την αρχαία Ινδική μουσική τις χρωστάμε στις συλλογές Βεδικών κειμένων και σ' ένα μεγάλο αριθμό βεδπηκτών εγχειριδίων, με σπουδαιότερο το «Νατασάστρας του Μπαράτα (1ος π.Χ. αι). Οι Βεδικοί υμνοι (σαμάν), που εμφανίζονται από το 2000 π.Χ., διατηρήθηκαν και μεταγενέστερα, αλλά σε μια εξελιχτή που, οπωσδήποτε, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε το βαθμό της.

Κατά τη μεσαιωνική περίοδο γράφεται το θεωρητικό μουσικό έργο «Σόρνικιτα-Ραντακάρα» από τον Καρνγκαντέβα (1210-1247). Στην Ινδουιστική Ινδία η θρησκεία, η ποίηση, το θέατρο, ο χορός και η μουσική γεννήθηκαν και ζούν — όπως και σε τόσους άλλους πολιτισμούς — σε μια άρρηκτη ενότητα όπου δύσκολα μπορεί κανείς να ξεχωρίσει τα όρια της μιας τέχνης από την άλλη.

Σ' όλες τις θρησκευτικές εκδηλώσεις και τελετουργίες, στο θέατρο, στο χορό αλλά και στην απαγγελία της Λιμικής ποίησης, υπάχει το στοιχείο της μουσικής ως μια λεπτότατη μελωδία βασισμένη σε επιφθογγές κλι-



μακες αλλά με διαστήματα 1/4ου, κάποτε, του τόνου.

Τα ράγκα (ο θεωρητικός Ματάνγκα μας μιλάει γι' αυτά πρώτα φορά τον 10ο αιώνα) —κάτι αντίστοιχο με τα μακάμ των Αράβων θεωρητικών— είναι μια μορφή κλιμακας αλλά πολύ περισσότερο μια αντίληψη ήθους, που χτίζει τις μελωδικές διαδρομές σε οριζόντιες, ειδικές για την κάθε περίπτωση, εκδοχές. Ο κυρίαρχος ήχος στο κάθε ράγκα διαφέρει από ένα ισοκρατηματικό όργανο, συνήθως από ένα τετραχορδο έγχυρο που λέγεται ταμπουρά ή και από πνευστό και από έναν τύπο φωνητού εκκλησιαστικού οργάνου. Τα ράγκα λοιπόν, πλησιάζουν σε ποικιλία, προσορίζουν την κάθε μουσική για μια ορισμένη περίπτωση της ζωής και του χρόνου. Παράλληλα προς το μελωδικό πλαίσιο που δημιουργεί το ράγκα, υπάρχει και το τάλα που είναι ένα πλαίσιο πυθμικό (κάτι αντίστοιχο με το μέτρο, με δυνατότητα όμως για πολύ μεγάλη ποικιλία συνδυασμών).

Οι τέχνες της μουσικής και του χορού, που είναι πολύ αναπτυγμένες στο Ιαό, ασκούνται σε ειδικό στεγασμένο χώρο, με μια μακροχρόνια προετοιμασία και προπαίδεια. Μια τεράστια ποικιλία από όργανα των ειδών τα όργανα (έγχυρα, πνευστά και κρουστά) αντάμωνται σ' όλη την αχανή έκταση της Ινδίας.

Στη Βόρεια Ινδία αναπτύχθηκε ένα είδος μουσουλμανικής - ινδουιστικής μουσικής με μεγάλη ποικιλία από ράγκα που δημιουργήθηκαν, μαζί με άλλους σπουδαίους μουσικούς της ααής, είναι ο Μιλανταντέν. Ακόμα υπάρχει όμως μια περίοδος παρακμής που οφείλεται στην απαγόρευση της μουσικής από τον Αουραγκζέμ. Μια περίοδος αναγέννησης διαδέχεται αυτό το σκοτάδι, με την ανάπτυξη μιας νέας τεχνολογίας που λέγεται κλασική.

Τίποτα στο 1600 ένα έργο του Σαμονάτα, το «Ράγκα-Βιμπάντα» μας δίνει ένα πλήθος από μουσικές γνώσεις που διαφέρουν πολύ από τις αρχαίες μουσικές θεωρίες, ενώ το «Σατουρνάντι-Πρακασίκα» του Μακχίν, γραμμένο το 1620 στη Ν. Ινδία, κάνει νέες κατατάξεις που διαδρούν τη μουσική της Ινδίας σε βόρεια και νότια. Του νότιου λέγεται κλασική και του βορρά ινδουιστική. Συνυμίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι παρά τις διαφοροποιήσεις της ινδικής μουσικής μες τους αιώνες, το πνεύμα της —παρεμφερές στη φύση του μ' εκείνο των Αράβων ή των Ελλήνων— έμεινε αναλλοίωτο και οι αρχές της βολικονται ουνεμφερωμένες στο βιβλίο του Μπαράτα. Οι θεωρητικοί της μεσαιωνικής Ινδίας ανέφεραν ήδη εκτός από τη βελική μαθηδία την ύπαρξη και παραλλήλη ανάπτυξη μιας έντεχνης «σοβαρής», κλασικής ινδικής μουσικής της ο-

ποίας η συνεχής πρακτική έπρεπε να τους απελευθερώσει από τον κύκλο των Ανεγεννησών.

Εξάλλου, υπάρχει και η περιφερειακή λαϊκή μουσική. Σ' ολόκληρη Α.Χ. τη χώρα, οι νόστιες φωνές παίζουν τους σκοπούς τους, με το δικό κλαρίνο. Αλλά και η κάθε περιοχή της Ινδίας, με το δικό της γλωσσικό ιδίωμα, έχει κι ένα ιδιαίτερο, ραούσιο και ενδιαφέρον, υλικό τραγουδιών, χορών ή αναπαραστάσεων.

Σ' ένα χώρο τόσο εκτεταμένο όπως η Ινδία και ένα λαό που οι ανισότητες, κοινωνικές και οικονομικές, είναι λανθάνουσες, είναι φυσικό να υπάρχουν και μουσικές πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, που καθίστανται να τεράστια φάσμα: από τα απλοϊκά, επιμονα, πυθμικά ή μελωδικά λαϊκά ως τα επικά τραγούδια, τα τραγούδια δουλειάς κλπ. Κυρίαρχη θέση κατέχει πάντα το θρησκευτικό τραγούδι. Αφιέρωματα στους θεούς, αφηγηματικές ή και δραματικές αναπαραστάσεις, με θρησκευτικά θέματα διατρέχουν ολόκληρο το χώρο των Ινδών.

Η επαφή με το Δυτικό πολιτισμό δεν αλλοίωσε, ευτυχώς, το χαρακτήρα της μουσικής των Ινδών, αν και δεν έλειψαν κάποια ευρωπαϊκά όργανα ελαφρότερα ειδή μουσικής με ελάχιστα παραδοσιακά χαρακτηριστικά αλλά και επιδράσεις των πιο ανούσιων και ρηχών αρμονικών ή ενορχηστρωτικών δυτικών μέσων —η γνωστή μας από τον κινηματογράφο, θάλα και θλίβρη στο μεγαλύτερο της ποσοστό, ελαφρά ινδική μουσική. Χάρη όμως στην έντονη αντίδραση μιας ηγετικής ομάδας πνευματικών ανθρώπων, με κορυφαίο το γνωστό ποιητή Ραμιντανάθαρ Ταγκόρ, δημιουργήθηκε μια τόσο αναβλύστικη του παραδοσιακού χορού και της μουσικής, που είχαν εκτοπιστεί από το κοσμολογικό πνεύμα που έφερε η αγγλική κατοχή.

Παρ' όλα αυτά, η αντίθεση ανάμεσα στην εκτεταμένη ποιότητα ινδικής μουσικής παράδοση και στα ρηχά, εξωμνησιακά κατασκευάσματα μιας εμπροχικής ελαφράς μουσικής παραμένει μέχρι σήμερα. Ας ελπίσουμε ότι οι καινούργιες γενιές συνθέτων θα πετύχουν μια δημιουργική συνέχεια των μουσικών του λαού τους που, χωρίς να αγνοεί τη σημασινή πραγματικότητα, θα είναι αντίδια του επιπέδου της ινδικής μουσικής παράδοσης.

Οι τέχνες της μουσικής και του χορού των Ινδών έγιναν γνωστές και αρκετά οικείες από τα πολυάριθμα συγκροτήματα που περιόδευαν σ' ολόκληρο τον κόσμο εκτελώντας. Αυτούχως ελάχιστα από αυτά είναι αυθεντικά και τα περισσότερα κάνουν το συμβιβασμό να δίνουν την ινδική μουσική —τόχα για να διευκολύνουν την κατανόηση

της— με τρόπο προσαρμοσμένο στις απαιτήσεις και τις ιδιαιτερότητες του κοινού, με αποτέλεσμα να κερδίζουν και την αξία και τη σημασία της.

Πολλοί δημιουργοί της Δύσης έχουν εμπνεαστεί από την ινδική μουσική και πολλές φορές βέβαια να γράψουν τα έργα τους, κατά τη νοοτροπία, την τεχνολογία, αλλά και κατά το πνεύμα της. Προσωπικά, πιστεύω ότι μόνον μια μακροχρόνια και από τα παιδικά χρόνια μαθητεία προσφέρει τις προϋποθέσεις, γνώσεις και ευαεθσίες, χειρισμού ενός τόσο ραούσιου και λαττώ μουσικού υλικού.

Βασίλεια των Ιμαλαίων

Για τα βασίλεια των Ιμαλαίων και το Θιβέτ έχουμε ελάχιστα μαρτυρίες από το



παρελθόν ούτε φιλολογικές πηγές, ούτε αναπαραστάσεις, ούτε σαρκαστικά κείμενα. Ο,τι μπορούμε να συμπεράνουμε για το παρελθόν σπριζεται στη γνώση και τη μέετη της σπληνής μουσικής πραγματικότητας. Τα βασίλεια των Ιμαλαίων (Νεπάλ - Σικκίμ - Μπουταν) αποτελούν εδώ και αιώνες μια ζώνη περιπατός από την Ινδία μέσω Κατμαντού, Καομπί και Θιβέτ στην Κίνα. Είναι, επομένως, φυσικό όλες αυτές οι χώρες να έχουν εμπνεαστεί από τους δυο πλανήτες μουσικούς πολιτισμούς των Ινδών και της Κίνας.

Στο Νεπάλ τα τελετουργικά τραγούδια, οι ερωτικές μπαλάντες, ακόμα και τα όργανα είναι εμπνεασμένα από την κλασική ινδική μουσική. Αντίθετα οι περιοχές των υψιπέδων, που κατοικούνται από τους γκούρου, τους σερπιά, τους λιμπού, τους λαττά και τους ταϊνγκ, έχουν δεχτεί τις επιδράσεις της μουσικής του Θιβέτ. Κυρίαρχοι τα βιολικά μέλη, οι μαλωδιές των λαύρα, που συνοδεύονται από τα Θιβετιανά τύμπανα, οι χοροί και τα τραγούδια τους.

Θιβέτ

Τα στοιχεία που έχουμε —ήδη κάτανυαμμένα σε αρκετές εκπληκτικές σερπές διασκών— να σε δίνουν δείγματα της Βουδιστικής μουσικής των λαύρα στα μοναστήρια του Θιβέτ ή του Χορού της Πρωτοχρονιάς με κλιμάδα, τρομπέτες και τύμπανα ή μιας μορφής μουσικού θεάτρου παρόμοιου με κινέζικο. Χαρακτηριστικά εδώ είναι τα τεράστια χάλκινα και κοκκάλινα πνευστά όπως και τα τελεωδία τύμπανα και γκόνγκ.

Η θρησκευτική μουσική μεταχειρίζεται διαφορετικά όργανα από τη λαϊκή. Περιφήμοι είναι ένα είδος συνθεσμένο με τον ήρωα Γκεζάρ. Οι ραυδοί που το τραγουδούν απομυθώνονται τις φωνές των ηρώων, κάτι δηλ. αντίστοιχο μ' αυτό που κάνουν στα καθ' ημάς οι καρνακιόσοιπαίχτες.



3. Άνω Ανατολή



Υπάρχει μια τεράστια περιοχή που ο μουσικός της πολιτισμός διέπεται από τις ίδιες αρχές και από μια ποικιλία ίδιες κληρονομιών οργανών είναι η περιοχή της Κίνας, της Μογγολίας, του Βιετνάμ, της Κορέας και της Ιαπωνίας.

Οι αντιλήψεις του Κομφουκιανισμού συνδύαζαν τη μουσική με την αρμονία και την τάξη του σύμπαντος, γι' αυτό και υποστήριξαν ότι μόνο με μια σωστή μουσική μπορεί να διακυβερνηθεί το κράτος.

Η εξέλιξη αυτής της μουσικής βρισκόταν σε αυτοκαταρπικές τελειότητες (όπου οι μάγοι και οι ιερείς ηγούνταν πολυπρόσωπων μουσικών συνόλων) και αφ' ετέρου από τη λαϊκή μουσική που, επιηρεασμένη από τις βόρειες και δυτικές περιοχές της Ασίας, φέρνει κι αυτή ένα νέο πνεύμα εξέλιξης με τις μεταλλάξεις των λαϊκών τραγουδιών.

Οι κλιμακές ήταν κυρίως πεντάφθογγες, αλλά έχουμε μαρτυρίες και για εξάφθογγες και επτάφθογγες. Υπάρχουν όμως και δίφωνες, τρίφωνες και τετραφωνικές, συστηματικά δηλαδή διαφορετικά, τα οποία διαδέχονται το ένα το άλλο ακούσια και μέσα στο ίδιο μουσικό έργο, όπως υπάρχουν, εξάδων, και οι λεγόμενοι ολιθοβάντες ήχοι που γερφάρουν δύο ή περισσότερους φθόγγους μιας κλίμακας.

Στις πεντάφθογγες κλίμακες, εκτός από τους 5 βασικούς φθόγγους, υπάρχουν και 2 βοηθητικοί με ρόλο δευτερεύοντα — σαν ποικιλία ή σαν διαβατικοί φθόγγοι ανάμεσα σε κύριους. Ας σημειωθεί πάντως ότι οι σχέσεις των ήχων μιας πεντάφθογγης κλίμακας με την τονική αφετηρία παρουσιάζουν διαφορές από χώρα σε χώρα.

Οι τρόποι της μουσικής της Ά. Ανατολής δε χαρακτηρίζονται μόνο από το είδος της κλί-

μακας ή από τους δευτερεύοντες φθόγγους, αλλά και από το ήθος, τα ποικίλα ήθη της πνευματικής αγωγής και το χαρακτήρα τους.

Στην Κίνα υπάρχουν 5 κύριοι τρόποι (τίδοι) που φέρουν τα ονόματα των 5 βαθμίδων κόνγκ, τσάνγκ, κιά, τσε, γου. Αλλά τα κείμενα αναφέρουν 28 τίδοι και κατά τη δυναστεία των Τσινγκ 84 τίδοι.

Στην Ιαπωνία υπάρχουν 6 τρόποι (σέιμπο) για τη μουσική γκαγκάκου, που διακρίνονται σε δύο ομάδες: γίο και γίτσου.

Στο Βιετνάμ οι τρόποι (ντίεου) είναι δύο ειδών: το μπακ και το ντι, που χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν ο πρώτος τη χαρά, την τελετή, και ο δεύτερος τη γαλήνη, τη μεγαλοχολία.

Συμβολα-ιδεογράμματα (ίδια παντού, αλλά με διαφορετική προφορά από τόπο σε τόπο) συσχετίζουν τους ήχους με ορισμένα φυσικά στοιχεία (τη γη, τα μέταλλα, τη φωτιά, το νερό, το ξύλο) ή με ορισμένες ανθρώπινες λειτουργίες (τον άρχοντα, τον υπουργό, το λαό).

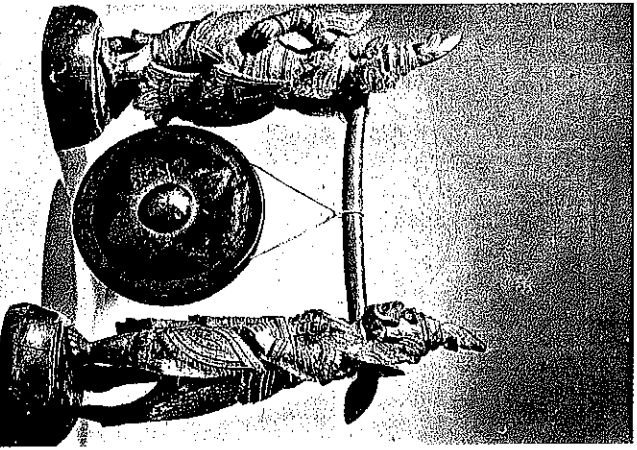
Επισης, οι τυποποιημένες μορφές πνευματικών συνθετικών των ψαλμών ή τραγουδιών, όπως και το ιδιαίτερο ηχητικό κλίμα που προκύπτει από συνδυασμούς οργανών, είναι προβληματικά που κάθε χώρα έλυσε μ' ένα διαφορετικό τρόπο.

Πέρα απ' τις ποικιλομορφές παραλλαγές που συνιστά, έγχροδα και κρουστά όργανα, που συναντούμε και στους άλλους λαούς, στην Κίνα πρέπει να σημειώσουμε την παρουσία κρουστών με συτοιχίες από ξύλα, κρουδούρια ή πέτρας κρεμασμένες από μεταξωτή κλωστή που ήχουσαν σαν λιθοβάνο ή μεταλλόφωνο κλπ.

Οι κινέζοι έχουν κατατάξει τα όργανα σε 8 κατηγορίες ανάλογα με το υλικό από το οποίο προέρχονται (μέταλλο, πέτρα, μετάξι, λιπαστό, ξύλο, δέρμα, όστρακα, πηλός).

Από τον 6ο και 7ο αι. έχουμε μαρτυρίες για την Κορεϊτική και τη Γιαπωνέζικη μουσική. Και οι δύο τους αντλούν από την Κινέζικη πανάρχαια παράδοση (η Γιαπωνέζικη και από την Κορεϊτική).

Παντού είναι τεράστια η ποικιλία των πνευμάτων. Μόνο στην Κορέα συναντούμε τριπλές και πενταπλές μέτρο. Στις άλλες χώρες τα μέτρα αυτά υπάρχουν στη λαϊκή μουσική ενώ στην επίσημη θρησκευτική και των τελετών της αυλής ισχύει το μέτρο των 2, 4, 8 και 16 χρόνων. Στο Βιετνάμ είναι συνηθισμένοι οι συνκολλημένοι πνευματικοί κλίμακες και ορισμένα φερόσα σύνθετα πνευματικά κλίμακα, τα οποία βασίζονται σε στοιχειώδη πνευματικά κλίμακα, διασπασμένα με τρόπο που τα κάνει τελείως αναγνώριστα (νύφω στα 200 πνευματικά οχήματα στο θέατρο Νο και 40 στις τελετουργίες του Βιετνάμ).



Η μουσική στην Άνω Ανατολή, βασικά μελωδική, μονοφωνική, έχει κάποτε στοιχεία πολυφωνίας, όχι όμως όπως την εννοούμε στη Δύση. Η συνοδεία των οργάνων που διαφέρει τη μελωδία συχνά κινείται σε ριθμούς που κατά κανένα τρόπο δε συμπίπτουν με την ανέλιξη της κύριας γραμμής.

Επιβλαωτικά παραδείγματα: η συγχροδία του Βιετναμέζικου λαούτου (5η με 8η) ή οι συνηθισμένες του πολυαυλού πνευστού (σαν φυσική εκκλησιαστικό όργανο) που δίνουν σε συνεχές πλέγμα τις βαθμίδες του τρόπου πάνω στον οποίο κινείται η μελωδία. Επίσης η κινέζικη κίθαρα (κιν) που συνοδεύει και αυτή με συγχροδίες σε αρτισμους.

Η πολυφωνία αυτή είναι βασισμένη σε κανόνες που προβλέπουν ταυτοφώνιες στις εντάσεις και τις καταλήξεις, τέλειες συμφωνίες στα ισχυρά μέρη των μέτρων και τολμηρότατες τονικές και αρμονικές σχέσεις στα ασθενή μέρη με ποικίλα και διαβατικούς φθόγγους.

Η μουσική της Άνω Ανατολής χωρίζεται στη λαϊκή, αυτή, και στη «σοβαρή», έντεχνη. Τα όρια πολλές φορές είναι δυσδιάκριτα.

Τα λαϊκά τραγούδια — συνήθως χωρίς ενό-

Έντικές υποδιαίρεσεις της έντεχνης μουσικής της Άπω Ανατολής

α) Μουσική της αυλής

«Για-γιούε» στην Κίνα, «για-γιο» στην Κορέα, «γκανγκου» (ιαπωνικά), «να-νακ» (Βιετνάμ), είναι τα ονόματα των πολυπρόσωπων συνόλων που δεν αντιπροσωπεύουν μόνο έναν αριθμό και μια ποικιλία μουσικών οργάνων αλλά και ένα είδος μουσικής που καλλιεργήθηκε στις αυτοκρατορικές και βασιλικές αυλές.

Η μουσική αυτή είναι κυρίως ενόργανη (χωρίς όμως να αποκλείεται η παρουσία τραγουδιστών) και συνοδεύεται συχνά από τελετουργικούς χορούς.

Η ορχήστρα του ναού των προγόνων στην Κίνα αριθμούσε 150 εκτελεστές, η ιαπωνική γκαγκάκου είχε 83 μέλη (τώρα έχει 16) και η ομάδα «Ντάι-Ηακ» στην αυλή των «Νγκου-γέ» (19ος αι.) 42.

β) Μουσική της διασκέδασης

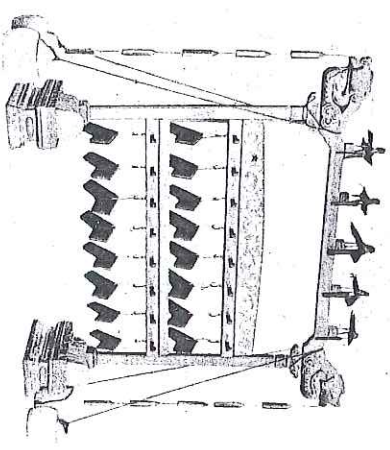
Πρόκειται για μια φωνητική και ενόργανη μουσική — αντίστοιχη με τη μουσική δωματίου της Δύσης. Σ' αυτή τη μουσική της διασκέδασης, το τραγούδι είχε έναν κύριο ρόλο γιατί συνταίριαζε τέλεια την ποίηση με τη μουσική.

γ) Μουσική του θεάτρου

Μετά τον 12ο και 13ο αι., σιγά-σιγά, η μουσική παραχωρεί το προβάδισμα στις τέχνες του λόγου και του θεάτρου. Είναι η εποχή που θα έβρει το θέατρο Νο. Αλλά και παρά ενα νέο είδος, λαϊκής περισσότερο, μουσικής, συνδυάζεται με το θέατρο στην Κίνα και στην Ιαπωνία.

Έτσι, έχουμε ένα διαχωρισμό σε μια ελαφρύτερη λαϊκή τέχνη, «σσειμνι» — συχνά την υπηρετούν γκέισες σε κέντρα διασκέδασης — και στην ελιτισμική μουσική των θρησκευτικών ή αυτοκρατορικών τελετών, όπου περιλαμβάνεται και η μουσική του θεάτρου Νο, που θεωρείται ότι ανήκει στο είδος της σοβαρίας, έντεχνης μουσικής. Οι Κομφουκιανοί μάλιστα ηθικολόγοι έβλεπαν με δυσπραξία το ένα είδος ενώ ενέκριναν το άλλο.

Το θέατρο λοιπόν είναι άρρηκτα δεμένο με τη μουσική. Το recitativo και άλλες προσφωνήσεις στην Κίνα συνοδεύονται από μια βιάδα με δύο χορούς, το «ελ-χου», που υποστηρίζεται από τύμπανα. Η ορχήστρα περιλαμβάνει ένα είδος όμποε, ένα πιάγιο φλάουτο, ένα φλάουτο με ράμφος, ένα γιανγκ-κιν με κρουστές, χορούς, τύμπανα από έλαο, ένα



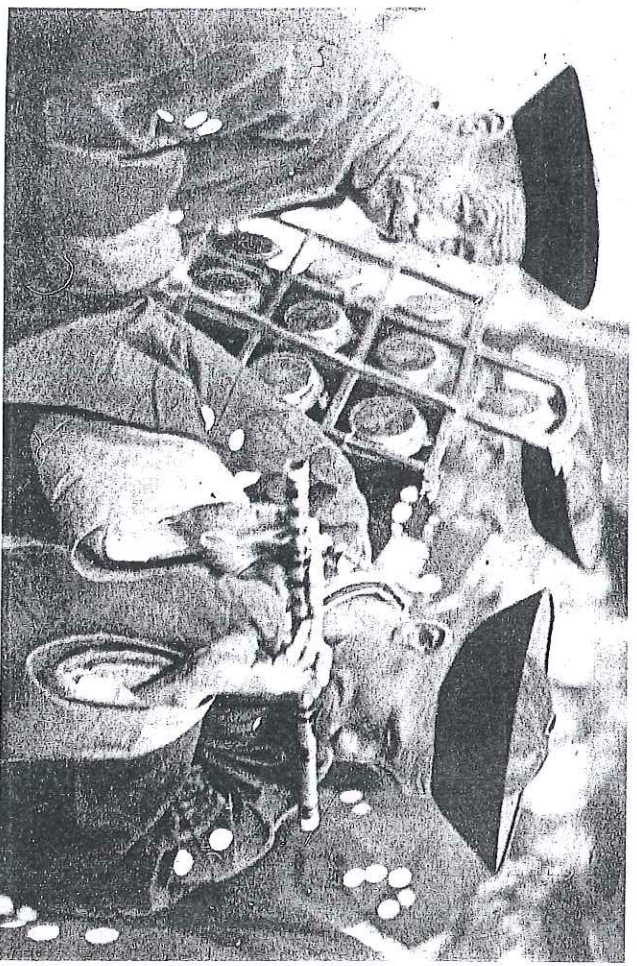
γανη συνοδεία — είναι τραγούδια της δουλειάς (με ελεύθερους ή έντονους ρυθμούς, ανάλογα με το είδος) ή συνοδεύουν τις γιορτές. Συχνά βλέπουμε το φλάουτο, τη δίχορη βιάδα, το μονόχορδο, το τρίχορδο λαούτι, τύμπανα και γκόνγκ να χρησιμοποιούνται σε πομπές, σε αγροτικές ή εποχιακές γιορτές.

Τα τραγούδια για τις γιορτές συνοδεύονται σχεδόν πάντα και από χορό, ενώ οι πάανοδοι τραγουδιστές συνοδεύουν τα παραδοσιακά έπη με μονόχορδο (Βιετνάμ) ή με μια βιάδα κίκουρ (Μονγκολία).

Οι αγροτικοί πληθυσμοί εξακολουθούν και τώρα να ψυχραγούνται με το θέατρο και τις μαριονέτες που πάντα συνοδεύονται από τη δική τους μουσική.

Φυσικά, δε λείπει και η τελετουργική μουσική για θεάρεια ή για μαντεία, που ανήκει στην κατηγορία της «σοβαρίας» έντεχνης μουσικής και χρησιμοποιείται κυρίως στην αυλή με μια μεγάλη ποικιλία και εναλλαγή τρόπων και ρυθμών.

Αυτή η έντεχνη μουσική περιλάμβανε 8 είδη: τη μουσική της παιδείας του Ραμουίν, των ναών, των 5 θυσιών, των μικρών ακροατηρίων, των συμπορίων, του παλάτιου, τη μουσική που φέρονε βοήθεια στον Ήλιο και εκείνη που βοηθά τη Ζέληνη σε περίπτωση έκλειψης.



ΥΚΟΝΥΚΑ ΚΑΙ ΚΥΜΒΑΛΑ.

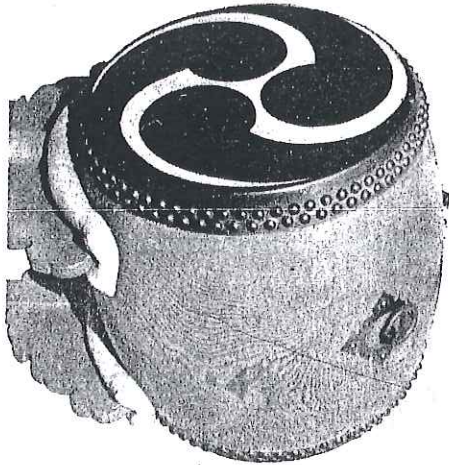
Στην Ιαπωνία, η ορχήστρα Νο αποτελείται από ένα τράγιο φλάουτο, ένα μεγάλο τύμπανο (τακό), από δύο μικρά τύμπανα με σάκκο (το ο-τσουζούμι) και το κο-τσουζούμι) και συνοδεύει ένα χορό 12-15 τραγουδιστών.

Στο θέατρο Καμπούκι όπως και στο θέατρο με μαριονέτες (Μηουνράκου) την εκτέλεση της μουσικής έχει αναλάβει ένα μικρό σύνολο (Κριντιγιού) που αποτελείται από έναν εκτελεστή «σαμιζέν» (λαούτου δηλ. με 3 χορδές) και από έναν τραγουδιστή που τραγουδάει όλους τους πόθους. Ο αρθρολόγος τους μπορεί να παραλλάξει και στο θέατρο Καμπούκι εναλλάσσουμε συχνά το ίδιο σύνολο όπως και στο θέατρο Νο: τράγιο φλάουτο και 3 τύμπανα.

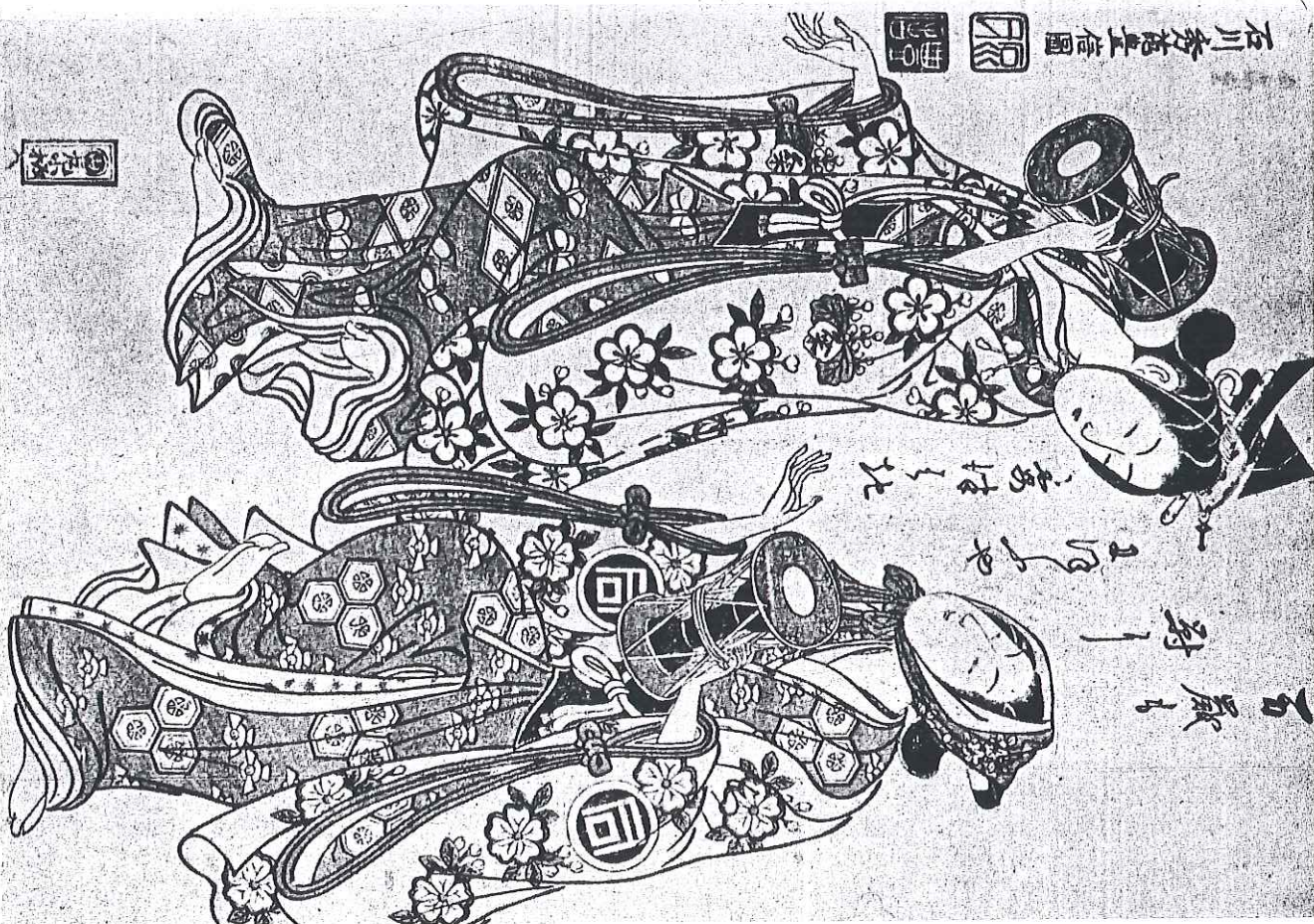
Στο Βιετνάμ, στις 3 μορφές θεάτρου, το «χαϊ-τοσόν» (θέατρο λαϊκό), το «χαϊ-τσούγκ» (θέατρο κλασσικό) και «χαϊ-κάι-λουόνγκ», το λεγόμενο ανανεωτικό θέατρο, η βιόλα με 2 χορδές παίζει ένα σπουδαίο ρόλο.

Η μουσική της Άσια Ανατολής είναι γραφόμενη, που διηγήθηκε όμως πάντα το χαρακτήρα της προφορικής παράδοσης. Αρκετά συστήματα σημειογραφίας έχουν χρησιμοποιηθεί — κυρίως ιδεογράμματα — για να δηλώσουν τις βαθμίδες της κλίμακας, τόσο στην Κίνα όσο και στο Βιετνάμ.

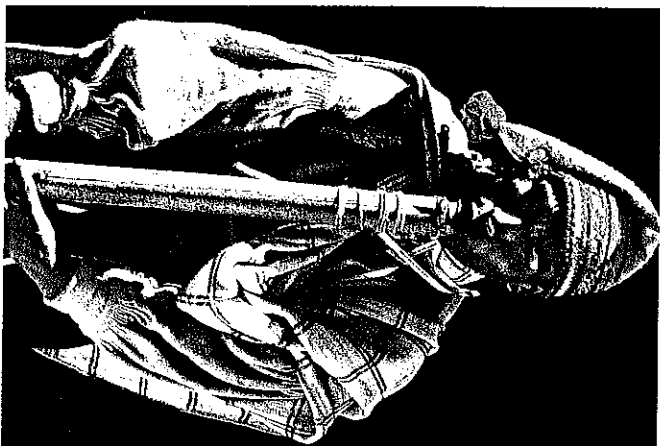
Για την Κίθαρα με 7, 13 ή 16 χορδές, το αχλαδόμορφο λαούτο και τον πνευστό πάλωμυλο Χρησιμοποίησαν ταμπουράδες, που δει-



χνουν τη χορδή που πρέπει να αγγιχτεί και το δαχτυλίδιο που πρέπει να υιοθετηθεί. Η συνήθης σημειογραφία, αρκετά στοιχειώδης, δέ δίνει παρα μόνο τη μελωδική διάδοχη του μουσικού κομματιού. Οι διακοσμησεις, οι διακυμάνσεις της εκτέλεσης, η διάρκεια των φθόγγων, εξηγούνται από τον ίδιο το δάσκαλο. Έτσι, η σημειογραφία αποτελεί απλά ένα βοηθητικό, υποστηρικτικό στοιχείο. Απώτερες για μια πλήρως ανεξάρτητη δεν έχουν ακόμα μια γενική αποδοχή.



6. Αμερική



Η μουσική του Νέου Κόσμου έχει προκύψει από τη συνάντηση, «χημική ένωση» (όπου αυτή πραγματοποιήθηκε) τριών μουσικών πολιτισμών: των, προ της εισβολής των Ευρωπαίων, λαών της Αμερικής, των Ευρωπαίων κατακτητών και των δοσίων της Αφρικής.

Όπως είναι φυσικό, οι ξένοι αυτοί μεταξέψαυ τους μουσικοί πολιτισμοί, για κείμενο καιρό πρέπει να διατηρήθηκαν με αδιάτακτα στεγανά, που να διαφύλασσε ο φαντασιώδης των δοξασιών της κάθε ηλαιοράς. Σιγά-σιγά όμως, ορισμένα όργανα άρχισαν να χρησιμοποιούνται από τις κοινότητες που ήταν πιο κοντά η μια στην άλλη, όπως π.χ.: τα μαρκάς των Ινδιάνων, δηλαδή οείστρα από όστρακα με σπόρους. Παρόμοια γενονότα οδήγησαν και σε μια βαθύτερη αλληλεπίδραση των τριών συναντηθέντων πολιτισμών. Θα γνωρίσουμε λοιπόν εδώ τη μουσική που διαμορφώθηκε από την ανάμιξη των άλλων τε συγκροτούμενων και άλλων συνειργαζόμενων τριών αυτών στοιχείων, με όλες τις επιρροές που είχε αυτό το νέο είδος, στη μουσική της αστικής τάξης αλλά και στην έντυχη δημιουργία.

Μουσική των Ινδιάνων

Μαρτυρίες για τη μουσική των Ινδιάνων έχουμε πρώτα από τις περιγραφές των Ευρωπαίων έπιλοκών, γύρω στο 1600, και έπειτα, από την ίδια τη σημερινή της εικόνα σε ανάγλυφες, παρθένες, περικοχές, που τις κατοικούν. Και είναι ενδιαφέρον ότι η καθαρή αυτή σημερινή μουσική των Ινδιάνων έχει πολλά κοινά σημεία με κείνη των περιγραφών του 1600.

Η μουσική αυτή λοιπόν έχει και σημερα πνευματικό χαρακτήρα, ιδιαίτερα στα μνημεότων Άνδεων, με 5 τρόπους. Διασάζονται ακόμα πρώτογονες μορφές μουσικής στους νοιάδες. Για τα μουσικά όργανα πρέπει να πουμε ότι, από ευρημάτα που υπάρχουν σε μουσεια, από αναπαραστάσεις γλυπτός ή ζωγραφικές, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι στο Περού ή στο Μεξικό π.χ., χρησιμοποιούν τα ίδια περίπου όργανα που χρησιμοποιούσαν και οι παλιοί τους πρόγονοι: Έστρες, φλάουτα, τριμπέτες, ποικίλα τυμπάνα. Στο Περού βαόκουμε επίσης Έστρες και σύριγγες, κατασκευασμένες από κόκκαλο, ξύλο, πήλο και μέταλλο. Τα έγχοδα όρ-

γανα, τόσο στον ένα όσο και στον άλλο πολιτισμό, ήταν άγνωστα. Στις άλλες περιοχές του Νέου Κόσμου σχεδόν όλα τα όργανα που αναφερόθηκαν πιο πάνω χρησιμοποιούνται από τους θγαγενείς.

Ασφαώς με κάποια στοιχεία εξέλιξης, εξέλιξης των Ευρωπαϊκών ή Αφρικανικών επιρροών, αλλά διατηρώντας πολλά από τα στοιχεία τα παλιά, η μουσική της περιοχής των Άνδεων, στο Περού, στο Εκουαδόρ (= σημερινός), στη Βολιβία, παραμένει ακόμα, σε μεγάλο ποσοστό, αναλλάωτη μουσική των Ινδιάνων.

Ευρωπαϊκές επιρροές

Οι επιρροές της Ευρωπαϊκής μουσικής είναι φανερές σε πολλές περιοχές της Αμερικής (ιδιαίτερα τα μέτρα και το χορευτικό κά-

μα της Ανδαλουσιανής Ισπανικής μουσικής). Σε ασικά τραγούδια των Ινδιάνων μπορούμε να διακρίνουμε ακόμα και στοιχεία του Γρηγοριανού μέλους που τα παρέλαβαν από τους ιεραπόστολούς.

Πολλές από τις μουσικές μορφές της Ευρώπης έφθασαν στο Νέο Κόσμο και, στη συνέχεια, πολλές από αυτές επανήλθαν στην Ευρώπη. Είναι χαρακτηριστικό, ότι οι μάτροι της Αμερικής, Χόρσεαν μενουέτο ή ότι το βαδς και η πόκακα κατέκτησαν, σε ορισμένες στιγμές, ολόκληρο το Νέο Κόσμο. Στο Μεξικό, όπως και σε αρκετές άλλες περιοχές, παρά την ύπαρξη μιας μουσικής παράδοσης των Ινδιάνων, κυριαρχήσε το ευρωπαϊκό στοιχείο, παίρνοντας βέβαια όρους εξέλικτικούς που δεν μπορούν να ταυτιστούν με κείνους της Ευρώπης. Πολλά, επίσης, όργα-



να από την Ευρώπη, μεταφερμένα από τους έμπορους, μεταβάστες. Χρησιμοποιήθηκαν και ενσωματώθηκαν στη μουσική του Νέου Κόσμου και πολλές φορές εξελίχθηκαν έτσι ώστε να υπηρετούν καταλληλότερα το είδος της μουσικής του κάθε τόπου. Ένα παράδειγμα, λοιπόν, από μικρότερες δυνάμεις, κίβλας με διαφορετικά ονόματα, σ'ίγουρα, προερχόταν από τα αντίστοιχα τους Ευρωπαϊκά πρότυπα. Ειδικά το μπάντζο (είδος κίβλας με δερμάτινο ηχείο τετράγωνο πάνω σε μετωπικό πλαίσιο) πρέπει να έχει επιρροές Αφρικανικές. Ευρωπαϊκά πρότυπα έχουν και τα βιολιά (αν και παίζονται με διαφορετικό τρόπο) και τα ονόματά τους θυμίζουν όργανα Ευρωπαϊκά. Τέλος, όργανα στη μορφή του ακορντεόν, χρησιμοποιήθηκαν σαν μέλη ορχηστρών για τα αργεντινά τάνγκο.

Η Αφρικανική συμβολή

Ίσως η πιο γόνιμη ζεύξη για τη μουσική της Αμερικής, αλλά και στη συνέχεια όλου του κόσμου, ήταν η παρούσα της Αφρικανικής μουσικής, αυτής που διαδόθηκε με τους σκλάβους σ' όλες τις περιοχές της Αμερικής, και ιδιαίτερα στις Η.Π.Α., στην Κούβα και στη Βραζιλία.

δούλοι, τότε, μαύροι, είναι, κυρίως, κρουστά (τύμπανα ποικιλόμορφα, σείστρα και καμπάνες με διάφορους τρόπους κρούσης). Το μολύβδινο όργανο που έρχεται από την Αφρική είναι το μπάντζο, που μεταμορφώθηκε μαρίμπα.

Το θρησκευτικό νέγρικο τραγούδι (Negro spiritual) έχει σαν πηγή τη λυτρωτική καταφυγή των μαύρων δούλων της Αφρικής στη Βίβλο και στο κήρυγμα των ερασιτρόπων. Τα μηνύματα αυτής της Θεού και την εκτίδα ότι δεν έχουν εγκαταλείψει τα μετασχηματίζαν σε τραγούδι, συνοδευμένο από χτυπήματα των χεριών και από μια ρυθμική συμπεριφορά του κορμιού, που υψωνόταν στη διάρκεια του χορού. Αντίθετα, τα τραγούδια δουλαιδών των σκλάβων κρύβουν μυστικά, κάτω από σύμβολα, την ανεκδιήγητη ακόμια διαμαρτυρία. Στα δύο αυτά είδη τραγουδιών, υπάρχουν στοιχεία από τα προεστιατικά και ανγκανικά θρησκευτικά χορικά, διαφοροποιημένα μελωδικά από τους νόμους της αφρικανικής — συχνά πεντάφωνης — μουσικής, με τη χαρακτηριστική χαμηλάμενη ή βαθιά και, προπαντός, ζωντανεύμενα από τον έντονο αφρικανικό ρυθμό, που προηγουμένως την τζάζ.

Λευσης. Λυρικό, μάλλον, παρά μυστικό, χαρακτηρίζεται από τη γνώριμη για πευροτότητα και αποροιοιστία της 3ης και της 7ης βαθμίδας που «διάνει» ανάμεσα στο μινόρε και στο λαυτόρε.

Ένα παράδειγμα από άλλες μορφές, ιδίως Χορευτικές, έχουν επίσημη αφρικανική προέλευση. Χαρακτηριστικό τους, οι συγκεντρωμένοι ρυθμοί — νότες, που προηγούνται ή καθυστερούν — ή έναν, άλλως, απόλυτα καθοριστικό του ύψους, τόπου.

Συνομιλώντας, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι η Αφρικανική μουσική είναι μια επέκταση της μουσικής της Δύσης, της Ευρώπης, με χαρακτηριστικά που ελάχιστα συγγενούν προς τους ανατολικούς μουσικούς πολιτισμούς. Βέβαια, οι επιρροές από τη μουσική των αυτόχθονων της Αμερικής και της Αφρικής, της δίνουν έναν ξεχωριστό τόνο και χρώμα: ωστόσο, διατηρεί τη ροή αυτή, τις ίδιες βασικές αρχές, φαίνεται πως οι λαοί της Αμερικής είχαν τις προϋποθέσεις να επικοινωνήσουν με τη μουσική των Ευρωπαίων και να συγκεντρωθούν απ' αυτή. Γι' αυτό, τελικά, η μουσική χρησιμοποιήθηκε και ως μέσο προσηλυτισμού στο Χριστιανισμό.

Τα τραγούδια των μαύρων των Η.Π.Α., οι κούβανέζικοι χοροί, το γιορόσο της Βενεζουέλας, το μπαμπούκο, το γιαπαγι των Άν-



δων, η Βραζιλιάνικη σάμπα, είναι, πάντως, εκφράσεις Άνω - ποίου Ευρωπαϊκές. Θα μπορούσαμε να τις χαρακτηρίσουμε ως Ευρωπαϊκή μουσική «καρικουμένη».

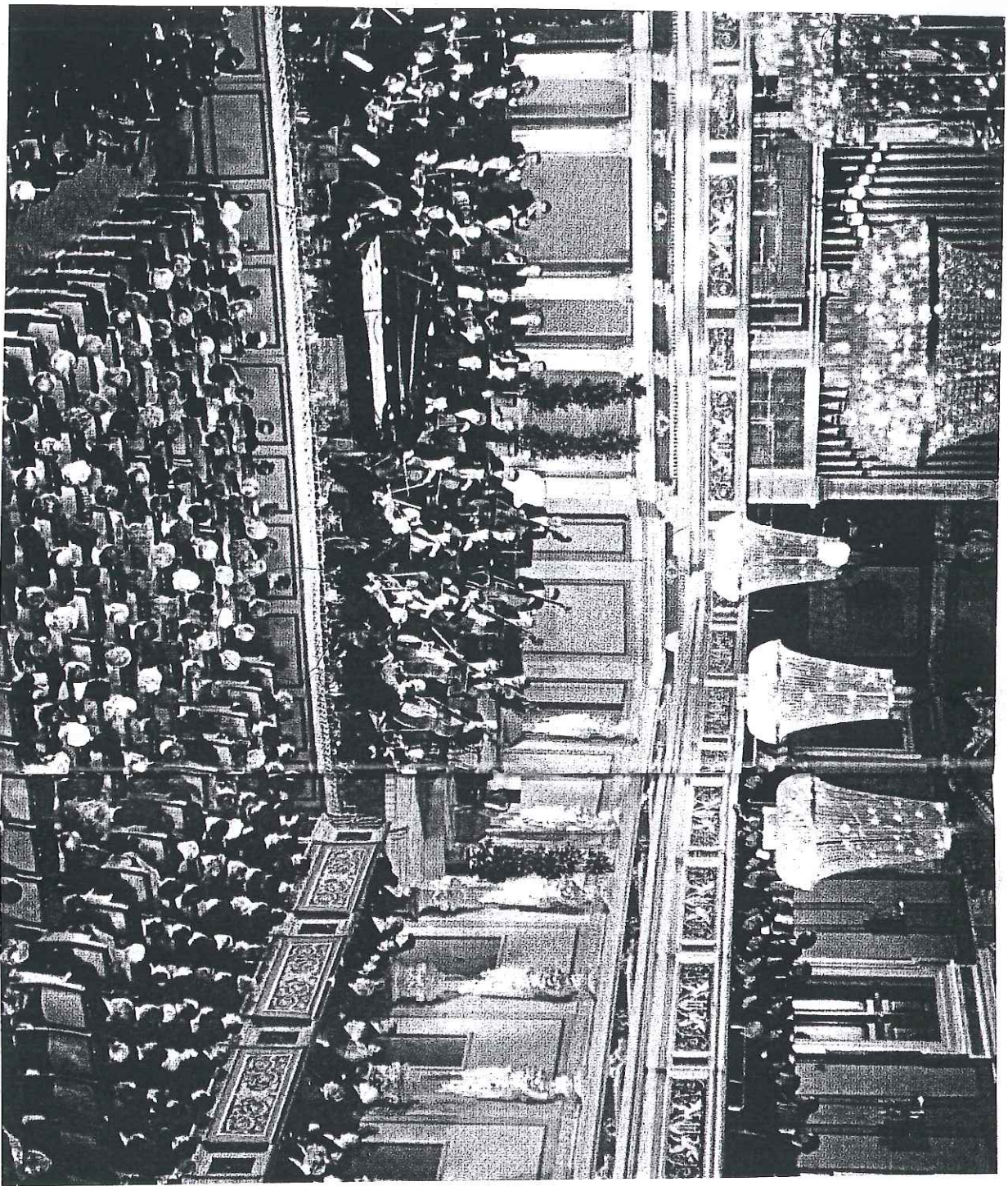
Αξιόλογο είδος μουσικής στην Αμερική είναι επίσης η Χαϊτανάσα, που αποτελεί εξέλιξη του αντίκρουτου Ευρωπαϊκού χορού. Από συνδυασμούς της Χαϊτανάσα, του Άνδουλουσιανού τάνγκο και του τραγουδιού Μιλόνγα γεννήθηκε το Αργεντινό τάνγκο ή κριολάιο.

Στη Βραζιλία, εξάλλου, μια εξέλιξη του Αφρικανικού Λουντού και της πάλκας είναι τα μαζέιζ και η σάμπα.

Γενικά, θα πρέπει να πούμε ότι η λαϊκή μουσική εξελίχθηκε σε μορφές τραγουδιών και χορών που υιοθετήθηκαν από την αστική τάξη, όχι μόνο της Αμερικής, αλλά και ολόκληρου του κόσμου. Την κάθε περιοχή την αντιπροσωπεύουν ορισμένα μουσικά είδη, όπως το marachis στο Μεξικό, το Μερσένγκουε των Δοληρικανών, το Καδουφά του Τριπνιότανι, που διαδόθηκε ευρύτατα, το Παρόσο της Βενεζουέλας, το Μπαμπούκο και το Παζίνο της Κολομβίας.

Όλα αυτά τα είδη άσκησαν μια σημαντική επίδραση και στην ένταξη μουσική που αναπτύχθηκε τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ



Ασφαδός, η μουσική των αρχαίων λαών της ευρωπαϊκής Μεσογείου αποτελεί το ξεκίνημα της ιστορίας της μουσικής αυτής της ηπείρου.

Ας θα μιλήσουμε εδώ για τη μουσική της Αρχαίας Ελλάδας (βλ. Κεφάλαιο 4ο) που άλλωστε, τόσο στο ξεκίνημά της όσο και στην εξέλιξή της έμεινε μάλλον κοντύτερα στο πνεύμα και το ύφος της Ανατολής. Έτσι, η μουσική των Ελλήνων και, αργότερα, των Ρωμαίων — όσο κι αν εμπνεύστηκε από κείνη του Ελληνικού κόσμου — είναι αυτή που εξελίχτηκε στη λαϊκή μουσική των χώρων της Ευρώπης, αυτή με την οποία συναντήθηκε, συγκρούστηκε και συνενώθηκε το φερόμενο από την Ανατολή πρωτοχριστιανικό μέλος.

1. Λαϊκή μουσική

Τη λαϊκή μουσική της Ευρώπης πρώτοι οι πομπιατικοί συγγραφείς και μελετητές του 19ου αιώνα άρχισαν να την προσέχουν, να την ερευνούν και να την αξιολογούν σαν κάτι σημαντικό. Οι μαρτυρίες για τη λαϊκή ευρωπαϊκή μουσική φτάνουν σε προϊστορικές περιόδους και η συγκριτική μελέτη με σύγχρονες μορφές πρωτόγονης μουσικής έφρασε μας βοήθηά στην εξαγωγή πολλών συμπερασμάτων.

Τα μουσικά της ουστήματα, από στοιχειώδη διτόνικα, πεντάτονικά ως, επτάτονικά, με τη χρήση της ετεροφωνίας, δείχνουν ότι υπάχει μια προτύπια εξέλιξη στην ανέλιξη του μελωδικού και ρυθμικού πλάτους.

Τα μουσικά όργανα εμφανίζονται σε μια μεγάλη ποικιλία πνευστών π.χ. τρομπέτες (από ξύλο, φλαοί δέντρων ή κοχύλια) και σφύριχτες, και κρουστών.

Η τέχνη της μουσικής και εδώ όπως και σε όλους άλλωστε τους λαούς, ξεκινάει από την απλή ανάγκη της επικοινωνίας ανάμεσα στους ανθρώπους και φτάνει ως τις τελευταίες και την ψυχάγνια. Σημεία, διαφροποιοτήθηκε από περιοχή σε περιοχή πηλώνοντας, με τη βοήθεια των διαφορετικών συνθηκών, της διαφορετικής γνώσεως και διοσυγκρασίας των λαών, τη δική της μορφή ο' όλες τις παραμέτρους: στο χαρακτήρα της, στον τύπο και στις παραλλαγές των οργάνων. Τα γεωγραφικά όρια των μουσικών παραδόσεων δεν ταυτίζονται βέβαια με τα όρια των σημερινών κρατών. Διαφορετική είναι η μουσική π.χ. της Μεσογειακής Γαλλίας από την ηπειρωτική ή εκείνη της περιοχής του Αιθαιτικού.

Η λαϊκή μουσική της Μεσογείου έχει μια ιδιαίτερη σημασία για την Ευρωπαϊκή μουσική,

λόγια της μακραίωνης ιστορίας της που ξεκινάει από τη 2η χιλιετία π.Χ. Χαρακτηρίζεται από έντονο πάθος και μια κοινωνικότητα, μια εξωστρέφεια, που εκδηλώνονται με φωνές θύνατες, όργανα ηχηρά (προβάσειμα οι χοροί ήχοι από γκάντες ή άλλα πνευστά) και ζωντανούς ρυθμούς, εκφράζοντας όλες τις πτυχές της ζωής, τα συναισθήματα, τη σκέψη και την ιδιοσυγκρασία των λαών από τους οποίους προέρχεται.

Υπάρχουν κάποια δείγματα πεντατονικών και προπεντατονικών κλιμάκων πάνω στις οποίες είναι βασισμένα ορισμένα τραγούδια ή περισσότερο πέντων, λαϊκή μουσική των χωρών της Μεσογείου στηρίζεται σε διατονικές επταβόλες κλίμακες. Τα όχι πολύ συχνά χρωματικά διαστήματα πιθανότατα είναι κληρονομιά τουροκοραβική.

Οι ρυθμοί είναι συνήθως συμμετρικοί (διμερείς ή τριμερείς), ενώ οι ασυμμετροί στις α-νατολικές περιοχές της Μεσογείου είναι, όπως, κατάκοιτα των αρχαίων ελληνικών μέτρων και όχι τουρκικές επιδόσεις, όπως πολλά από άγνοια, τους θεωρούν.

Υπάρχουν τραγούδια συνολικά μελωδικά ή απαγγελτικά (recitativo) — και μελωδικά ή συνθέτως συνολικά είναι τα τραγούδια της δουλειάς, ενώ τα αφηγηματικά και τα καθιστικά έχουν μελωδία πάνω στην ίδια συλλαβή.

Η πολυφωνία, φαινόμενο που διατρέχει την πεντόνια μουσική, είναι και χαρακτηριστικό της Μεσογειακής.

Τη συναντούμε:
 - δάδοτε με τη μορφή ισοκαρτημάτων της της ή της 5ης νότας, μιας κλίμακας
 - δάδοτε με περισσότερο από δύο συνηθισμένες γραμμές και μελωδία σε ρυθμικά ή μελωδικά οκταίνα με παράλληλη κίνηση σε 6ος, 8ος, 3ος και 2ος (Βοσνία) και
 - δάδοτε, ακόμα πιο πολύπλοκη και αντιστοικτική, με το πληρότερες συνηθισμένες σχέσεις (Αλβανία και βόρειες παραμεθόριες περιοχές της Ελλάδας - Μακεδονία, Ηπειρος, όπου το μουσικό αυτό φαινόμενο έχει πλάνα, νότια πανάρχαιες καταβολές).
 Τα μονόφωνα, τα αντισφονικά ή στροφικά τραγούδια συνδυάζονται συχνά από κρουστά (τουμπλάκια, νταούλια, σελοπρά ή χειροκροτήματα) και πολλαπλές φορές από μελωδικά όργανα που είτε, με μελωδία και κεντρίδια, παίζουνταν σαν κρούση πάνω στην κύρια γραμμή της μελωδίας, είτε περιορίζονται σ' ένα απλό ισοκαρτημά.



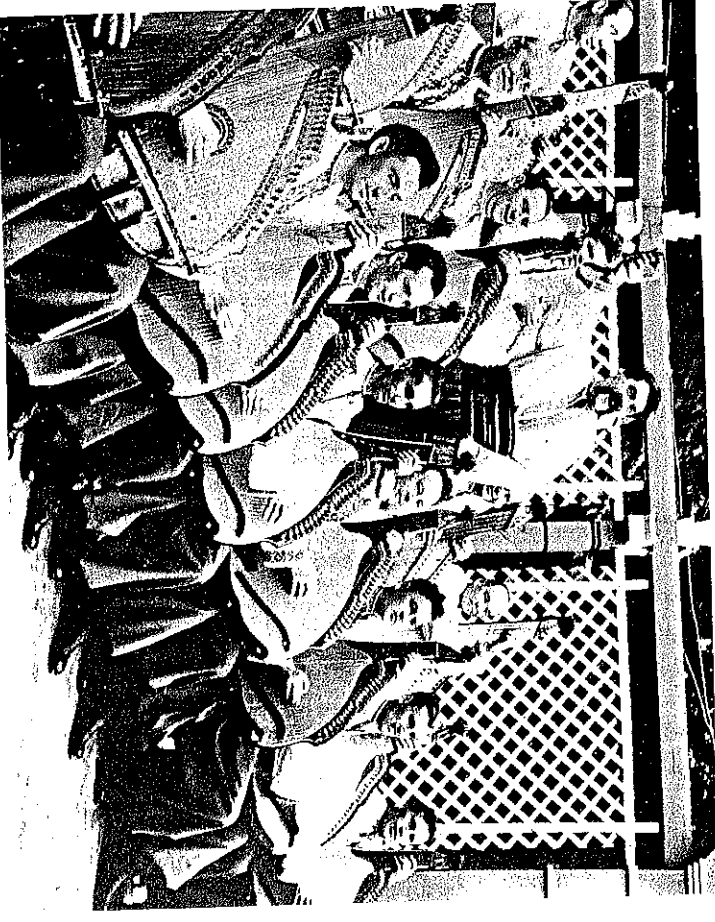
ως, περιοχές — προπαντός στη Λουθηρανική Γερμανία — οι κοινωνικές, πολιτικές ή θρησκευτικές, συνθήκες επέβαλλαν στη λαϊκή τα χαρακτηριστικά της θρησκευτικής εν-τελής μουσικής, με το συνολικό αυστηρό μέλος των chorals (κοράλι).

Παρ' όλα αυτά, πολλά από τα, κοινά αρχικά, χαρακτηριστικά έχουν διασωθεί στη φωνητική μουσική των λαών: οι λαρυγγισμοί των βοσκών των Καρπαθίων, οι κρητισμένες νότες των Βουλγαρικών τραγουδιών, τα χαρακτηριστικά φωνήματα των τραγουδιστριών της Ρουμανίας, τα tremoli και τοσκόματα ή τα yodel (γιόδελ) των βοσκών των Άλπεων. Η ομοιογένεια και η αυθεντικότητα της μουσικής της περιοχής του Αιγαίου οφείλονται στην κοινή καταγωγή της, που πρέπει να είναι κελτική.

Είσι λοιπόν, από την Ιβανούδια, τη Σκωτία, τη Βρετανία (Δ. Γαλλία) και τη Γαλικία (Β. Ισπανία) έχουμε μια ενδιάμεση μουσική με κοινά χαρακτηριστικά. Πέρα τη βιομηχανική και την τεχνολογική ανάπτυξη, υπάρχουν ακόμη κομμάτια του πληθυσμού που, με μεγαλύτερη αντίσταση απ' αυτή που δίδεται άλλοι, κρατούν τη μουσική παράδοση τους. Είσι, μ' όλο που ο λαϊκός πολιτισμός καταστρέφεται ραγδαία και οι τελευταίες εγκαταλείπονται, διασώζονται τα χριστιανικά, ή πρωτογονικά τραγούδια (με συνοδεία τριβόλων τυμπάνων), τραγούδια για το κάρναβάλι, τη γιορτή του Αγ-Γιαννίου και το γάμο, τραγούδια για δουλειές, οικογενειακές συγκεντρώσεις κλπ.

Σε σύγκριση με τη λαϊκή μουσική της Αυστραλίας, Ελβετίας, εδώ οι φωνές είναι πιο βαλ-λικές, πιο μελαγχολικές, άσες και φέρουν τη δαίμη της ολιχλής και της βροχής, ζορτός και εδών, τα χορευτικά τραγούδια καθώς και εκείνα που απομυθώνονται ή τους οργάνων είναι πιο χρωματισμένα και ζωντά.

Εξελκόμενος στο σύνολό της τη λαϊκή μουσική της Ευρώπης παρατηρούμε ότι σ' όλες τις χώρες της Δυτικής Ευρώπης, και πολύ περισσότερο στις σταδωφώνες της Αυστραλίας, που αφορούν να δεχτούν τις επιρροές της δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής, σώζεται ακόμα ένα τερδοστο πεντετόριο τραγουδιών αφιερωμένο σε κάθε είδος δουλειάς, σε λι-ταμένες, τελετουργίες και εκδηλώσεις αφιε-ρωμένες στον κύκλο της ζωής. (Τραγούδια βοσκοδικά στην Ελβετία, μια προσευχή την άρα της Αυστραλίας στις Άλπεις, εκκλησιαστικά τραγούδια του γάμου στην Πολωνία και τη Ουγγαρία, βήνοι στην Ουγγαρία ή τη Ρου-μανία, κλάματα για το Πάσχα ή για το Μάη στην Κεντρική Γαλλία, μουσική για τελετές περιφοράς των βασιλιάδων κι ακόμα, μουσ-ικές ή, καλύτερα, αλλά ηχητικά παιδιάσια σε διάφορες πολιτές και λίτανες όπως π.χ.



στην Ελβετία και τη Βουλγαρία η πολιμή προς τμή της Άνοιξης που ακολουθείται από κορτάδια ζώων με κουδούνια τα οποία, ομοιοδικά, αναγγέλλουν τον ερχομό της, κλπ.).

Οι κλίμακες των λαϊκών τραγουδιών της Ευ-ρώπης είναι κατά κανόνα διατονικές. Καπου-κάπου υπάρχουν χρωματικές, που προέ-χονται κυρίως από τις Ελλάδα και την Αυσ-τολή δε δυσκολεύεται, ωστόσο, να βρει κα-νείς δείγματα πεντατονικών κλιμάκων ακό-μα και στη Γαλλία.
 Τα μέτρα είναι συνήθως απλά, επαναλαμβά-νόμενα, κατά προτίμηση διμερή ή τριμερή, ή-διεμερά στα χορευτικά τραγούδια. Ποικίλα ασυμμετρικά και μικτά συναντούμε κυρίως στην Ελλάδα και τη Βουλγαρία. Ο Μπλάσ Μπιαροκ, που πρωτοανακάλυψε τέτοιους ρυθμούς στη Βουλγαρία, τους έκανε γνω-στούς σαν βουλγαρικούς ρυθμούς. Στην πραγματικότητα, δεν πρόκειται παρά για τα πανάρχαια ελληνικά μέτρα που διαβάζονταν — είναι απόλυτα εξακριβωμένο — όπως ο-κρίβως τα μικτά (π.χ. δαστυλικό μέτρο: -u- = 3+2+2 ή, ακόμα σωστότερα, 1½+1+1 κλπ.).

2. Έντεχνη μουσική

Ρωμική μουσική

Τα στοιχεία που έχουμε μια επιρροή με ασφάλεια να συμπεραίνουμε τον εξωστρεφή και πομπώδη χαρακτήρα της Ρωμικής μουσικής. Τους αισθητικούς και θεωρητικούς προβληματισμούς της αρχαίας ελληνικής τέχνης διαδέχθηκε τώρα η εκρήκση μιας δεξιοτεχνίας με μόνη επιδίωξη τη διασκεδάση, και τη λεπτότητα του αυλού ή της κιθάρας στις παραστάσεις αρχαίων ελληνικών δράματων στα θέατρα, οι εκκωφαντικές εντάσεις των χάλκινων πνευστών (σαλπιγγες, βούκινα κλπ.) και κρουστών οργάνων που παίζονται από πολυπρόσωπα σύνολα στις ρωμαϊκές αρχές.

Μεταφύτευση της ανατολικής πρωτοχριστιανικής μουσικής στη Δύση

Μαζί με το Χριστιανισμό, έφτασε στη Ρώμη και στους λαούς της Ευρώπης το διαμορφωμένο στην Ανατολή λατρευτικό παλααιοχριστιανικό μέλος, μίγμα του εβραϊσμοκρατικού και του ελληνισμοκρατικού πολιτισμού. Στη Δυτική Εκκλησία, μάλιστα, το μέλος αυτό (ψαλμοί και αντιφώνη) πολύ σύντομα παύστηκε με στοιχεία που αντλήσε από τραγούδια των αυτοχθόνων λαών (Κέλτες, Γαλάτες, Ιρλανοί, Φορβέι).

Ο Ιόςος ο Αμβρόσιος του Μιλάνου (4ος αι.) —σημαντικότερος συνέθετης— είχε ενδώσει στη δύναμη που ασκούσαν αυτές οι επιρροές και τα δικά του τα μέλη δεν έχουν την αυστηρότητα και το απόμακρο της Ήβης, γι' αυτούς τους λαούς, μουσικής.

Τις θρησκευτικές αυτές «αλλαγώσεις» του «αυθεντικού» εκκλησιαστικού μέλους και τις έντονες διαφοροποιήσεις — από χώρα σε χώρα — του λατρευτικού τυπικού τις είδε, όπως ήταν αναμενόμενο, σαν ένα επικίνδυνο, δασοστατικό σύμπλοκο ο πάπας Γρηγόριος (6ος αι.) και προέβη σ' ένα προσεκτικό έλεγχο θάψιμο των μελών αυτών. Συνέθεσε ο Ιόςος καινούργια και κατέλασε ένα νέο τυπικό, κοινό για όλες τις χώρες.

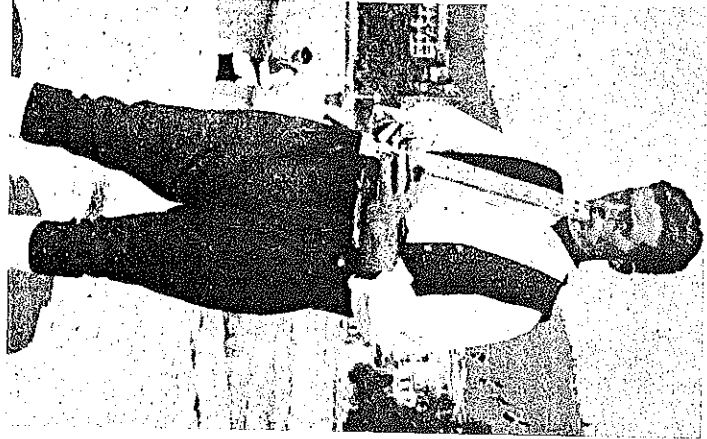
Παράλληλα, βασισμένος στα θεωρητικά κείμενα του Βορθίου, τελεσίκοιχε τη μουσική γροφή, η οποία προβάλλει τη χρήση των νοσημάτων του αλφάβητου, σύστημα ήδη καθελωμένο για την καταγραφή της αρχαίας ελληνικής μουσικής, φυσικά, οι τελεσιτοποιήσεις της γραφής δεν έγιναν απ' τη μια μέρα στην άλλη. Η πρόοδος της μουσικής σημειογραφίας βοήθησε στο να διασώθουν μουσικά κείμενα που σ' οποιαδήποτε άλλη περίπτωση θα μας ήταν τελείως άγνωστα.

Τα επικολυρικά τραγούδια, σε μορφή συνήθως αφηγηματική, με στοιχεία αυτοσχέδια σμού, είναι διαδεδομένα απ' όλη σ' όλη την Ευρώπη. Πολύ γνωστά είναι τα «κόινα» της Ρουμανίας.

Η φωνητική μουσική είναι κατά κανόνα μονοφωνική. Κατοσε συνδυάζονται με μια 2η φωνή (σοκρατήρια, παράλληλος 5ος, 4ος, 3ος και 2ος ότως ήδη ανεφέραμε προηγουμένως) και επί αιώνας τώρα στις χώρες της Δυτ. Ευρώπης είναι πολυφωνική, αομοιωτική, ααού δέχτηκε, όπως ήταν φυσικό, τις επιρροές από την έντεχνη μουσική δημοφιλία.

Η συνοδεία των τραγουδιών γίνεται συνήθως από έγχοφα (βιολιά, λαούτο, κιθάρα) και σπανιότερα από ένα πνευστό (φλάουτο ή κόρνο).

Οι πιο διαδεδομένες λαϊκές μουσικές φόρμες της Ευρώπης είναι η μπαλάντα (Σκανδιναβικές χώρες, Αγγλία και προπαντός Γαλλία) που συνοδεύει κυκλικούς χορούς, κλέως και τα αυτοσχέδιατικά τραγούδια, που διονουν αφορομη για αμάλλα ανάμεσα σε άτομα ή σε ομάδες (νορβηγικό «στέβα», βασκικά τραγούδια των «περτουαγρά»),



στα. Η διάδοση και την πιστή τήρηση του Γρηγοριανού τυπικού ανέθεσαν, ο Γρηγόριος και ο διάδοχός του πάπες, στο τάγμα των Βενεδικτινών μοναχών, στη δημιουργική και θεωρητική δουλειά των οσίων Χρυσόστομου τις πιο πολλές από τις γνώσεις μας για τις απαρχές της μουσικής και τους πρώτους αιώνες εξέλιξής της στον ευρωπαϊκό χώρο.

Κατανοώντας εξάλλου το συνεκτικό ρόλο του Γρηγοριανού μέλους στο βασιλείο τους, ευνοήσαν την καθιέρωση του Πιρτινός ο μικρός (9ος αι.) και ο Καρλομάγνος (9ος αι.), δεν υιοθέτησε, παρ' όλα αυτά, ευχαρίστως απ' όλες τις χώρες οι Εκκλησίες της Ισπανίας, της Γαλλίας και του Μινάγου εκδήλωσαν την έντονη δυσφορία τους και στην επιβολή ενός διαφορετικού, από το δικό τους, ημερολογίου. Αλλά και δάοι οι δάοι λαοί, άλλοτε με την καθοδηγητική δεκτικότητα σε επιρροές της λαϊκής τους μουσικής και άλλοτε με τη διαβρωτική, αργή αλλά σθεναρή παραφθορά του ίδιου του Γρηγοριανού μέλους, δεν έγκυψαν την αντίδρασή τους. Κάποιος τέτοιων αντιρροσών πρέπει να θεωρούνται οι πιο κοντινές στη λαϊκή αίσθηση μορφές της sequentia (σεκουέντια), της cantilene (καντιλέν) και των εκκλησιαστικών τρόπων. Ο ευπρεπής εξάλλου της «χωντροκονιάς» της λαϊκής μουσικής και ο συμμετρικός τετραγωνισμός της ελεύθερης μορφής του εκκλησιαστικού μέλους είναι τα ανεξίτηλα ίχνη που άφησαν οι γόνιμες αυτές αλληλεπιδράσεις.

Μια ολόκληρη σειρά από συνόδους προστάθηκε να επιβάλει το Γρηγοριανό μέλος απ'γορευόμενες με βαρείς ποινολογίες τη χρήση, από τους λαούς και τις Εκκλησίες, οποιασδήποτε άλλης μουσικής και προπαντός των μουσικών οργάνων.

Παρ' όλα αυτά, τα όργανα σταδιακά εγκαταστάθηκαν μέσα στην Εκκλησία και μάλιστα το εκκλησιαστικό όργανο (από τον 9ο αι.). Έτσι, η ενόργανη μουσική, μέσα από το πόλο συνόδους των λαϊκών τραγουδιών (ερωτικών, πολεμικών ή της δουλειάς), ξεκίνησε

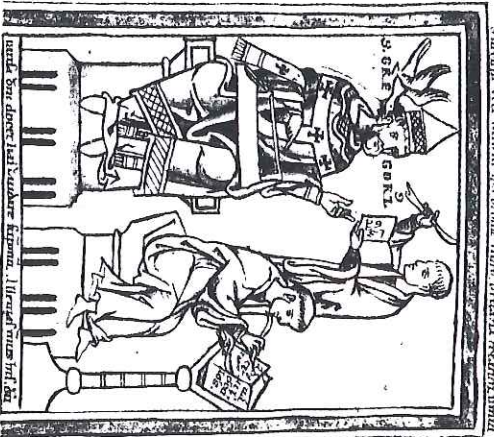
την παράλληλη προς την εκκλησιαστική φωητική μουσική λαμπρή πορεία της.

Το Λειτουργικό Δράμα

Τον 10ο αι. ξεκίνησε μέσα στους αφιερωμένους — αποκλειστικά ως τότε — στη Λειτουργία, ένα καινούργιο αναπαραστατικό και μουσικό είδος, πηγή του Ευρωπαϊκού Θεάτρου, τα Λειτουργικά Δράματα, που μετονομάζονται σε «Θαύματα» τον 12ο αι. και σε «Μυστήρια» τον 16ο αι. Σύν τω χρόνω, βγαίνουν από το χώρο της Εκκλησίας και πλώνονται με κοσμικά στοιχεία χορευτικών ιντερμédων ή ερωτικών τραγουδιών.

Οι απαρχές της Πολυφωνίας

Σε μια πραγματεία του, ο ερισκοποιος Σερβίλης Ιορδάνος (7ος αι.), μας πληροφορεί για την ύπαρξη μιας υμνοτυπώδους πολυφωνίας με διαστήματα 8ης, 5ης και 4ης. Παρ' όλα αυτά το πρόβλημα των απαρχών της πολυφωνίας, όσο θα μας λείπουν περι-



Handwritten musical notation on a staff with a treble clef. The notes are simple, representing a single melodic line. Below the staff, there are several lines of text in a Gothic script, likely a Latin liturgical text. The notation is interspersed with the text, indicating where the music is sung.

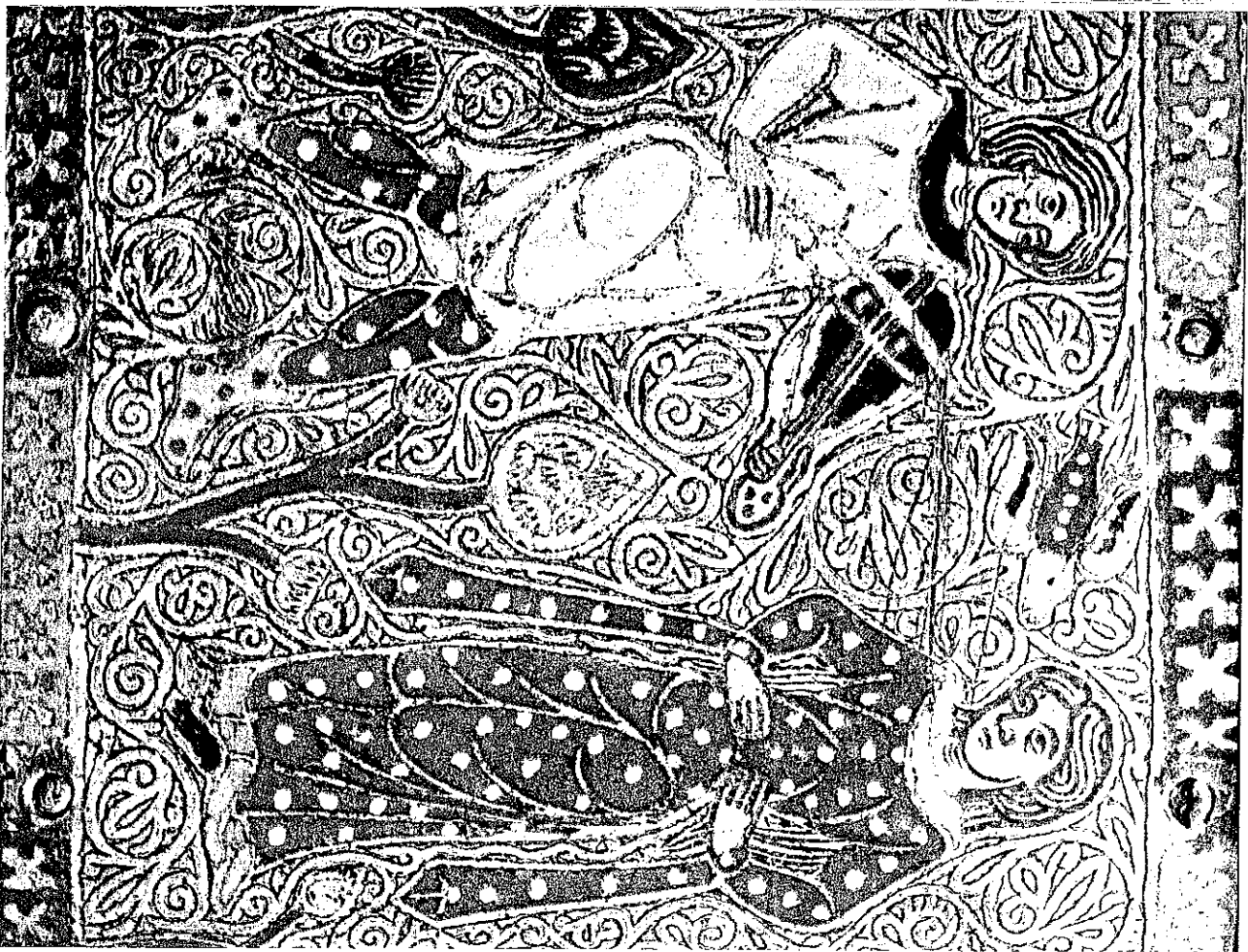


οότερες πληροφορίες, θα μένει ανεξιχνίαστο, αφού μάλιστα δε γνωρίζουμε με βεβαιότητα κατά πόσο υπήρχαν κάποιες μορφές πολυφωνίας και στους αρχαίους πολιτισμούς. (Ισα. Ισα, τα στοιχεία που ενισχύουν μια τέτοια άποψη συνεχώς πληθαίνουν.) Είναι βέβαιο όμως, ότι από κάποια στιγμή και μετά, έχουμε πια στη δυτική μουσική έργα με μια συγκεκριμένη μορφή πολυφωνίας, που βελτιώνουν το θαύματος οικοδόμημα του όλου μουσικού πολιτισμού του Δυτικού κόσμου με την ανεκτίμητη αξία πολυφωνικότητας και αμυνική μουσική φιλοδοξία για ανθρωπίνες φωνές και μουσικά όργανα.

Το πρώτο σύστημα που βρισκόμαστε να αναζητούμε στα μουσικά έργα του 9ου αι., είναι ήδη σ'ενα ερθεϊνό αμύμητος, που αποδεικνύει την κάρτσια του ηλκία. Ο μοναχός Hucbald (Κουκίμπαλν) και ο μαθητής του διατύπωσαν τους κανόνες για το σύστημα organum. Την ίδια αυτή εποχή, που κυριαρχούν οι εκκλησιαστικοί τρόποι, η λαϊκή μουσική τελεί

προς ιδιώματα που ευνοούν τον προσανατολισμό της μουσικής προς τις τονικότητες, που πολύ αργότερα θα επικρατήσουν — αποκλειόντας δάους τους παλιούς τρόπους — στη Δύση, αφραγίζοντας ολόκληρη τη μουσική δημιουργία μιας μακρότατης περιόδου με την κυριαρχία τους την εποχή δηλαδή της τονικότητας (μιατζόοο, μινώοο). Ήδη, γύρω στον 11ο αι., είχε αρχίσει να μορφοποιείται το discantus ή, στις βόρειες χώρες, τότε και το conductus ή, στις βόρειες χώρες, το gymel (γκυμέλ) και αργότερα το fauxbourdon (φω-μπουρντόν).

Οι πρωτοεργάτες της σχολής της Παναγίας των Παρισίων (Leolin (Λεονέν) και ο μαθητής του Pérotin (Περοτέν), έχουν ήδη απ'απύσει, στο organum ο πρώτος και στο organum και στο discantus ο δεύτερος, ελεύθερες μελωδικές και ρυθμικές που μαρτυρούν τις επιρροές της σχολής της Παναγίας. Οι κατακτήσεις της σχολής της Παναγίας των Παρισίων ατλώθηκαν στην Ιταλία και στην Ισπανία.

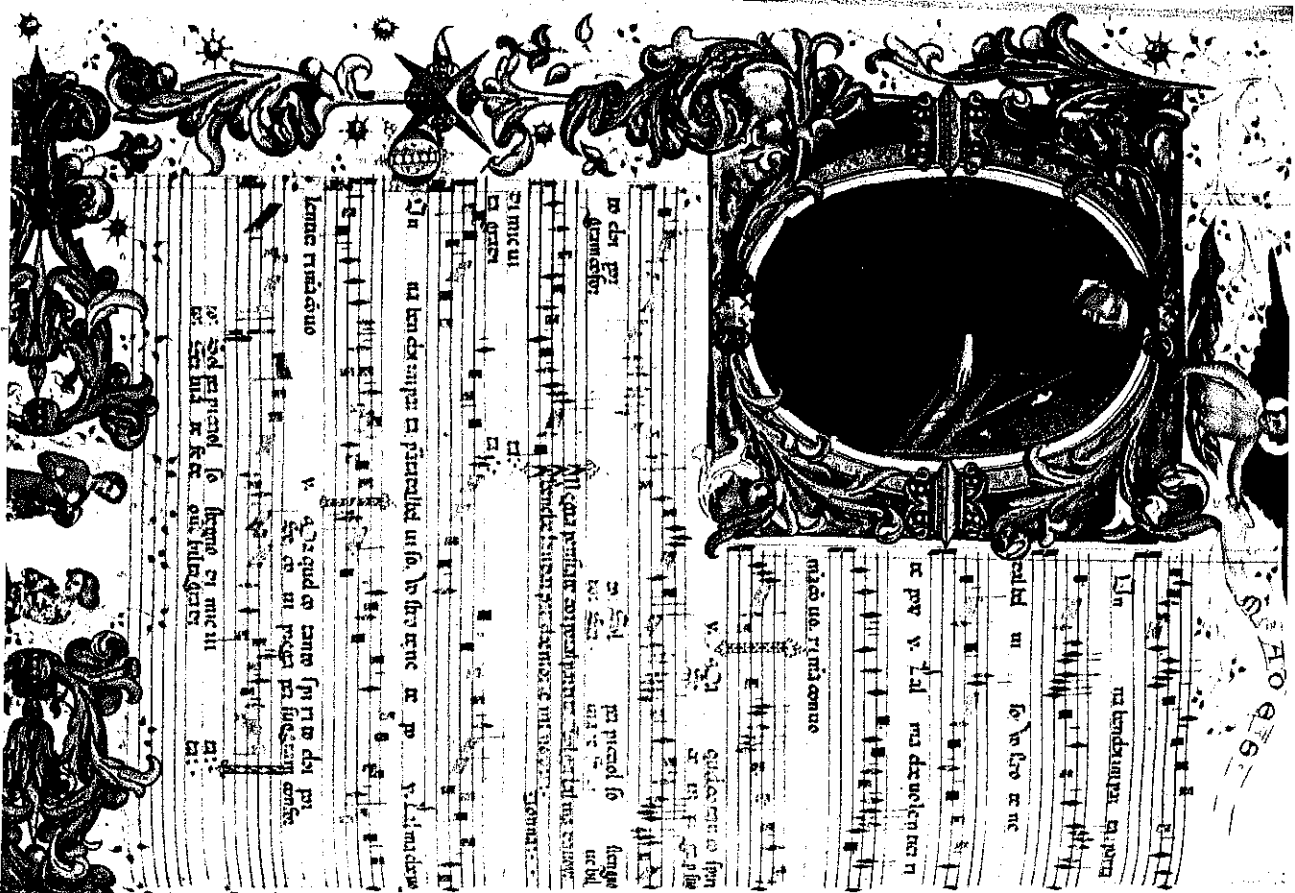


Το δειλά εμφανίζεται μια παράλληλη —κατ' άλλους προσηγήθεια— εφεδκτική της πολεμικής πορεία, στην Αγγλία και στις σκανδιναβικές χώρες. Τάπα το θρησκευτικό ματό και, τον 13ο αιώνα, το πιο εξελιγμένο και λαϊκό conductus επιτρέπουν την παράλληλη κίνηση των άλλων φωνών που τραγουδούν ανεμπόδιστα στην αρχή θρησκευτικά κείμενα και μετά λαϊκά έλευθερότοια τραγούδια.

Σύντομα, οι ρυθμοί αποδραματίζονται από την αυστηρή κηδεμονία του «τριπλήτου» (ouïffelo της Αγίας Τριάδας) και υιοθετούν τον απλοποιημένο «διπλό», συνεισφορά του ιταλικού και ισπανικού λαϊκού τραγουδιού. Με την άνοδο της τάξης των ιπποτών από την εποχή των σταυροφοριών, έχουμε και την άνοδο ενός νέου είδους τραγουδιού που εξιστορεί τα κατορθώματά τους, τον έπαινο, το κωμικό. Είναι τα τραγούδια των τρουβαντέρων (trouvadours, ή trouveres

—όπως λέγονται στη Β. Γαλλία—, ή Minnesänger — όπως τους ονομάζαν στις βόρειες χώρες). Ειδικότερα δυναμικός δείγματά τέτοιων τραγουδιών — αρκετά όμως για να μας δώσουν το χαρακτήρα και την ποιότητά τους — υπάρχουν, σε μία γραφή που μόλις πρόσφατα τη διαβάζουμε πιο σωστά. Την εκτέλεση των τραγουδιών τους συχνά την ανέβειαν οι τρουβαντέρου σε jongleurs (ζογκλέο) ή ménestrels (μενεστρέλες), που τα τραγουδούσαν με τη συνοδεία μιας vielle (βιέλς).

Οι Minnesänger (ερωτοτραγουδιστές), που εμφανίζονται έναν αιώνα αργότερα (13ος) στις βόρειες χώρες, επιμνησθύν μόνοι τα πεπρωμένα τραγούδια τους. Αυτά τα τραγούδια παρέλαβαν αργότερα και καλλιέργησαν οι σχολές των Meistersänger (αρχιτραγουδιστών), όπως τις έλεγαν οι αστοί των νεοστίτων νεργμανικών πόλεων.



ΑΙΣ ΝΟΒΑ

Τις μουσικές εξελλείψεις που χρωστούμε στο τραγούδι των τρουβαδούρων και των Minnesanger η στο βεντιλωμένο discantus αλλά και στο λαϊκό τραγούδι, που ανέβει αυτή την περίοδο σ' όλη την Ευρώπη, αξιοποιεί μια νέα σχολή που τις αρχές της κωδικοποιεί ο ποιητής και μουσικός Philippe de Vitry (Φιλίπ ντε Βιτρύ) στις αρχές του 14ου αι. Ονομάζει αυτή την ανανεωμένη αντιλήψη δημιουργίας Αις Νοβα (Νέα Τέχνη), χαρακτηριστικός αυτών τα Francisco Landino (Φραντσέσκο Λαντινό) (από τους πρώτους δημιουργούς της ιταλικής ballata και του madrigal —ισοδυναμεί—) θα δικαιολογούσε την έμπραξη ενός τέτοιου χαρακτηρισμού, πρέπει να ομολογηθεί ότι δεν υπάρχουν άλλοι σημαντικοί εκπρόσωποι της.

Η μεγάλη προσφορά των δασκάλων του 14ου αι. είναι η συνειδητοποίηση των προβλημάτων της κβάρτης αρμονίας σε σχέση πάντα με τις οριζόντιες παράλληλες μελωδίες της αντιστήλης.

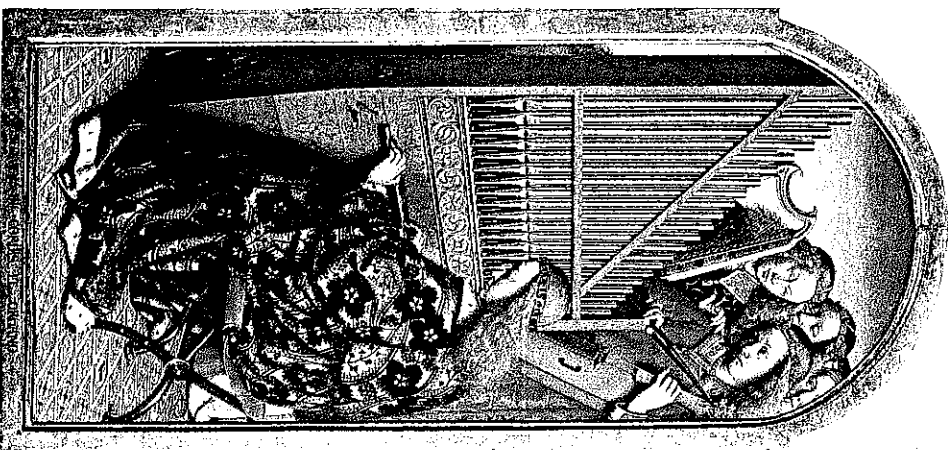
Ήδη, το μοτίβο γίνεται ένα κοσμικό τραγούδι και έχουμε τα νέα στοιχεία του κανόνα (cannon) και της caccia (κάτσι) — μορφής κανόνα και αυτής.

Την ίδια εποχή παρατηρείται μια άθιση στην εξέλιξη των οργάνων. Το εκκλησιαστικό όργανο παίρνει ένα κεντρικό ρόλο στη θρησκευτική μουσική αλλά και σε φορητό ή οργάνο στη λαϊκή. Ο δίσκος ο Guillaume de Machaut αναφέρει 30 είδη μουσικών οργάνων.

Γαλλοφλαμανδική σχολή

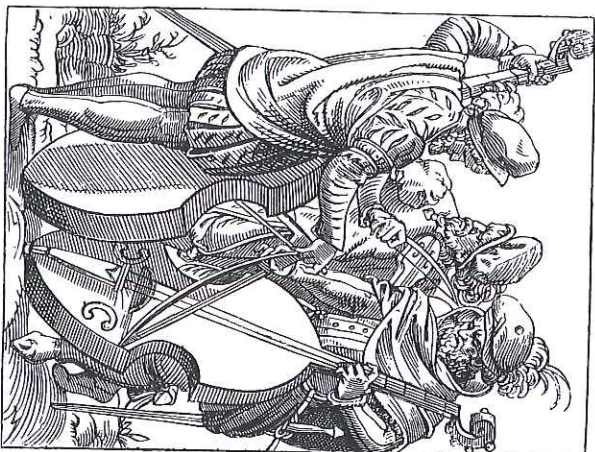
Η κατάκτηση της Γαλλίας από τους Άγγλους είχε σα συνέπεια την εγκατάσταση στο Παρίσι Άγγλων συνθετών, θεωρητικών και εκτελεστών. Έτσι, οι εκτοπιζόμενοι Γάλλοι συνθέτες ψάχνουν φιλίες, στεγές σ' άλλες περιοχές κυρίως στη φλάνδρα. Παρ' όλα αυτά, ο John Dunstable (Τζων Ντύνσταμπλ), συνθέτης που εκφράζει αυτή την εποχή, δεν υπολείφεται από τους Γάλλους προκατόχους του. Εγκαταλείποντας, ίσως, οριστικά τα παλιά συστήματα, υιοθετεί και εννοχεί τις νέες αρμονικές αντιλήψεις, που προστοιμάζουν και εξοικειώνουν το κοινό με το αρμονικό αίσθημα που εδραϊώνεται στους επόμενους αιώνες.

Το κέντρο, ωστόσο, της μουσικής δημιουργίας τον 15ο αι. μετατοπίζεται στην περιοχή της φλάνδρας. Οι μουσικές εκκλησιαστικές



σχολές που υπάρχουν εκεί — κορυφαία του Cambrai (Καμπραί) — μαζί με τα μουσικά σύνοδα, κυρίως φωνητικά, που δημιουργούνται στις αυλές των βασιλέων και ευγενών, γίνονται οι πυρήνες που τρέφουν τη μουσική δημιουργία και ζωή. Διατηρεί πάντα τη λαμπή της η σχολή του Παρισιού Παρεκκλησιού της Ρώμης, όπου πολλοί Γάλλοι και φλάνδρδοι μουσικοί μαθήτευσαν ή δίδαξαν.

Στο συνθετικό έργο του μεγάλου Guillaume Dufay (Γκιγιώμ Ντυφάι) και στη συμπεριφορά στην προαγωγή της μουσικής ομιλογραφίας χρωστίζει τη θεμελίωση της η Γαλλοφλαμανδική σχολή. Η σχολή του Dufay, όπως και η αγγλική σχολή αυτής της εποχής,

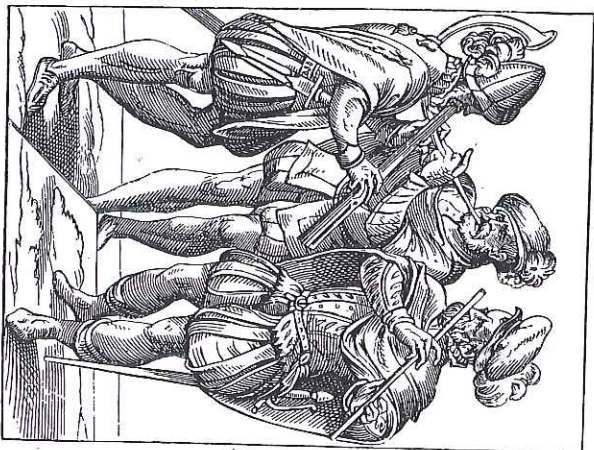


δίνουν μια έμφαση στην επίδραση μελωδία, που παίρνει λίγο-λίγο έναν πρωτεύοντα ρόλο. (Κάτι που μόλις τον 17ο και 18ο α. αι. θα ο-λοκληρωθεί.)

Σ' αυτή την πρώτη περίοδο της Γαλλοφλαμανδικής σχολής, σημαντικόι είναι και η αυθενσιφορά της κοσμικής μουσικής του Gilles Binchois (Ζυλ Μπενσουά) με τις τομήλες της φωνώνες και την ελευθερία των ρυθμών. Κατά τη δεύτερη περίοδο της Γαλλοφλαμανδικής σχολής, ο Jean Ockeghem (Ζαν Οκεν-καμ), με τα εκφραστικά και περίτεχνα μοτίβα και τις λαϊουργίες του, και προπαντός ο Jacob Obrecht (Γιάκομπ Όμπρεχτ), που αναδεικνύει την τέχνη της μίμησης και του «κα- νόνα» (ατλού, κυκλικού, αναστραμμένου και κρεκνικού, σε μικρήνση και μεγέθυνση) προστοιμάζουν την τεχνική της μίμησης που πολύ αργότερα θα αποθεωθεί στη φόρμα της φούγγας (fugal).

Ο Obrecht είναι ο πρώτος που συνθέτει πο-λυφωνική μουσική στις μονοφωνικές, ως τό-τε, νεκρώσιμες ακολουθίες.

Ένας μέγιστος συνθέτης της Αναγέννησης, που ακόμα δεν έχουμε αναγνωρίσει την πραγματική του διάσταση, είναι ο Josquin des Prés (Ζοσκέν ντε Πρε). Στην τέρτασια σε έκταση και σημάσια δημιουργική δουλειά του, η ανθρόπνη έκφραση προτάσσεται κά-θε δεξιοτεχνικού πολυφωνικού ακροβατι-σμού. Το έργο του επιπράσαε τη μουσική των

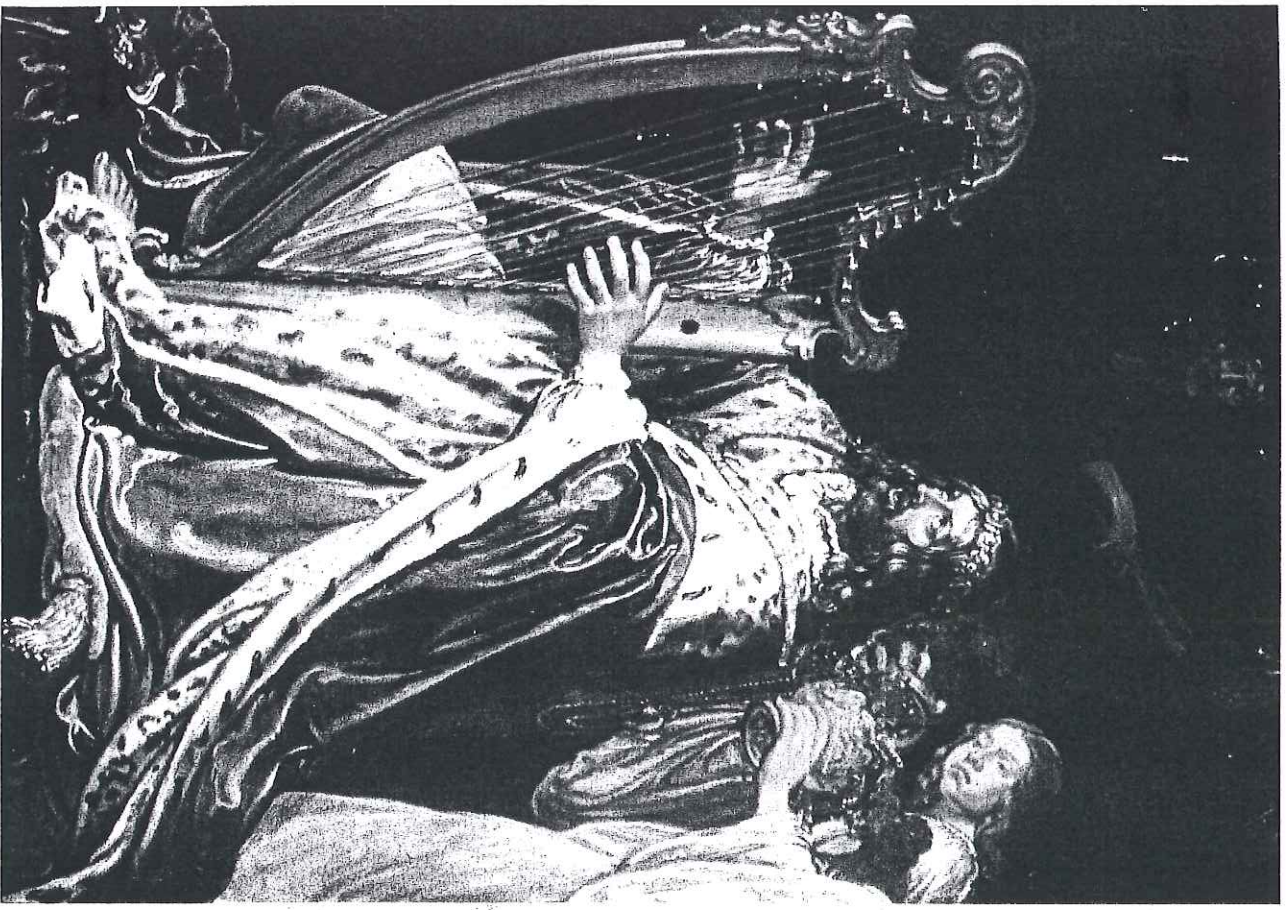


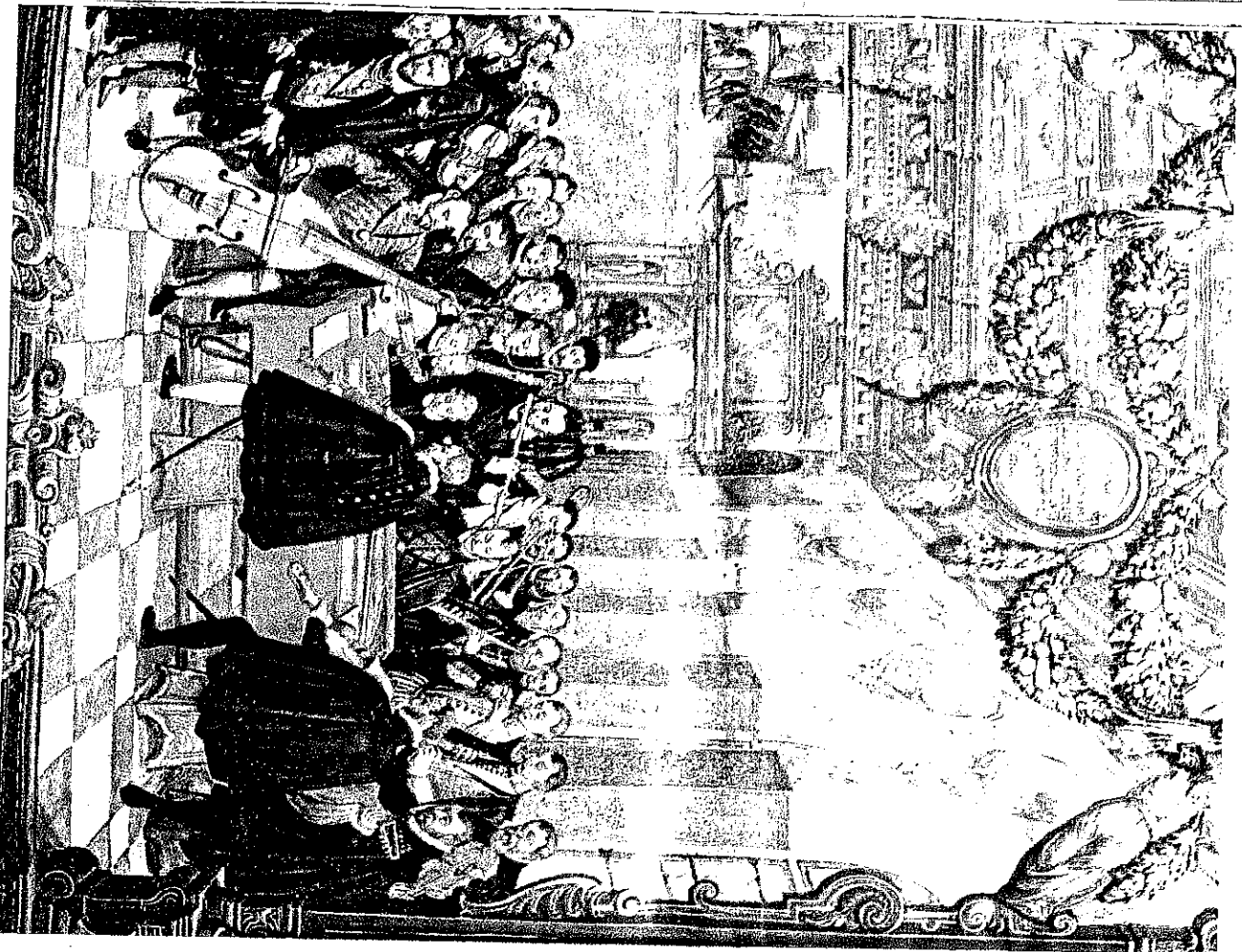
δύο επίσημων γενεών σ' ολόκληρη την Ευ-ρώπη.

Τα μουσικά όργανα εξακολουθούν κατά τον 15ο α. να είναι καταδικασμένα στο δευτε-ρευοντα και ταπεινό ρόλο συνοδείας ή αυτι-κατάστασης φωνών. Οι μεγάλοι δόξαδοι ε-ξακολουθούν να εμπιστευονται τις πολυφω-νικές τους συνθέσεις στις ανθρόπνες φω-νές. Παρ' όλα αυτά, κάποιιοι δίδασμοι εκτελεστές του εκκλησιαστικού οργάνου ή των πάλη-κτροφόρων, virginal (βιρτζιναλ), σπινέτου και clavichord (κλαβικόρντ) αρχίζουν να στα-διοδρομούν στη Γερμανία και σ' άλλες χώ-ρες.

Η έφευρεση της τυπογραφίας συντελεί βετι-κά στην εξέλιξη της μουσικής σημειωγρα-φίας, η οποία μπορούμε να πούμε ότι γύρω στο 1500 ξεφεύγει από το επίπρεδο της με-σαιωνικής γραφής και περνάει στη νεότερη.

Η Γαλλοφλαμανδική σχολή πέτυχε την πιο θεαματική χρήση των κανόνων της αντιστρε-φής, ώστε όλες οι φωνές να τραγουδούν με μελωδικό και ευχάριστο τρόπο. Οι σοφοί κα- νόνες (cannon) και οι αρχές της βηματικής α-ντιστροφής και των παραλλάγων, που θα βρουν στους επίσημους αιώνες τους εκπλή-κτικούς ανεχότες τους (κλασσικούς και πο-λυτονικούς), βεβαιώνονται στα αριστουργή-ματα αυτής της εποχής.





16ος αιώνας

Η μουσική της Αναγέννησης δοκιμάζεται από τις αυτανιστικές αντιλήψεις που ακολουθούνται από μια τδση επιστροφής στα ελληνισμοισμικά πρότυπα. Η προσοπεία για επισημοπλή στο προσωδίακό μέτρο της ελληνικής και λατινικής πολήσης, οίγουρα, είχε μια επίδραση αποσοδορμήσης στην εξελικτική πορεία της μουσικής.

Από την άλλη πλευρά, οι ίδιες ανθρώπινο-τοικές αντιλήψεις συνετέλεσαν, ευτυχώς, στην ανάπτυξη του λαϊκού τραγουδιού, που ακριβώς για να μπορεί να επικρατήσει, να απομνημονεύεται από το μεγάλο πλήθος, έπρεπε να είναι πιο απλό και όχι φορτωμένο με την περίεργη πολυφωνία των εποχών που προσηγήθηκν. Το γαλλικό chanson (σανσόν) ενσωμακωνει αυτή την αντίληψη και τα τραγούδια του Clement Janequin (Κλεμάν Ζανκεν) με τις ζωντανές περιγραφές τους υπηρέτησαν με τον πιο εύγλωττο τρόπο τις νέες αρχές.

Ο Janequin θεωρείται, εξάλλου, ο εισαγωγής της προγραμματικής μουσικής. Δεν πρέπει να ξεχνάμε όμως, ότι προγραμματική μουσική υπήρχε ήδη στην Ελλάδα αλλά και σ' άλλους μουσικούς πολιτισμούς από πέντοχρνια χρόνια.

Στο χώρο της θρησκευτικής μουσικής, οι οπαδοί του Λοβέθρου και του Καθίνου χρησιμοποίησαν τη δύναμη της κοσμικής μουσικής για να συγκινήσουν τους νεοφώτιστους οπαδούς τους. Ο Λοβέθρος, θεωρείται, και δικαία, ένας σημαντικός συνθέτης. Του αποδίδουν ορισμένα από τα περίφημα choral (choral) τα οποία όλος ο λαός, τίδως σε απόλυτο κελίμενο, έψαλλε στην Εκκλησία μονόφωνα και στη συνέχεια με συνοδεία οργάνου. (Αυτούς τους θαυμάστους υμνούς χρησιμοποιήσε, αργότερα, σε εκκλησιαστικές αρμονικές και πολυφωνικές επεξεργασίες, ο Bach.)

Αλλά και η Καθολική Εκκλησία αξιοποίησε το δοκιμασμένο από την κοσμική μουσική ταλέντο του Janequin και, προπαντός, του περίφημου συνθέτη Orlando di Lasso.

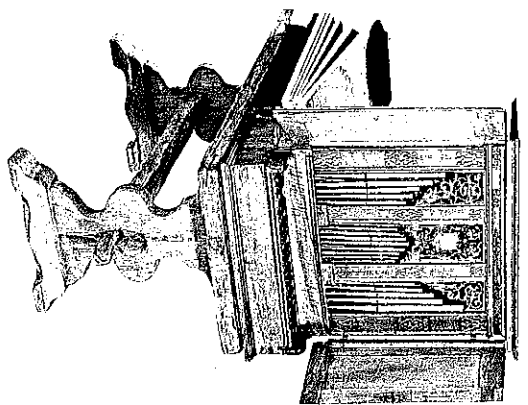
Η κίνηση που αναπτύχθηκε γύρω από την «Ακαδημία Τεχνών, Πολήσης και Μουσικής» του Antoine de Baif (Αντουάν ντε Μπαίφ), που προστάτευε ο Κάρολος Θ', συνετέλεσε στην ανάπτυξη μιας κέθετης αρμονικής γραφής, όταν η μουσική, ακριβώς για να υποστηρίξει στην ποσοδία του κελίμενου, χρειάστηκε να εγκαταλείψει την παλιά της πολυτοκάκτοπτα και να αναδείξει μια κυρίαρχη μελωδία που συνοδεύεται — κατά κάποιον τρόπο — από τις άλλες φωνές, παράγμα που εύκολα οδήγησε στην ανέθεση των συνοδευτικών φωνών στα μουσικά όργανα.

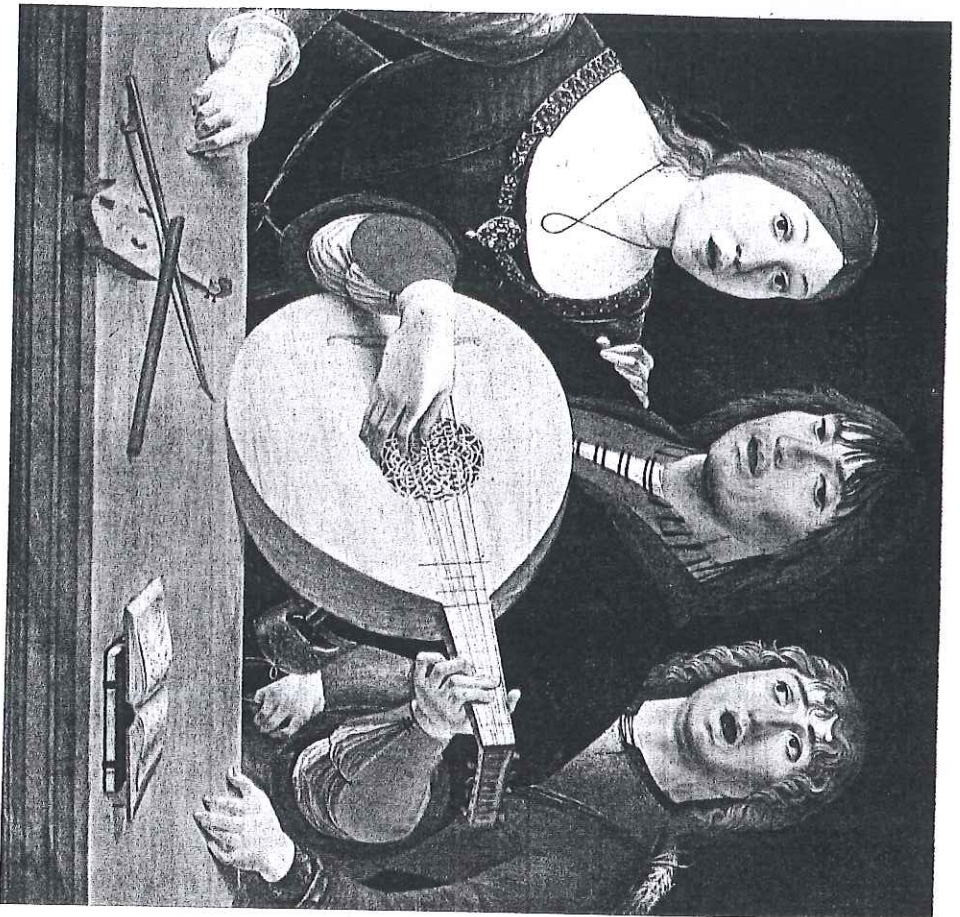
Η Ιταλία παίρνει επίτδους το προδίδιομα

στον 16ο α. Οι αιώνας που τέρασαν κάτω από τη γαλλική και γαλλοφάμασική επιρροή δεν πρόσδεραν τις κατάλληλες προϋποθέσεις για να εκφραστεί η μονωδίακή, εκφραστική, αισθητική ιδιοσυγκρασία του λαϊκού λαού. Έτσι, τούτη τη στιγμή, που το τραγούδι αρχίζει να διαφαιναί μεσα από τις πολυτοκάδες πολυφωνικές συνθέσεις, έρχεται η ευλογημένη ώρα της Ιταλίας.

Το μαρτυράει σε μια ανανεωμένη μορφή, ως μια τέλεια πολυφωνική γραφή του κοσμικού τραγουδιού, ανέβει σ' ολόκληρη την Ιταλία. Κορυφαίος αυτού του χώρου αιώνα της πολυφωνίας είναι ο Giovanni Pierluigi da Palestrina (Γιοβάννι Πιερούτζι ντε Παλεστρίνα), ο μεγαλύτερος συνθέτης της Καθολικής Εκκλησίας, που επαναφέρει τη θρησκευτική μουσική στη σημαντότητα, την καθαρότητα αλλά και στο βάθος που άρμοζε στο είδος αυτό.

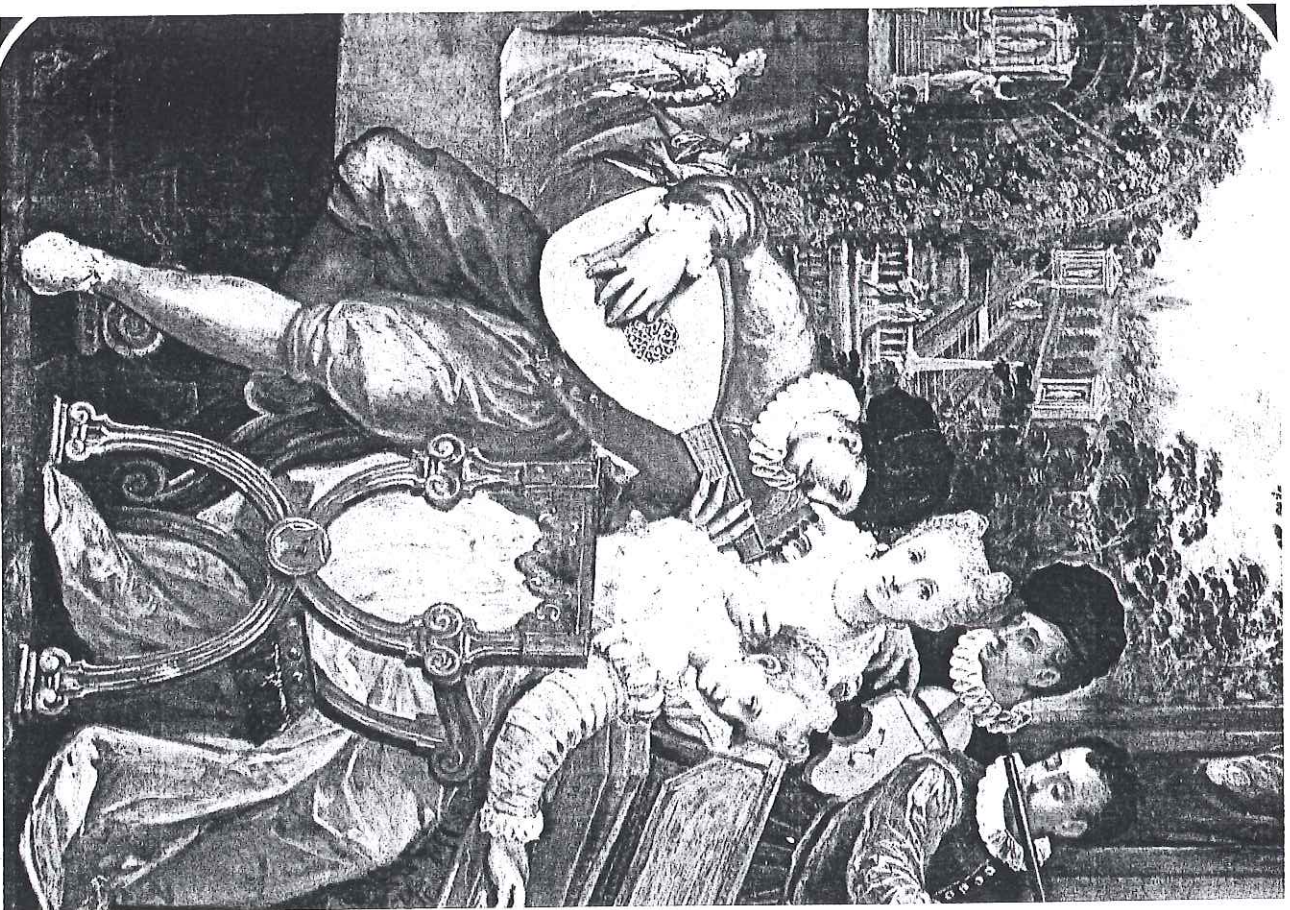
Η Γαλλοφάμασική σχολή, με το ενδοαφρόπρον της για την αυτιστικτική πολυτοκάκτοπτα, χρησιμοποιήσε το ποιητικό κελίμενο σαν φορημή για τη μουσική, παράγμα που ηροκόλασε την ανάπτυξη της Εκκλησίας, η οποία ήταν φυσικό να ενδοαφείσει για την καθαρότητα του λόγου. Η Σύνοδος του Τρέντο (1545-1563) είχε την πρόθεση να αποκλείσει από την εκκλησιαστική μουσική την πολυφωνία, που εμπόδιζε να ακουστούν καθαρά τα λαϊτοργικά κελίμενα. Το επιχείρημα για το αντίθετο πρόσδεψε η Λαϊτοργία που ανατέθηκε να γράψει ο Palestrina και έτσι, με την





«Missa Papa Marcellis» έγραψε τη Σύνοδο για την αεία της πολυφωνικής μουσικής. Εκτός από τη ορχήστρα της Ρώμης, που οδία θέση αυτή την εποχή κατέχει και η Βενετσιάνικη ορχήστρα με το Φαλαμανδικής, καταγωγής Adriaan Willaert (Αντρίαν Βιλλάρτ), του οποίου το έργο είναι εντελώς εξηραλισμένο, και των μαθητών του Andrea και Giovanni Gabrieli. Το χαρακτηριστικό της Βενετσιάνικης ορχήστρας είναι ο διάλογος είτε ανάμεσα σε δύο ή περισσότερες αντίφωνες χορωδίες, είτε ανάμεσα σε όργανο και ορχήστρα ή ανάμεσα σε σύνολα οργάνων. Στα φώτα αυτής της ορχήστρας χρωστούν οι Γερμανοί Hans Leo Hassler (Χανς Λέο Χά-

λερ) και Heinrich Schütz (Χάινριχ Σχütz) τη στροφή μουσική τους παιδεία. Τη στιγμή αυτή, με τις ανταλλαγές και τις μετακινήσεις δημιουργιών και εκτελεστών, αινάσινά διαμορφώνεται μια πανευρωπαϊκή μουσική γλώσσα που παρουσιάζεται ακριβώς αντί αυτής τις ανταλλαγές. Παράλληλα, δεν παύουν οι τοπικές δυνάμεις και τα χαρακτηριστικά της κάθε περιοχής να είναι τόσο ισχυρά, που αυτά, τελικά, να προσδιορίζουν και το ύφος της δημιουργίας των μεγάλων δοκράδων. Σ' όλες τις χώρες της Ευρώπης αρχίζουν να διαμορφώνονται ιδιαιτερά που είναι προσρμοσμένα στη φυσιογνωμία και την παράδοση της κάθε περιοχής. Έτσι, τώρα από



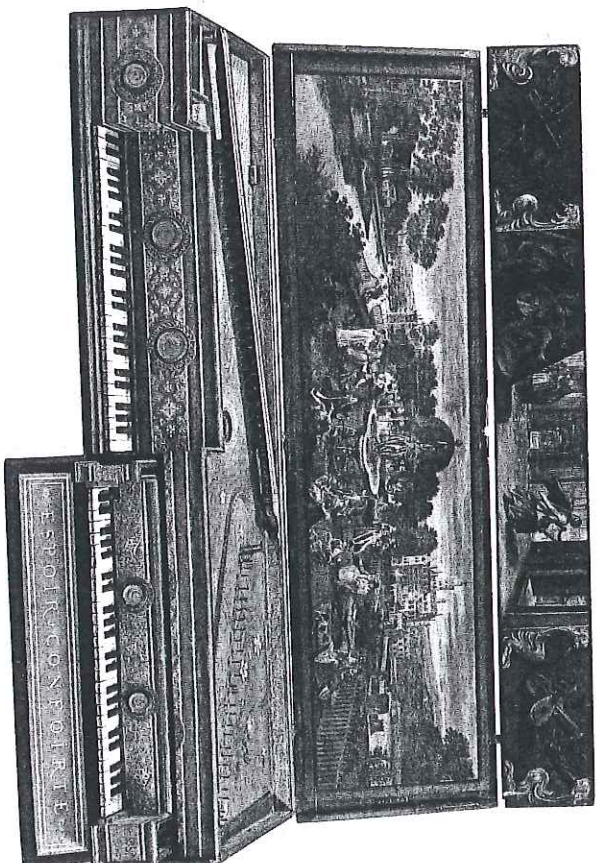


την Ιταλία, στην Ισπανία, η παραδόση, που δημιουργήσαν οι συνθέτες του 15ου αι. συνεχίστηκε με τους έξοχους δημιουργούς Cristóbal de Morales (Κριστοβέρδο δε Μοράλες) και Tomás Luis de Victoria (Τομάς Λουίς δε Βικτόρια), μεγάλο συνθέτη της θρησκευτικής μουσικής, μ' ένα χαρακτηρισμό πύθους και εκφραστικότητα στο έργο του· μια σχολή, θρησκευτικής μουσικής πολυφωνική, ανέβη στην Πορτογαλία· μια ομάδα συνθετών στη Γερμανία ετοιμάζει τη δική της ανθεφορία, ενώ στην Αγγλία δημιουργείται μια από τις αξιολογότερες στην ιστορία της σχολής, η Αγγλική σχολή Μαδριγάλου, με κορυφαίο τον William Byrd (Ουίλλιαμ Μπέρντ), της οποίας τα θαυμάσια και πνευματώδη τραγούδια αποτελούν μια αξιοσημείωτη αγγλική παραλλαγή του ιταλικού μαδριγάλου. Τα παλιά ή καινούρια μουσικά όργανα, που με τη βοήθεια των σφαιρικών και επιδεδίωτων κατασκευαστών, τελειοποιούνται ή εφευρίσκονται σε όλες τις χώρες, αρχίζουν να χρησιμοποιούνται επιτέλους στη συνθεσία αλλά και στη μουσική σύνθεση, ως μέσο στα

οποία εμπιστεύονται πια οι συνθέτες τις δημιουργίες τους. Αυτό τις κατασκευαστικές τους προδιαγραφές, το εκκλησιαστικό όργανο και όλα τα πλήκτροφωνα αλλά και η οικογένεια της βιόλας και του βιολιού ενισχύουν τις τάσεις προς την αρμονική γραφή και την καθιέρωση της τονικότητας, με κυρίαρχη τη μέζο-υά κλίμακα του ντο. Με μικρές δυνάμεις ή μεγάλες προσαρμογές, οι παλιοί μεσαιωνικοί τρόποι ταυτίστηκαν, στη διάδοχή των διαστημάτων τους, με την πρότυπη αυτή κλίμακα του ντο, χάνοντας την ιδιαίτερη φυσικότητα τους. Ένας μεγάλος θεωρητικός, ο Gioseffo Zarlino (Τζοζέφφο Τζαρίνο), εντοπίζει τα επιτεύγματα και τα προβλήματα της εξέλιξης της μουσικής σ' αυτή την εποχή, όπου ο θαυμαστός μουσικός πολιτρισμός της πολυφωνικής τέχνης φτάνει μετά από τη μεγαλειώδη προσφορά του Guillaume de Machaut, του Josquin des Prés και του Palestrina στο ανώγειο της δόξας του και εκκυμαίνει πια τη νέα εποχή της κυριαρχίας της μονωδίας.

17ος αιώνας - Εποχή Baroque (Μπαρόκ)

Οι εξελίξεις στην τέχνη συνήθως πραγματοποιούνται όπως οι αλλαγές μέσα στη φύση, που δεν τις συνειδητοποιούμε τη στιγμή που συμβαίνουν· δεν είναι σαν τις εφευρέσεις ή τις ανακαλύψεις, που οδηγούν πολλές φορές στο 17ο αι. στη μουσική δεν μπορούμε να πούμε ότι γεννήθηκαν από τη μια μέρα στην άλλη. Αιώνες ολόκληροι τις προετοιμάζαν και εκδηλώθηκαν σε πολλά σημεία του ευρωπαϊκού χώρου σαν μια φυσιολογική εξέλιξη. Σε μας όμως, που τις βλέπουμε τώρα από μια απόσταση, μοιάζουν επαναστατικές. Τα χαρακτηριστικά της μονοθεματικότητας των μορφών — που δίνει μια ενότητα στο κάθε μέρος αλλά και στο κάθε έργο — του ηχοχρωματικού πλάνου — που εξασφαλίζεται από τη μορφή του concerto grosso — της ισορροπίας ανάμεσα στην πολυφωνία και την ομοφωνία και της νέας αντίληψης συνθέτας με το αριθμημένο basso ή basso continuo (μπίτσσο-κοντινού) και προπαιότος, η δημιουργία των νέων μουσικών μορφών (opera, suite κλπ.) και μάλιστα στην πνευματική υποστήριξη τους από αξιοσημείωτα έργα, είναι ένα θαύμα που δικαιολογεί



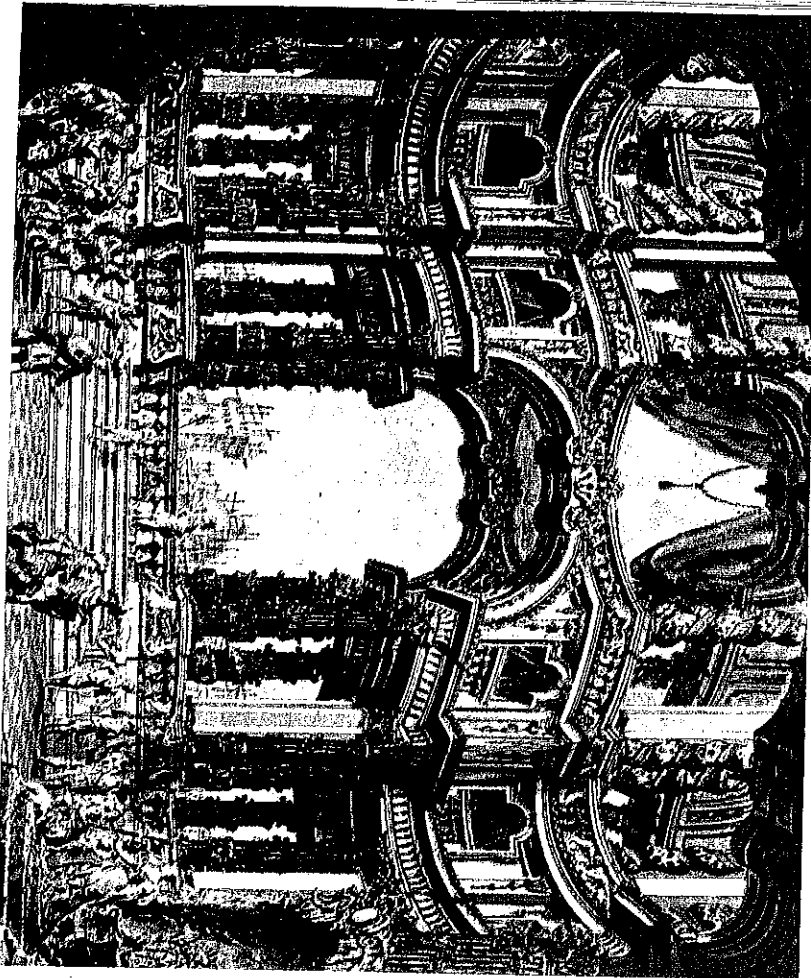
τη θεωρία οριζιγμένων μουσικολόγων, ότι στην ιστορία της μουσικής έχουμε σε κύματα 300 χρόνων, μια επαναστατική ανανέωση της που παίρνει ονόματα όπως Ars Nova το 1300, ή Nuova Musica το 1600, ή Neue Musik το 1800.

Το επαναστατικό καινούργιο στην εποχή Baroque είναι το μουσικό δράμα, η όπερα. Στο τραδί του κόμητα Verdi στη Φλωρεντία, γύρω στο 1600, μια ομάδα από ποιητές, διανοούμενους, φιλοσόφους, ανθρωπιστές και καλλιτέχνες, με την επωνυμία «Camerata», δημιουργεί το νέο αυτό είδος ενώ επιχειρούσε — όπως νόμιζε — την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος. Βέβαια η μονωδία, βασικό στοιχείο της όπερας, μας είναι ήδη γνωστή από το Δελικό τραγούδι, αλλά σε μια εποχή που δέσποζε η πολυφωνία και όπου τα λόγια ήταν περισσότερο μια αφορμή στο παιχνίδι των πολυφωνικών συνδυασμών, η καταφυγή στη μελωδία και προπάντως το εντελώς καινούργιο είδος, το recitativo (λαρταριστό), μια μουσική απανγέλια με απλή συνοδεία, απέτρεψαν τα δύο καινούργια στοιχεία που άλλαξαν τη μορφή της μουσικής. Το 1600 ο Ottavio Rinuccini (Οττάβιο Ρινουτσίνι) και ο Jacopo Peri (Τζακόπο Περί) δίνουν το πρώτο δείγμα όπερας με την «Eurpedica», που παίζεται στους γάμους της Μα-

φίας των Μεδίκων και του Φραϊδεσκόου του Δ' της Γαλλίας. Ήδη είχε προηγηθεί ένα ποιητικό «Η Δάφνη», (1594) που μαζί με όλη τη θεατρική μορφή των Μυστηρίων, των μπαλέτων και των ποικιλιών ιντερμέδιων, προσέλασαν τη δημοφιλία αυτής της μορφής. Την ίδια χρονιά, ο Emilio de Cavalieri (Εμίλιο ντε Καβαλιέρι) ανέβασε στη Ρώμη μια μορφή ορατορίου, καλύτερα ίσως θα ήρθε να το πούμε θεοκρατική όπερα, τη «Rappresentazione di anima e di corpo» (Παράσταση Ψυχής και σώματος) του San Filippo. Ωστόσο, ο μεγαλύτερης ενθαρσυντής των ιδεών της camera είναι ο Claudio Monteverdi (Κλαούντιο Μοντεβέρντι), μέγιστος συνθέτης, που η εποχή μας δεν έχει ακόμα αξιολογήσει και να κατανοήσει τη λάμψη και τη θερμότητα της μελοφοφίας του. Ο Μοντεβέρντι δημιούργησε μια σχολή με τη δύναμη του έργου του αλλά και την ευνομητικότητα της αριμονικής του

γλώσσας, που καθιερώνει πιο τολμηρά ε-κούσματα (συγκροπία θεοτόζουσσας με ε-ββόλην). Αλλά δυστυχώς, δεν μπορούμε να πούμε ότι οι συνθέτες της σχολής της Ρώμης, όπως και η νεότερη ομάδα συνθετών γύρω από το καινούργιο θέατρο όπερας της Βενετίας του 1637, ακολούθησαν εντέλεια το δρόμο που εκκίνησε άνοιξε. Ήσο-τοια, υπέκυψαν στο θέα-τρο του bel canto (jura κέντρο), ηολιδίζοντες και έδωσαν έμφαση στις μονωδίες που ανα-δεικνυαν τους τενόρους και τις τριμηντο-βες.

Η αντήχηση της όπερας στο μεγάλο κοινό φαίνεται και από τη δόξα και τον γλάνο των ευνοχών καστράτι (soprani και alti), που επέτυχαν σαν εφημευρες της aria da capo και τρανανός της aria coloratura. Οπωσδή-ποτε όμως, ορισμένοι, έστω και λιγότερο ι-διοφυείς, συνθέτες έδωσαν και στη Ρώμη

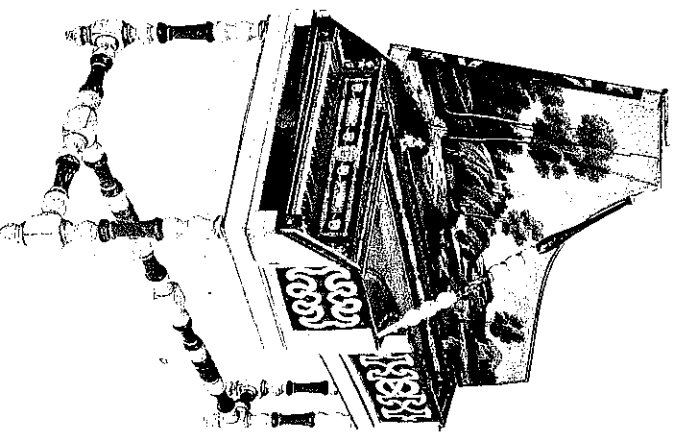


αλλά και στα 7 κύρια λιρικά θέατρα που δημιουργήθηκαν στη Βενετία, έργο που αν-τιπροσέχει ο' αυτές τις τάσεις υποβιβασμού του είδους. Ειδικά στη Νεάπολη δημιουργείται μια νέα σχολή που εννοχύνει τη θέση της ιταλίας. Ο Alessandro Scarlatti (Αλεσσάν-δρο Σκαρλάττι) είναι από τους πρωτοπράτες της.

Η Γαλλία, παρά την παρουσία των μεγάλων θεατρικών συγγραφέων Thomas Corneille (Κορνέλι) και Moliere (Μολιέρε), παρά τα βασιρικά μπαλέτα, φροτωμένα μάχια και αυτά με περιλάμπρο σκηνικό διάκοσμα αλλά και με ιντερμέδια, με πλούσια παρουσία τρα-γουδιών και ορχήστρας — στοιχεία που απο-τελούν μια προβλεπόμενα για την αρμοσολή της όπερας — άργησε να υποβιβαστεί τη νέα μορ-φή τραγουδιού Λόγου. Ωστόσο, πολλοί ι-ταλικές όπερες παρουσιάστηκαν και στο τα-λάτι αλλά και στο Παρίσι το κοινό, όπου θ-λος — όπως ήταν φυσικό για ένα λαό που δεν έχει την ιδιοσυγκρασία των Ιταλών — δεν έβλεπε με τον ίδιο ενθουσιασμό δεκτές. Ο ιταλικός καταγωγής και παντοχούμος — από τη βασιλική εύνοια — παράγοντας της γαλλικής μουσικής ζωής, συνθέτης Jean-Baptiste Lully (Ζαν-Μπατίστ Λυλλά), παρά τις αρχικές του αντιρρήσεις για το τραγου-διό θέατρο και μάχια σε γαλλική γλώσ-σα, ανέδωσε ο' αυτή την πρόκληση όταν είδε ότι και τρίτο θα είχε μια αντήχηση και μια προσοχητή κέρδους. Είναι ο πρώτος που με το έργο του συνέταξε στη διαμόρφωση του προσώπου της γαλλικής όπερας.

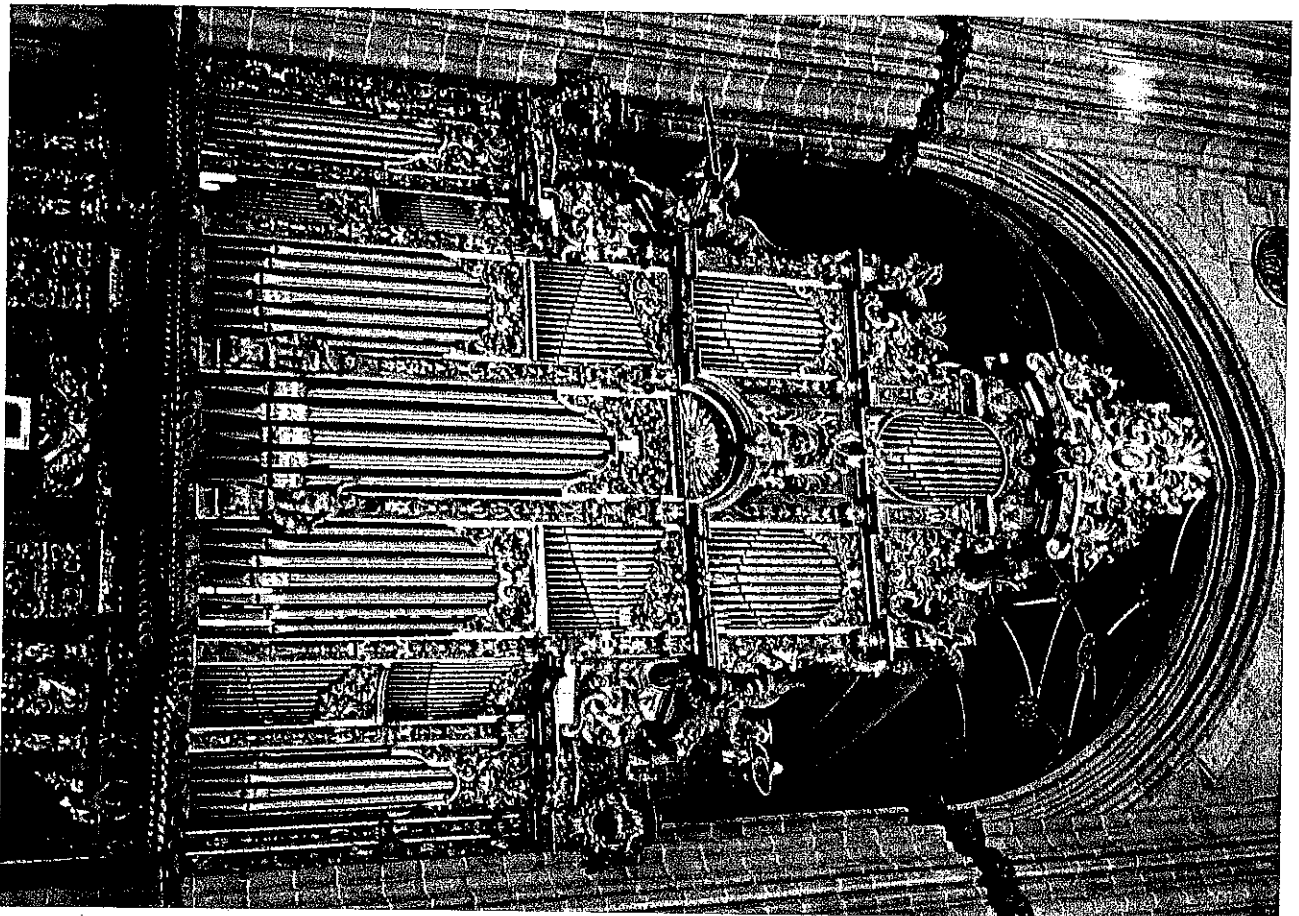
Η χαρακτηριστική εξήνωση του ιταλικού μελο-δραματός συνεχίστηκε και στη Γερμανία. Η μόνη απόπειρα δημιουργίας μιας όπερας με γερμανικό ύφος εκφράζεται με τη συμβολή του Heinrich Schütz. Ζαν Μαρτίρη του Ga-brieli, γνωρίζε τέλεια να χρησιμοποίησε τις νέες τεχνικές της μονωδίας και του recita-tivo. Ωστόσο, δε στάθηκε κατάλληλος να αντιμετωμίσει αυτό το ισχυρό πεδίο, αφού η δημιουργία του κινείται ορισδηόποτε σε υ-ψηλότερα και αυστηρότερα επίπεδα. Έτσι, παρά τις κάποιες απόπειρες δημιουργίας γερμανικής όπερας, το είδος δεν υπήρξε να ευδοκιμήσει τόσο αποτελεσματικά και πολλά λιρικά θέατρα έκλεισαν, ενώ άλλα συνέχισαν το έργο τους με αυθεντικές ιταλι-κές συνθέσεις.

Στην Αγγλία, πέρα από την ιταλική όπερα, υ-πάρχει και μια τοπική, εθιολογική δημιουργία. Σ' αυτό σίγουρα βοήθησαν οι σπουδαίες προποθέσεις του αγγλικού θεάτρου, που ή-δη μες τους κόλπους του είχε φλαξενήθει το τραγούδι και το μπαλέτο. Έτσι, έχουμε τη βασιλίσια σκηνική και μελοδραματική θη-μιουργία του Henry Purcell (Χένρυ Πέρσελλ) αλλά και άλλων συνθετών, που δε μας σώ-



ζονται πάντα τα έργα τους.

Η Ισπανία και η Πορτογαλία είχαν λιγότερο ανάκληση από τα φώτα της Ιταλίας, αφού μπο-ρούσαν να αποκοστούν στη δική τους zarzue-la (θαβουέλο) ή τα άλλα είδη μουσικών κα-μωδιών που ήδη ήταν αετιτυμμένα εκεί. Την εποχή που η μελωδία και η μονωδία απο-κτούν μια τέτοια κυρίαρχη θέση στη μουσική, ήταν φυσικό να υπάδευε και μια εξέλιξη στον τομέα των οργάνων. Άλλωστε, ο' αυτό βοήθησε και η δεινότητα των κατασκευα-στών, που βελτίωσαν κυρίως τα έγχορδα, τριχοφόροντά μας την εκπληκτική στην η-χρικότητα της ποιότητα της οργάνωσης των διαόλων. Η είσοδος των μουσικών οργά-νων στη μουσική ζωή όχι μόνο σαν «φτωχών συγγενών» στο βόλο της συνοδείας αλλά και σαν κυρίαρχων μονωδών, που με ευά-θεια το κοινό άκουσε τις μουσικές τους πη-τοπείες ή εξομολογήσεις, γένησε τις έξιες συνθέσεις για εκκλησιαστικό όργανο π.χ. του Girolamo Frescobaldi (Γιρόλαμο Φρε-σκομπαλντι) ή για το άδοστο — που ως τώρα χρησιμοποιούνταν μόνο για τη συνοδεία τραγουδιών —, για το virginal και στη συνέ-χεια για το τσίμπανο (στην Αγγλία αποκτή-σαν το δικό τους μουσικό περσιόριο). Αυτήν ειδικά την εποχή δημιουργούνται και



η σουίτα (suite) (για τρέμπλο ή ορχήστρα) και προπαντός οι ομηγερτικές μουσικές μορφές της συνάρας (δωμάτιου, εκκλησιαστική και τριό-συνάρα) και του concerto grosso. Πολλοί δημιουργοί σ' όλες τις χώρες, και ιδιαίτερα στην Ιταλία, μας προσφέρουν ένα μεγάλο αριθμό έργων σ' αυτές τις μορφές. Αλλά τους πρέπει να μην ξεχάσουμε ιδιαίτερα την προσφορά του Antonio Vivaldi (Αντόνιο Βιβάλντι).

Η θρησκευτική εξέλιξη μουσική του 17ου αι. έχει χαρακτηριστικά που βρήκαμε ήδη στην όπερα και στην ενόργανη μουσική. Οι μορφές του οπατίου, της καντάτας, των Παβών, ακόμα και οι παλιές μορφές του μωτέτου και της λειτουργίας επηρεάζονται και χρησιμοποιούν την τεχνική της μονωδίας και της συνοδείας με το αριθμημένο basso, πράγμα που αποδεικνύει πόσο έχει στεγνώσει μέσα στη συνείδηση των εκτελεστών, των δημιουργών και του λαού η αντίληψη της αρμονίας.

Όλοι οι μεγάλοι δημιουργοί, που μας έδωσαν δείγματα ενόργανης μουσικής και όπερας, έχουν και μια εκκλησιαστική βαθύτητας θρησκευτική μουσική δημιουργία (από τους μεγιστους συνθέτες: Monteverdi, Schütz και Purcell ως τους πιο ανώγους, αλλά επίσης εμπνευσμένους, δημιουργούς αυτής της εποχής).

Έτσι, η εποχή Baroque προχωρεί στο ανώτερο της με μια τρεμάδα συνθετών απ' όλες τις χώρες. Πρέπει όμως να ξεχωρίσουμε τους μεγάλους: τον Jean Philippe Rameau (Ζαν Φιλίπ Ραμό) και προπαντός τους Georg Friedrich Handel (Γεόργκ-Φρήντριχ Χάιντελ) και Johann-Sebastian Bach (Γιάχαν-Σεμπάστιαν Μπαχ).

Ο Γάλλος Rameau, νέος από τα έργα του για τρέμπλο, έγραψε μπαλέτα και περφόμας όπερες. Είναι παράλληλα ο θεμελιωτής της θεωρίας της αρμονίας.

Ο Händel, παρά τη γερμανική του καταγωγή, επέχει τη θέση εθνικού συνθέτη της Αγγλίας. Έγραψε γύρω στις 40 όπερες αλλά δοξάστηκε με τα 30 του, τρεπού, οπατία και προπαντός με το έργο που δίκαια θεωρείται σαν αργέτιμο του είδους: τον «Μεσοί». Θα έπρεπε να μπορούσαμε να πούμε πολλά για τον Bach, το δημιουργό που ξεπερνώντας τα γεωγραφικά και χρονολογικά όρια του γερμανικού Baroque τονοθετείται στην θέση του μέγιστου συνθέτη της ιστορίας του ανθρώπου. Ένα, νομίζω, συμπεκνώνει τη μουσική του προσφορά: στο έργο του συναντάται η σοφία και η εμπειρία σε βαθμό τόσο της τελειότητας, που μόνο σε επίπεδα βελικά, υπερβατικά, θα μπορούσε να αποδοθεί. Κάθε φορά που επικινώνεται κανείς μ' ένα έργο του Bach, αισθάνεται ότι από τις άπειρες



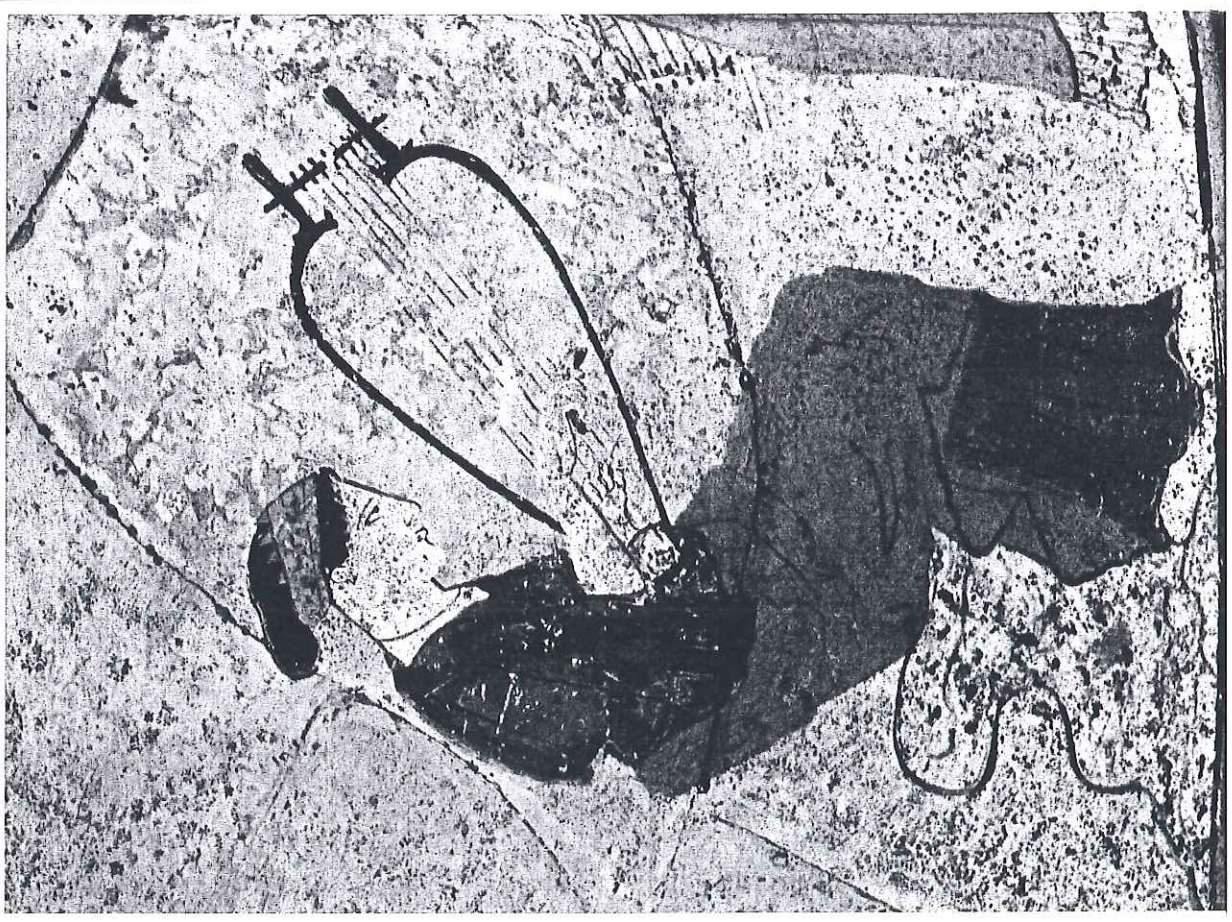
εξόχως για τη μεγαλωδία, την αρμονική εξέλιξη ή την ισορροπία της όλης, εκείνος επέλεξε την πιο άριστη, αυτή που συνδυάζει στην πιο ισορροπία μορφή όλα τα στοιχεία μιας τέλεις μουσικής.

Το έργο του Bach εκκαρατέθηκε και ξεχάστηκε μετά το θάνατό του και είναι αδανόητο το ότι αργότερα από τα αριστουργήματά του χάρθηκαν. Μόνο από μια καλή τύχη δημιουργήθηκαν οι ηχογραφήσεις, 100 χρόνια μετά την ανεύρεσή τους, να παίχτουν το 1829 «Τα Πάθη κατά Μαρτίαν».

Ενώ ο Bach έγραψε τα μεγάλα του αριστουργήματα, η μουσική του καιρού του ήδη είχε πάρει τους δρόμους που χάραξαν οι βελώπιες για επιστροφή στη φύση, στην αρχότητα, του Ελβετού φιλοσόφου Jean-Jacques Rousseau (Ζαν-Ζακ Ρουσό).

Η ιταλική όπερα buffa, υλοποιήθηκε στην τριτογενή ορχηστρωμένη «La Serva Padrona» (Υπηρέτρια Κυρία) του Giovanni Battista Pergolesi (Γιόργκι). Μπαρίτορα Ρεγκολάτσι, έγραψε βέλαι στην Γαλλία, εκτιμάται με όχι — εντούτοις — μικρή αντίδραση (δυνατή Rameau-neurs - Μπουφόνων) το έργο του Rameau και δημιουργεί την αντίστοιχη, τεχνολογικά, γαλλική όπερα comique (κωμική όπερα). Στην ίδια κατεύθυνση και άνοιξη είναι η beggar's opera (όπερα του ζητιάνου) στην Αγγλία και το Singspiel στη Γερμανία.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ



1. Μουσική της αρχαιότητας

Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα

Η αρχαία ελληνική μουσική δεν υπάρχει πια. Πληροφορίες γι' αυτήν αντλούμε μόνον από τις παραστάσεις αγγείων και αναγλύφων, από τα ποιητικά και φιλοσοφικά κείμενα, καθώς και από ειδικά θεωρητικά μουσικά συγγράμματα.

Τα γραπτά αποσπάσματα μουσικών έργων που μας σώζονται είναι ελάχιστα και μεταγενέστερα (του 2ου αι. π.Χ.), ώστε να μην επαρκούν για μια σαφή «αναστήλωση» της μουσικής αυτής. Μόνο το ρυθμό της μετρούμενης με φανταστούμε με κάποια σχετική ακρίβεια, χάρη στις μετρικές μελέτες πάνω στα ποιητικά κείμενα.

Προϊστορική Ελλάδα

Η πρώτη εμφάνιση της μουσικής στον Ελληνικό χώρο χρονολογείται από τα τέλη της 3ης χιλιετίας π.Χ. Τότε παρουσιάζονται και οι πρώτες μουσικές παραστάσεις, που ανήκουν στον Κυκλαδικό πολιτισμό και απεικονίζουν δύο μουσικά όργανα: ένα έγχορδο, μια φορητή άρπα (και όχι λύρα ή κιθάρα), κι ένα πνευστό, ένα διάλυο (δίπλο αυλό). Την άρπα, τη συναντάμε για πρώτη φορά περίπου 1000 χρόνια πριν, ταυτόχρονα στην Αίγυπτο και στους Σουμεριούς.

Λίγο αργότερα, γύρω στα μέσα της 2ης χιλιετίας, ο Μινωικός πολιτισμός μας δίνει μερικές εικόνες μουσικών σκηνών με λυρές — γνωστές, σε πολλούς τύπους, σ' όλη τη Μ. Ανατολή την εποχή αυτή — ή με διαλυούς. Σε μια περιπτώση, στο περίφημο ρυτό των Θερστών (Μουσείο Ηρακλείου) έχουμε και παράσταση αιγυπτιακού σείστρου (ένα κρουστό σαν κουδουνίστρα) σε συνδυασμό με ζυθικό τραγούδι. Προφανώς, το όργανο αυτό είχε εισαχθεί από την Αίγυπτο, με την οποία οι κάτοικοι της Μινωικής Κρήτης διατηρούσαν έντονη εμπορική επαφή.

Την ίδια περίπου εποχή — μέσα προς τέλη της 2ης χιλιετίας — ο Μυκηναϊκός πολιτισμός μας προσφέρει μια σειρά απεικονίσεις από διαλυούς και ιδίως λυρές. Συγκεκριμένα, υπάρχουν κομμάτια από δύο ελεφαντόδοντες λυρές στο Μενίδι, μια μικρή χάλκινη α-φείρωμα στο Αμικλαίον, η παράσταση μιας ακόμα, στα χέρια ενός κιθαρωδού, σε τοίχο-γραφία της αίθουσας του Θρόνου της Πύλου και μερικά κομμάτια στις Μυκήνες, που ενδέχεται να προέρχονται από λύρα ή από αυλό. Οι λυρές του Μενιδίου είναι οκτάχορδες ε-

σμένη σε πεντάφθογγη κλίμακα). Στο Μυκηναϊκό πολιτισμό, εξάλλου, συναντάμε και μια πολύ μεγάλη ποικιλία οργάνων που πρέπει να ήρθαν από τους πολιτισμούς της Μεσοποταμίας και της Ασίας. (Δεν μαρτυρούνται όμως, εδώ, σείστρα ή κύμβαλα — γνώστα στην Κρήτη — και διόλου σάλπιγγες, τύμπανα και κρόταλα — που υπάρχουν στην Αίγυπτο και τις χώρες της Ανατολής). Η μουσική συνοδεία περιοριζόταν στο να ακολουθεί το τραγούδι — μορφή μουσικής απαγγελίας — αυτό δηλαδή που αργότερα εξελίχθηκε στα έπη.

Ομηρική εποχή

Μισή χιλιετία αργότερα, κατά την αρχαϊκή εποχή, η αφηγηρία της μουσικής αποδίδεται στη μυθική (πιθανόν και υπαρκτική) μορφή του Ολύμπου (αρχές 8ου π.Χ. αι.), μουσικού που, κατά την παράδοση, ήρθε από τη Φρυγία στην Ελλάδα, πράγμα που υποδηλώνει την ανάτολική προέλευση της ελληνικής μουσικής. Την άποψη αυτή πρόβαλλαν εμφαντικά οι ίδιοι οι αρχαίοι Έλληνες, ενώ την υποστηρίζουν σαφώς και οι συγκριτικές μελέτες μουσικής οργανολογίας.

Όποιες κι αν ήταν, πάντως, οι ρίζες, οι Έλληνες πολύ σύντομα (στις αρχές του 7ου αι. και ίσως ήδη από το τέλος του 8ου) όχι μόνον αφομώσαν τη δική τους σφραγίδα, διαφοροποιώντας τα, έντονα, από τις πηγές τους, Η εποχή του Ομήρου (8ος π.Χ. αι.) έχει καίρια σημασία: συντελείται μια ταχύτατη άνοδος στον ελληνικό μουσικό πολιτισμό, που οδηγεί ήδη γύρω στο 700 π.Χ., σε μια σημαντική πύση. Η μουσική είναι, μαζί με την ποίηση, φαίνεται να προηγείται εξελικτικά σε σχέση με τις κλασικές τέχνες.

Στις παραστάσεις γεωμετρικών αγγείων της ομηρικής εποχής, ο αιδός τραγουδία τα έπη (μακροσκελή αφηγηματικά ηρωικά τραγούδια), που συνοδεύει με τη φόρμιγγα (πρόδρομο της καθαρά ελληνικής κιθάρας) και α-νοίγει το χορό. Αντίθετα απ' ό,τι η φόρμιγγα, ο αυλός δεν είναι ένα όργανο τυπικό στην ομηρική εποχή. Δύο φορές μόνο αναφέρεται, και τις δύο στην Ιλιάδα. Την πρώτη φορά, μαζί με τη φόρμιγγα, στη σκηνή του γάμου πάνω στην ασπίδα του Αχιλλέα και τη δεύτερη, ως μουσικό όργανο των Τρώων. Στον Όμηρο αναφέρεται ακόμα η σύριγγ, ως μουσικό όργανο των βοσκών.

Πιστεύεται πως οι Μούσες — και κάποτε ο Απόλλωνας — δίδασκαν στους συνοδευόμενους που τραγουδούσαν και που συνοδευόταν σχεδόν πάντα από χορό. Η σύνδεση αυτών του τραγουδιού με χορούς — και συγκεκριμένα «κύκλους» χορούς — συμπεριλαμβάνεται από τις αναφορές της Οδύσσειας (Νέοι

Φαίακες χορεύουν ενώ ο Δημόδοκος παίζει τη φόρμιγγα και ψάλλει την εύθυμη ιστορία του Άρη και της Αφροδίτης) και της Ιλιάδας (σκηές της ασπίδας του Αχιλλέα: σκηνή του τρύλου, όπου περιγράφεται χορός κατά τη διάρκεια του ένα αγόρι τραγουδά το τραγούδι του λίνου με τη συνοδεία φόρμιγγας, και επίσης στη σκηνή του γάμου, όπου το τραγούδι —ιμνείασις— συνοδεύουν μουσικά όργανα —αυλοί φόρμιγγες τε βονήν έχον— και χορός).

Στη μεσομυρική εποχή, οι ραψωδοί, με τις χαρακτηριστικές τους ράβδους, ταξίδευαν σ' όλη την Ελλάδα και απήγγελλαν κομμάτια από τα ομηρικά έπη, καθώς και δικούς τους στίχους, αλλά όχι όλα με τη συνοδεία μουσικών οργάνων.

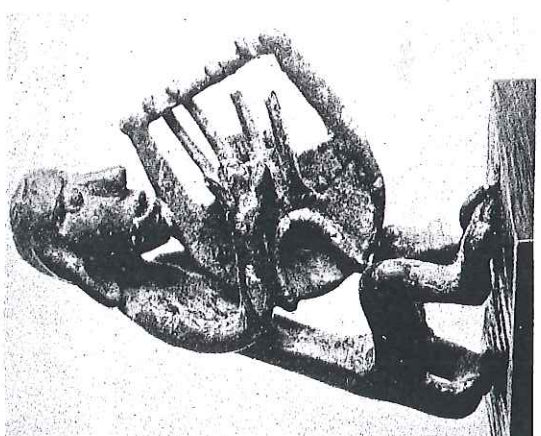
Στον ομηρικό ύμνο του Εριού —όπως ονομάζεται— αναφέρεται ο περιφήμος μύθος της εφεύρεσης της λύρας από το θεό Ερμή: Καθώς παρατηρούσε το καύκαλο μιας χελώνας, σκέφτηκε ότι θα μπορούσε να το χρησιμοποιήσει σαν αντηχείο και, πράγματι, προσθέτοντας χορδές κατασκεύασε τη λύρα. Ο μύθος αυτός θεωρείται ότι εκφράζει την ανακάλυψη του κόσμου ως ήχου· αντίθετα, στο μύθο για την κατασκευή του αυλού από τη θεά Αθηνά, όταν θέλησε να παραστήσει το θρήνο της Ευρωπής, αδελφής της Μέδουσας, η μουσική αντιμετωπίζεται σαν χειμάρρος ζωής, που μπορεί δηλαδή να εκφράσει την ίδια τη ζωή, τη χαρά, τον πόνο και το πάθος. Η λύρα (φόρμιγγ) είναι το μουσικό όργανο του έπους και της λυρικής ποίησης, της ήρεμης θεώρησης του κόσμου, ενώ ο αυλός είναι το όργανο της έκτασης, το όργανο του διθύραμβου. Η λύρα είναι το όργανο του Απόλλωνα - ο αυλός του Διόνυσου.

Αρχαϊκή εποχή (7ος - 5ος αι. π.Χ.)

Κατά την εποχή που ακολουθεί τη μεσομυρική περίοδο διαμορφώνεται ένα είδος ποίησης και μουσικής που διαφέρει από το έπος είναι η λεγόμενη λυρική ποίηση, που ονομάστηκε έτσι (αργότερα, στα αλέξανδρινά χρόνια), γιατί ακριβώς οι ποιητές-συνθέτες τραγουδούσαν τα ποιήματά τους με τη συνοδεία λύρας (είτε μόνιης, είτε και μαζί με τον αυλό). Οι ρίζες της βρίσκονται στη λατρεία των θεών («παϊάνες», προς τιμή του Απόλλωνα, «υμνώνιο» προς τιμή της Αρτεμίδας), σε εκδηλώσεις που σχετίζονται με το γάμο ή το θάνατο (ιμνέαιιοι, θρήνοι), στα τραγούδια της δουλείας ή τα λαϊκά τραγούδια που συνδέονται με έθιμα. Τέλος, μια βασική αφετηρία της λυρικής ποίησης είναι η τάση να εκφράσει ο άνθρωπος, μέσα από το τραγούδι, τα προσωπικά του αισθήματα και σκέψεις. Η αρχαία έννοια της λυρικής ποίησης περιλάμβανε δύο σημαντικά είδη: τη χορική λυ-

ρική ποίηση και το μόνωδικό τραγούδι που συνοδευόταν από λύρα. (Ας σημειωθεί ότι τα θεωρούμενα, σήμερα, ως λυρικά είδη, ο ίδιος και η ελεγεία, σταμάτησαν πολύ νωρίς να τραγουδιούνται, ενώ η καθεαυτο λυρική ποίηση, η μελική —όπως την ονομάζαν— προϋπέθετε το τραγούδι). Όσον αφορά την ενόργανη συνοδεία, η χρησιμοποίηση της λύρας δεν ήταν αποκλειστική. Από τη χορική π.χ. ποίηση, παρά το βασικά «λυρικό» χαρακτήρα της, δεν μπορούσε να απουσιάζει ο αυλός.

Η καθιέρωση του θεσμού των μουσικών αγώνων την εποχή αυτή (αυλωδικών και κιθαρωδικών) αποδεικνύει την αυτοτελή ανάπτυξη της τέχνης της μουσικής, μιας τέχνης που πάντα συμπεριελάμβανε την ποίηση, το θέατρο, το χορό και την τελετουργία. Στις αρχές του δου κιάδας αιώνα, προστίθενται στις δελφικές γιορτές οι αιλητικοί αγώνες (μουσική μόνο με αυλό, χωρίς τραγούδι) και όχι πολύ αργότερα και οι κιθαριστικοί (μόνο λύρα ή κιθάρα), πράγμα που ενίσχυσε τον «ανταγωνισμό» μάλλον μεταξύ των δύο αυτών οργάνων παρά τη συνεργασία τους. Η λυρική ποίηση άκμασε στη λέσβο με πολλούς και μεγάλους ποιητές-συνθέτες: Πρώτος, ο Τέρπανδρος (7ος αι.), ο ευρετής, κατά την παράδοση, της επιταχρότης λύρας και περίφημος κιθαρωδός διαμορφώνει τον «Νόμο», ένα είδος τραγουδιού προς τιμή του Απόλλωνα, που είχε τυπικά καθορισμένη μορφή —7 μέτροι: α) αρχά, β) μεταρχά, γ) κατατροπά, δ) μετακατατροπά-ζευγαρωτά σε



αντιστοιχία, ε) ομφαλός, στ) σφραγίς, ζ) επίλογος.

Από την εποχή του λοιπόν, αρχίζουν να γράφονται πάνω σ' αυτό το πρότυπο οι κιθαρωδικοί και αυλωδικοί Νόμοι και αργότερα, οι εφέλλου αποδίδεται και η ίδρυση της πρώτης από τις δύο μουσικές σχολές («καταστάσεις») της Σπάρτης. Έτσι, ο μουσικός αυτός στήριξε με τη δράση του και τη χορική ποίηση του Δωριέων.

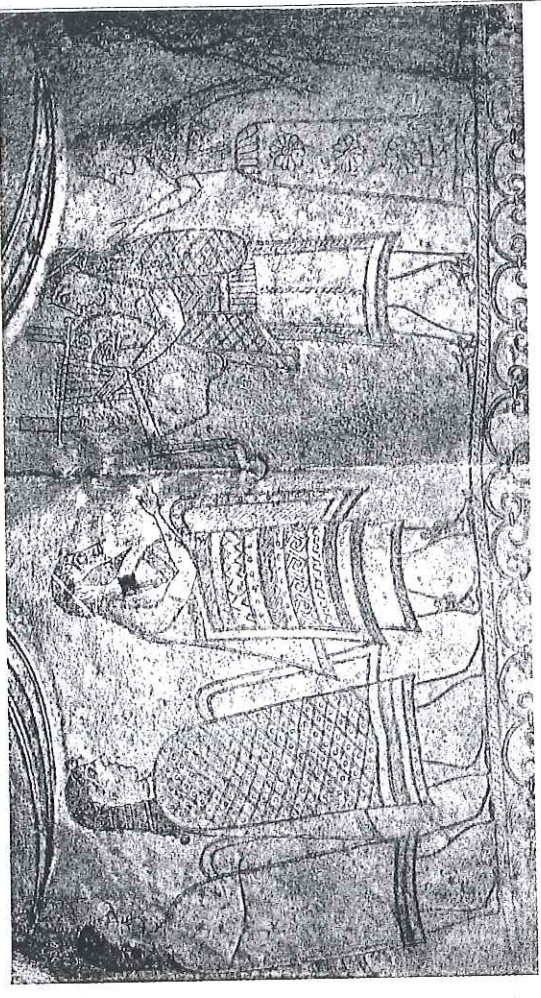
Σπουδαιότεροι εκπρόσωποι του Λεοβιακού μέλους είναι ο Αλκίαιος και η Σαπφώ (7ος - 6ος αι.) που έγραψαν λατρευτικούς ύμνους αλλά και θρήνους, τραγούδια ερωτικά κ.ά. που τραγουδιόντουσαν συχνά σε συμπόσια. Την ίδια εποχή, στη Σπάρτη, ανθεί η χορική ποίηση και μουσική, ποιήματα δηλαδή που τραγουδιόντουσαν από ομάδες νέων, αγορών και κοριτσιών. Το χορικό τραγούδι υπήρξε σε όλες τις εποχές γνήσια «μολπή», ήταν δηλαδή συνδεδεμένο με κίνηση χορευτική και τα όργανα που το συνοδεύαν ήταν η λύρα και ο αυλός ταυτόχρονα. Στη χορική ποίηση είναι πολύ πιθανότερο (απ' ό,τι στη λυρική μόνωδια) να υπήρχε κάποια μορφή πολυφωνίας - ετεροφωνίας.

Ο πρώτος χορικός ποιητής που ξέρουμε είναι ο Αλκμάν, που βρίσκεται, όπως συμπεραίνουμε, μέσα σε μια πλούσια παράδοση μουσική και ποιητική. Το φανερώνουν τα ονόματα διάφορων καλλιτεχνών που δυστυχώς δε σώζονται καθόλου έργα τους: Θαλήτας από την Κρήτη, Ξενοκρίτος από τους

Λοκρούς, Ξενοδόμος ο Κυθήριος, Πολύμηστος ο Κολοφώνιος και ο Αργείος Σακάδας που με τους «νόμους» του έδωσε ένα αυστηρό πλαίσιο μορφής και δομής των μουσικών έργων: έχουμε εδώ το ανάλογο των μελωδικών και ρυθμικών προτύπων των ινδικών ράγκας, των αραβικών μακάμ κλπ., που συνδυάζουν μελωδία, τροπία, είδος, κλίμακες, ρυθμό και πολλά άλλα μουσικά στοιχεία σ' ενιαία αντίληψη και σύστημα κανόνων. Ο Σακάδας άφησε και βασικά μορφολογικά διαγράμματα (π.χ. Πύθιος νόμος: πείρα, κατακλεισμός, ιαμβικό, σπονδειό, καταχρονεύσις).

Μια ενδιάμεση μορφή μεταξύ έπους και λυρικής ποίησης καλλιέργησε ο Σπυρίχορος από την Κ. Ιταλία (τέλη 7ου αι.). Ένα ιδιαίτερο είδος χορικού άσματος με τεράστια σημασία για την εξέλιξη της μουσικής (και βέβαια του αρχαίου δράματος) είναι ο διθύραμβος, που τραγουδιόταν με τη συνοδεία αυλού προς τιμή του Διόνυσου. Το λαϊκό, άτεχνο ακόμα, παλαιό διθύραμβο των διονυσιακών γιορτών διαμόρφωσε σε έντεχνο είδος πρώτος ο Αρίων (γύρω στο 600 π.Χ.) που συνέθεσε έξοχους διθύραμβους και προκάλεσε μια μεταρρύθμιση στο είδος, που την πορεία της θα παρακολουθήσουμε αργότερα.

Γύρω στα μέσα του 6ου αι., ο Πυθαγόρας διατυπώνει θεωρίες για τη μουσική και την ακουστική και ανακαλύπτει τις σχέσεις διαστημάτων και μήκους χορδών. Εξάλλου, ο ίδιος χρησιμοποίησε τη μουσική στα κοινά



βια μεμνημένων στο πρόγραμμα, του που επέδωκε την κοινωνική και θρησκευτική κάρθορα και την ηθική και πνευματική ανανέωση όλων των πρωματών του λαού.

Τα συμποτικά τραγούδια, τα λεγόμενα σκόλια, που απαγγέλλονταν ή τραγουδιόντουσαν στα τραπέζια, καλλιέργησαν τον δο αι. ο Θεοργις και ο Ανακρέων. Από την ίδια εποχή σώζονται, ανώνυμα, μερικά τραγούδια του ποταού και της διαρκέστατης, που συνανδούντουσαν από Λύρα.

Τον ίδιο αιώνα, κατά την ώριμη περίοδο της Χορικής λυρικής ποίησης, συνθέτει τα ασματά του (πάνω σε παλιούς μύθους) ο Ίβυκος, ο οποίος αργότερα, αφού πήγε στην Κάτω Ιταλία, στρέφεται προς μια ερωτικά χρωματισμένη χορική ποίηση.

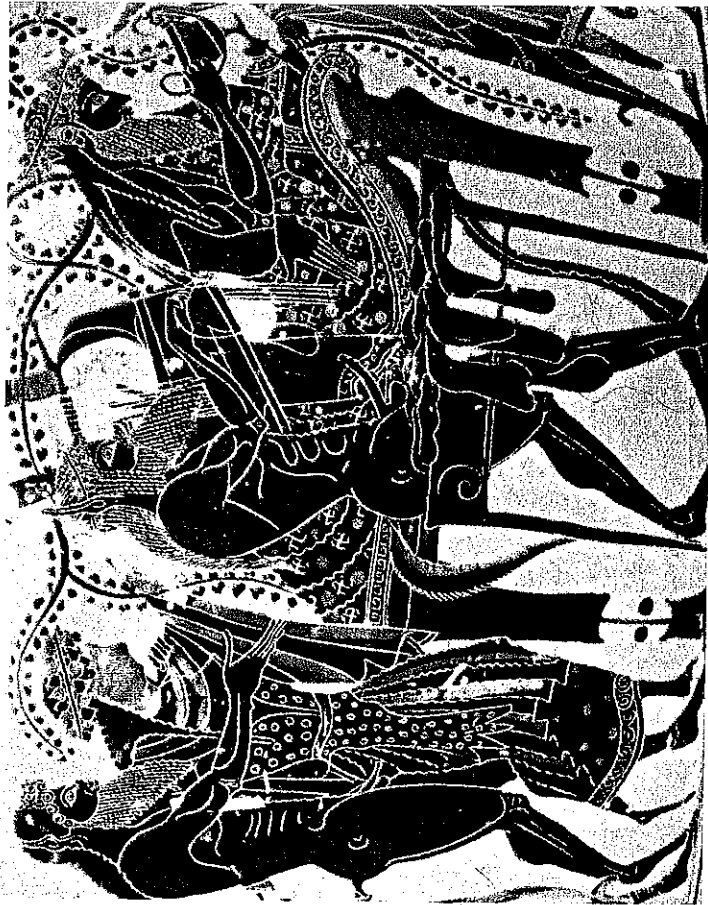
Γενικά, στα χρόνια αυτά, ο χορικός λυρικός υπήρξε παιδευτική δύναμη μεγάλης σημασίας και πρέπει να τον θεωρούμε σαν το μεσαίο μεγάλο σταθμό στην εξέλιξη της μουσικής μεταξύ του έτους και της τραγωδίας. Με το Σιμωνίδη από την Κέα (5ος αι. π.Χ.), καθιερώνονται τα επιγράμματα, δηλαδή συνθέσεις σπουδαίων μουσικών που γράφονταν και εκτελούνταν από χορό, ειδικά

προς τιμή των αθλητών που είχαν νικήσει σε αγώνες και επέστρεφαν στεφανωμένοι στις πόλεις τους. Ακόμα, καλλιεργείται και ο θρηνοσ.

Η πορεία της μουσικής συνεχίζεται με τον Πίνδαρο από τη Βοιωτία που συνθέτει επιγράμματα (ο Ψυθόνικός του είναι το αρχαιότερο που μας σώζεται), παιάνες, ύμνους, διθυράμβους, προσόδια, παρθένια, υπορχήματα, εγκώμια και θρήνους· αυτός είναι και ο τελευταίος μεγάλος λυρικός. Ο νεότερος σύγχρονος του Βακχυλίδης ο Κείος, αν και δε φτάνει το ύψος του μεγαλείου του, έχει συνθέσει επίσης πολλά λατρευτικά τραγούδια, καθώς και ερωτικά, εγκώμια και επιγράμματα. Ας αναφέρουμε επίσης τον Πρόνομο και το Λαμπροκλή (από τη Θήβα) και ακόμα το Λάσπερο, που διαμόρφωσε το διθύραμβο ώστε να συνυπάρχει μαζί με την τραγωδία στα Μεγάλια Διονύσια της Αθήνας.

Μουσική παιδεία - Μουσική

Στα χρόνια των λυρικών η ελληνική μουσική είχε φτάσει σε πλήρη ακμή που διατηρήθηκε για 200 - 250 χρόνια (7ος - 5ος αι.). Έχει πλε-



αν διαμορφωθεί παντού στον ελληνικό χώρο η αντίληψη για το σπουδαίο ρόλο της μουσικής στη μόρφωση και ψυχική καλλιέργεια των νέων (ο καλλιεργούμενος άνθρωπος ονομάζεται «μουσικός ανήρ») και η μουσική παιδεία περιλάμβανε την εκμάθηση μουσικών οργάνων (λύρας, αυλού κλπ.), που γίνονταν με τρόπο επιμελητικό κοντά σε κάποιο δασκάλου, το τραγούδι και το χορό, τρεις αλληλένδετες εκφράσεις μιας αγώνης που απέρβλεπε στην αρμονική διάπλαση της ψυχής. Εξάλλου, είναι χαρακτηριστικό το περιεχόμενο που απέδιδαν οι Αρχαίοι Έλληνες στην ίδια τη λέξη «μουσική». Σήμαινε την πρωταρχική και στήλη ενότητα λόγου και μουσικής που συγχρόνως σκέπτεται, αισθάνεται και πράττει: τον όριζε καθ' ολοκληρίαν ήταν μια έννοια πολύ γενικότερη απ' αυτό που σήμερα εννοούμε με τον όρο «τέχνη».

Αρχαίο Δράμα

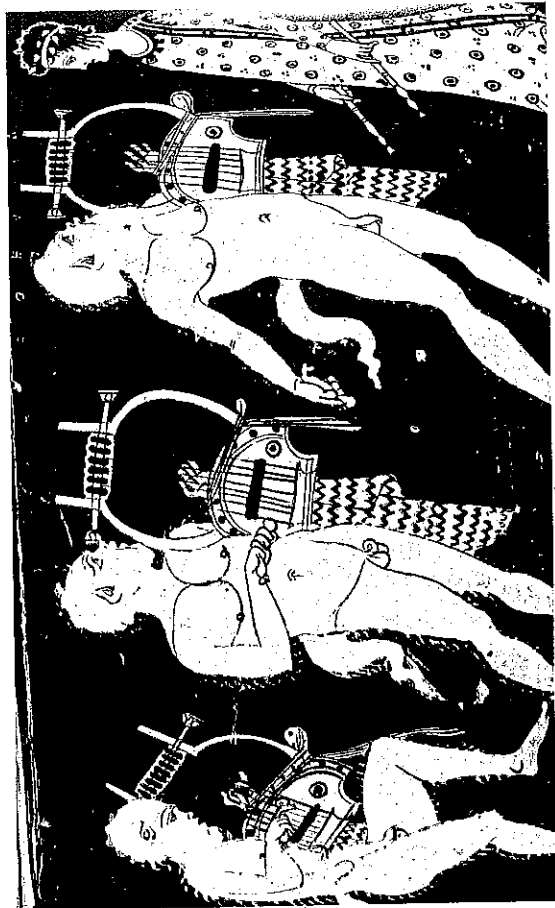
Όπως ήδη αναφέρθηκε, στο διθύραμβο, το χορικό τραγούδι προς τιμή του Διόνυσου, βρίσκονται οι ρίζες του δράματος, αυτού του δημοφιλήματος που συνένωσε σε ένα αδιάσπαστο σύνολο Λόγο, Κίνηση και Μουσική, αποτελώντας κορυφαία πολύτεχνη έκφραση του Αρχαίου Ελληνικού πνεύματος. Με πρώτον τον Θέσπι (μέσα περίπου του 6ου αι. π.Χ.), που θεωρείται ο δημιουργός

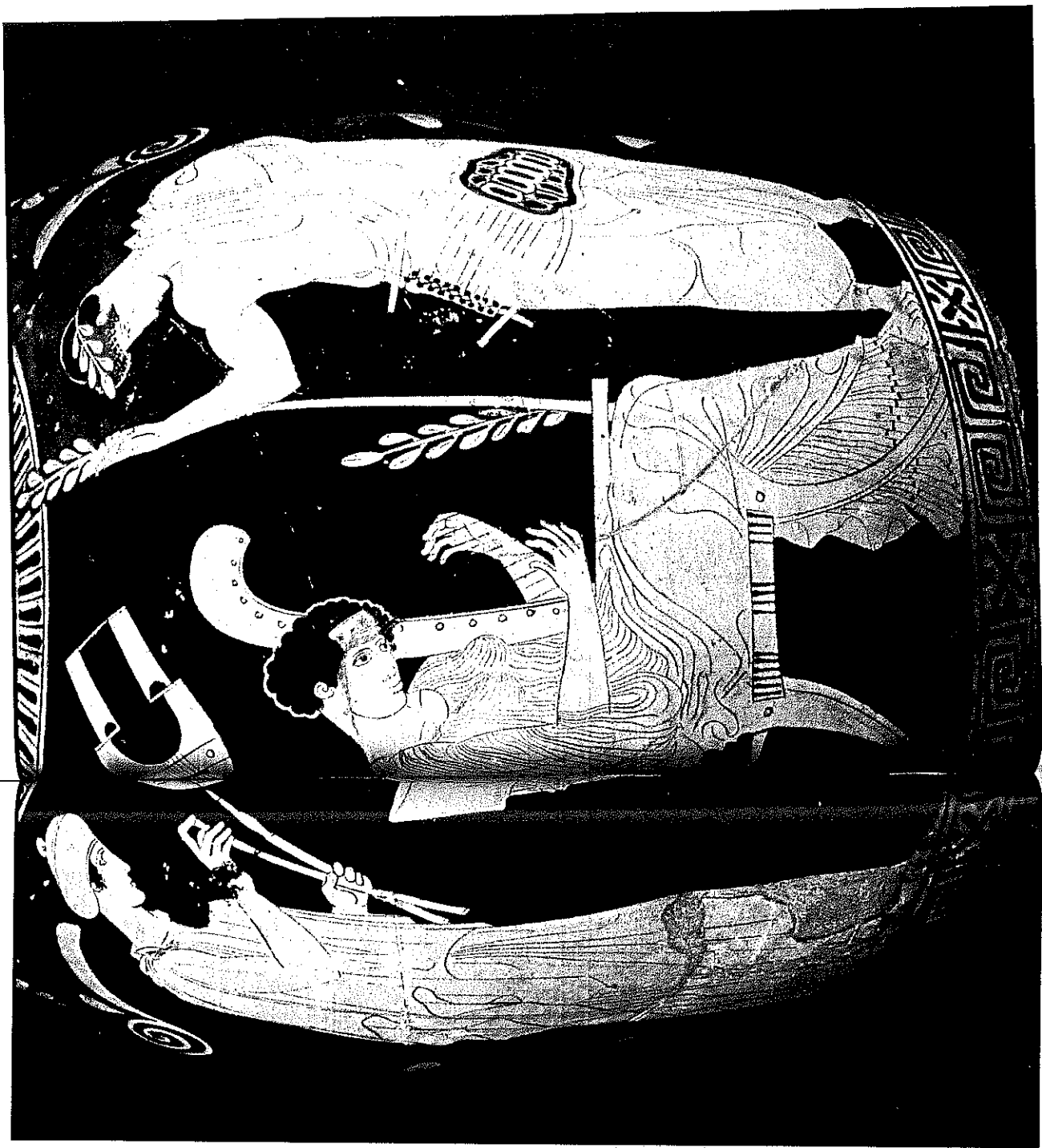
εσήγαγε τον υποκριτή που διαλέγεται με το χορό του διθύραμβου, ακολουθεί μια σειρά από ποιητές-μουσικούς που δίνουν στο δράμα την αλματώδη εξέλιξη του: Χοίριλος, Φρύνιχος, Πρατίνος και οι τρεις μεγάλοι Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης.

Αυτό που αξίζει να παρατηρήσουμε είναι το γεγονός ότι το αρχαίο ελληνικό δράμα (τραγωδία και κωμωδία), ήταν ένα είδος όχι απλώς θεατρικό (και μάλιστα με τη σημερινή έννοια) αλλά μια τελευταία όπου η μουσική έπαιζε θεμελιακό ρόλο. Από τον «φιλόλογον» (πεζό) των σπεισοδίων, ο ποιητής συνθέτης οδηγούσε το ακροατήριο του πρώτου υπέρτατη ποιητική και μουσική του δημιουργική έκφραση, τα στάσιμα, που ψάλλει ο Χορός με τη συνοδεία αυλού.

Η παρακμή

Απροσδόκητα από τα μέσα του 5ου αιώνα και εδώ, η μουσική στην Ελλάδα αρχίζει μια αργή κατάρρευση (προτρέχοντας όλων των άλλων τεχνών), που θα συνεχιστεί αδιάκοπα ως το τέλος της ελληνιστικής εποχής: οι διαμαρτυρίες του Πλάτωνα και πολλών άλλων κλασικών συγγραφέων για την κατάρρευση της μουσικής της εποχής του, αλλά και μαρτυρίες εικονογραφικές και άλλες, μας πείθουν για την πρώιμη αυτή πτώση σε μια εποχή που οι εικαστικές τέχνες είναι στη μεγάλη ακμή τους.





Το 2ο ήμισυ του 5ου αι. π.Χ. συντελείται μια επαναστάση στη μουσική με εγκατάλειψη της αυστηρότητας των αρχαίων νόμων, εισαγωγή δεξιοτεχνικών στοιχείων κλπ. που την καθιερώνουν οι συντηρητικότεροι σύγχρονοί της. Το νέο αυτό κύμα αρχίζει με το φρόνι (Λέαρος), τον Τιμόθεο (Μίλητος) και το φιλόξενο (Κύθηρα) και εν μέρει το Μελανιπίδη τον πρεσβύτερο, συνεχίζεται με τον Πρόφραστο, τον Τελέστη και το Μελανιπίδη το νεότερο. Παράλληλα έχουμε τη μουσική του Φερεκράτη, του Ευριπίδη, του Αριστοφάνη, φθάνουμε έτσι στις αρχές του 4ου αι. π.Χ. για τη μουσική, αρχίζει η ελληνιστική εποχή με όλα τα φαινόμενα προοδευτικής καταπτώσης, εμπροκίπολησης, θαυμασμού της ατομικής δεξιοτεχνίας και εγκατάλειψης των υψηλών παλιότερων ενόνων (ήθους, νόμων κλπ.). Από κοινό κτήμα του κάθε πολίτη από το σχολείο, η μουσική μετατρέπεται σιγά-σιγά σε προνόμιο λίγων διάσημων δεξιοτεχνών. Η μακριά αυτή περίοδος (αρχές 4ου π.Χ. ως 40 μ.Χ. αι.) μας αφήσε λιγοστά ονόματα μουσικών, όπως του Τελέστα και του Θεοκρίτου στην αρχή της ή του Μεσομήδη (Κρήτη) γύρω στο 200 μ.Χ. Στην Αλεξάνδρεια των Πτολεμαίων σώζονται αρκετά ονόματα εκτελεστών.

Γενική θεώρηση

Επί πολλούς αιώνες η μελέτη των πολυάριθμων αρχαίων κειμένων για τη μουσική από τους φιλόλογους και μάλιστα μέσα στην προοπτική της δυτικής μουσικής, ελάχιστα απέδωσε. Μια πρώτη ουσιαστική γονιμοποιητική μελέτη της μουσικής εικονογραφίας (Χιανόλυφα κλπ.)

Η μελέτη του τρόπου εκτέλεσης των οργάνων συγκεκριμενοποίησε τις γνώσεις μας για κλίμακες και τρόπους, που τώρα πια, συγκριτικά με τα κείμενα, πήραν άλλο φως. Παράλληλα, ο κοινωνικός ρόλος της μουσικής (σχέση με ζωή, μυθολογία κλπ.) και η μελέτη του μουσικού ήθους, σε εικόνες και κείμενα, άνοιξε τις πύλες προς μια άλλη θεώρηση της μουσικής. Έτσι, εικονογραφία και κείμενα (οι αρχαίοι Έλληνες αφιέρωναν πολύ μεγαλύτερη έκταση, σ' αυτά, στη μουσική παρά στις εικαστικές τέχνες) σε συνδυασμένη μελέτη απέδωσαν πολύ περισσότερα από το άθροισμα των δύο. Κάθε καινούργια άποψη σήμαινε έναν ανάλογο εμπλουτισμό: συγκριτική μουσικολογία (ιδίως ανατολικών μουσικών πολιτισμών), ανάλυση των σωζόμενων μουσικών «χειρογράφων» (κάπου δύο δωδεκάδες πάπυροι κι ανάλυφα, δυστυχώς όλα νεότερα από τον 2ο π.Χ. αι. αλλά πολύτιμα για την αυθεντικό-

τητά τους και πλήρως αναγνώσιμα χάρη στους πίνακες του Αλυπίου, άος μ.Χ. αι.), με-λέτη αρραβάνων (και εν μέρει βυζαντινών) χει-ρογράφων που είχαν ακόμα υποψηή τους πολλά, χαμένα στήλερα, αρχαία κείμενα, με-λέτη των ελάχιστων σωζόμενων αρχαίων μουσικών οργάνων (ακροατών ή συνήθως θραυσμάτων), ακόμα και η μελέτη αρχαίων καταλόγων στη συγχρονη λαϊκή μουσική—όσο κι αν αμφισβητείται—, όλα αυτά συμ-βάλλουν πολύμετρα στην εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής μουσικής και μας βοη-θούν να συνειδητοποιήσουμε το νόημα των αρχαίων κειμένων περί μουσικής.

Έτσι, οι σημερινές γνώσεις μας (μολονότι δε σώζονται «ηχογραφήσεις» και οι ζώντα-νές «αποδόσεις» αρχαίας μουσικής είναι τουλάχιστον παραποιητικές) είναι, μπορεί-

με να πούμε, πλθουσιώτερες, αποκτήθηκαν εντελώς πρόσφατα και η ερευνητική μεθο-δολογία που αναπτύχθηκε δικαιολογεί ελπί-δες πολύ σημαντικών προόδων.

Μουσικά όργανα

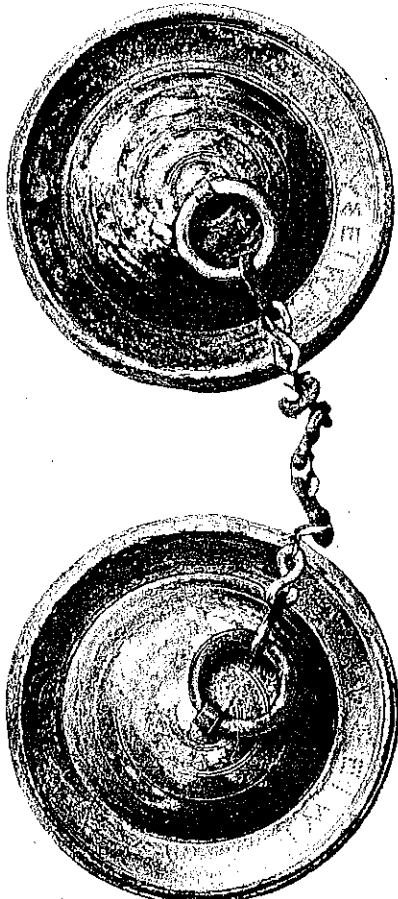
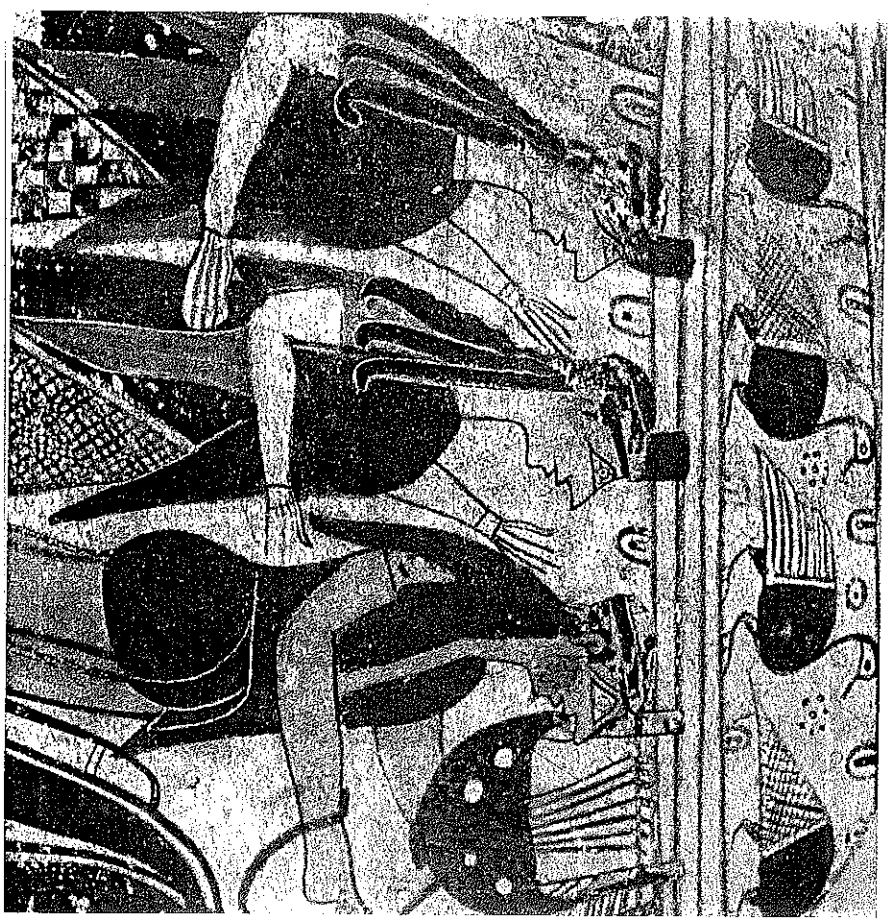
Μας σώζονται αρκετές δεκάδες ονοματιών μουσικών οργάνων και αρκετές, επίσης, δε-κάδες απεικονίσεων διαφορετικών οργά-νων. Από αυτά, μόνο τα κύρια είναι ταυτισμέ-να με ασφάλεια. Από έγχορδα (είναι όλα ελ-ληνικής επινοήσεως) έχουμε: την ομηρική τετραχοχορή φόρμιγγα, τη λύρα ή χέλυ (συ-νήθως επιδόχορη), το πιο διαδεδομένο από όλα τα έγχορδα, καθώς και τη μεγαλύτερη και πιο επιμνηνη παραλάγη της, τη βάρβιτο, που χρησιμοποιείται (συχνά μαζί με αυτό) σε οκνηές βρήνων, οργάνων, ή έντονα λυμικές ή

δογματικές-επίση, την κιθάρα (ή κιθάρα) συ-χνά με επιτά αλάδι, αργότερα, με πολύ περι-σσότερες χορδές, που είναι το επισήμοτερο και ωραίοτερο αρχαίο όργανο (τελείως ό-χιχο με τη σημερινή «κιθάρα»), την παρα-λάγη της, τη λικνόχορη κιθάρα (αρχαία ο-νομασία άνωστή), καθώς και πολλά όργανα της οικογένειας της άπιρας, ιδίως στην ελλη-νιστική εποχή (πθανά αρχαία ονόματα: τρι-γάνα, μάγδαλι, πέκτις, επιλυόλαιον, ψαλίτη-ριον, σαμβύκη, ομικελιον). Βρίσκουμε επίσης και το λαούτο, που οι μεταγενέστερες πα-ραλλαγές του πιθανώς να είναι η πινδόβιρα και το τριχοχορδόν.

Από τα πνευστά, το κυριότερο και πιο διαδε-δομένο είναι ο αυλός (ή διαυλός, γιατί χροί-μοποιούνται πάντα δύο αυλοί μαζί), πλθσιέ-στερος στο σημερινό όμιτος, άμιτος προς το αντίστοιχο όργανο της Ανατολής. Στάγιες είναι οι παραστάσεις πλθγαυλίου. Κάθαρα βουκολική είναι η σύριγξ, το όργανο του Πα-νός και των βοσκών. Η πλθμική σάλπιγξ και το κέρας (κόχλας, από μενάλιο κοχύλι) περι-ρίζονται σε ειλικές χρήσεις. Την άκξανδρι-νή εποχή εμφανίζεται η ύδραυλις (ή ύδρου-λιος), ο πρόδρομος του δυτικού εκκλησιαστι-κού οργάνου, δια μέσου του Βυζαντίου.

Από τα κρουστά, χαρακτηριστικότερο είναι το τύμπανο, πιθανώς ο πρόδρομος τόσο του ριβεζικού όσο και του ιβδονηοακού κρουσ-τού. Εξάλλου, τα κρόταλα (σαν τις καστάνιτες) και τα μικρά κύμβαλα συνοδεύουν, κατά κα-νόνα, άρχηση. Υπήρχε επίσης ένα είδος έυ-λαφάνου, καθώς και το κρουτέλιον (μόνο για να κρατά το πύθλο).

Η αρχαία ελληνική μουσική αγνοεί βέλημα-τικά την ορχήστρα ή συνδυασμούς πολλών οργάνων, που δεν αναποκρίνονται στα ιδε-ώδη της. Αντίθετα, δέχεται πλθυποσάφτες χορωδίες, π.χ. χορωδία εήνητα Αθηναίων

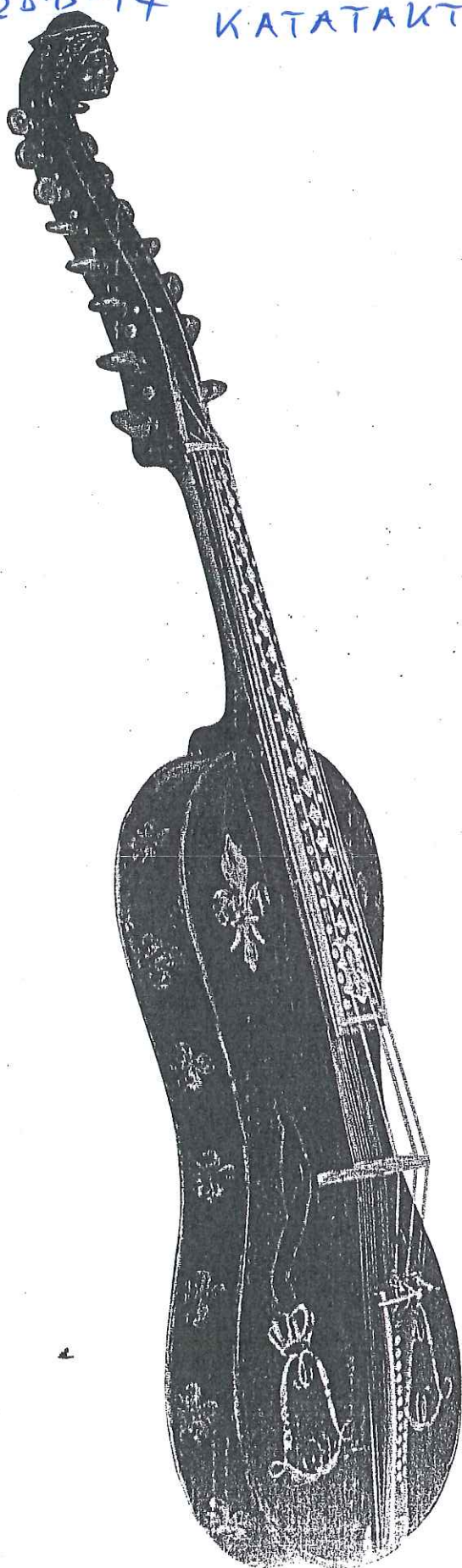


ΠΡΑΓΜΑΤΑ

ΣΧ. Έτος 2013-14

ΥΛΗ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΚΑΤΑΤΑΚΤΗΡΙΟΝ ΓΙΑ Α' ΛΥΚΕΙΟΥ



Η σχολή του Mannheim (Μανχάιμ) Προκλασσικισμός

Η φιλοσοφική θέση του Rousseau και όλων των στοχαστών του 18ου αι. μεταστρέφουν το θεοκεντρικό κλίμα του Μεσαίωνα και της εποχής Baroque, μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους στον άνθρωπο. Ο ανθρωποκεντρισμός αυτός δίνει στον άνθρωπο ως σύνολο τα καταπιεσμένα δικαιώματά του: προπά-ντων, του αναγνωρίζει την ελευθερία της βούλησης και των αισθημάτων του.

Τις αντιλήψεις αυτές εφάρμοσε η σχολή του Mannheim. Οι πρωτεργάτες αυτής της σχολής Johann και Carl Stamitz (Γιόχαν και Καρλ Στάμιτς), ο Franz Xavier Richter (Φραντς Ξαβιέ Ρίχτερ) και ο Johann-Christian Cannabich (Γιόχαν-Κρίστιαν Κάνναμπιχ), πειραματίστηκαν πάνω στις νέες μουσικές αρχές (που ήδη είχαν προοιωνίσει, κατά κάποιο τρόπο, στο έργο τους οι τρεις γιοί του Bach και ο Scarlatti): τη μελωδικότητα της γραφής, την ομοφωνία, την εισαγωγή των χάλκινων και ξύλινων πνευστών στην ορχήστρα, την καθιέρωση των 4 μερών στη σονάτα και αργότερα στη συμφωνία, το άνοιγμα των διαβαθμίσεων της δυναμικής σε πολύ ευρύτερη γκάμα και, προπαντός, τη διθεματικότητα σε αντίθεση προς τη μονοθεματικότητα του Baroque. Η εφαρμογή, συγκεκριμένα, αυτής της τελευταίας αρχής στη σονάτα έδωσε τη δυνατότητα να εμπεριέχονται μέσα της αντιθέσεις και λεπτότατων αποχρώσεων προσωπικά αισθήματα. Οι σονάτες και οι συμφωνίες — η συμφωνία είναι μια σονάτα για ορχήστρα — κυριαρχούν αυτή την εποχή και αμέσως μετά τελειοποιούνται από τους τρεις μεγάλους Βιεννέζους Franz Joseph Haydn (Φραντς Γιόζεφ Χάυντ), Wolfgang Amadeus Mozart (Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ) και Ludwig van Beethoven (Λούντβιχ βαν Μπετόβεν).

Σε πολύ κατάλληλη στιγμή εμφανίζεται και η επινόηση του Cristofori (Κριστοφόρι), το piano-forte (πιάνο-φόρτε), μια επαναστατική βελτίωση του τσέμπαλου, που προσφέρει τη δυνατότητα να πλάθεται δυναμικά μια μουσική φράση από τα ψιθυριστά pianissimi σ' όλη τη γκάμα, ως τα έντονα fortissimi. Αυτή την τεχνική του forte-piano εφάρμοσε, στην περίφημη ορχήστρα (1756) της αυλής της, η σχολή του Mannheim, δημιουργώντας το πρότυπο των δυναμικών εναλλαγών που παρέλαβαν οι Βιεννέζοι κλασικοί και με πολύ ενθουσιασμό υιοθέτησε ο Beethoven.

Τις νέες ιδέες που διαμορφώθηκαν στη σχολή του Mannheim τις ακολούθησαν, όταν δεν τις ανακάλυψαν και οι ίδιοι, όλοι οι συνθέτες των Ευρωπαϊκών χωρών.

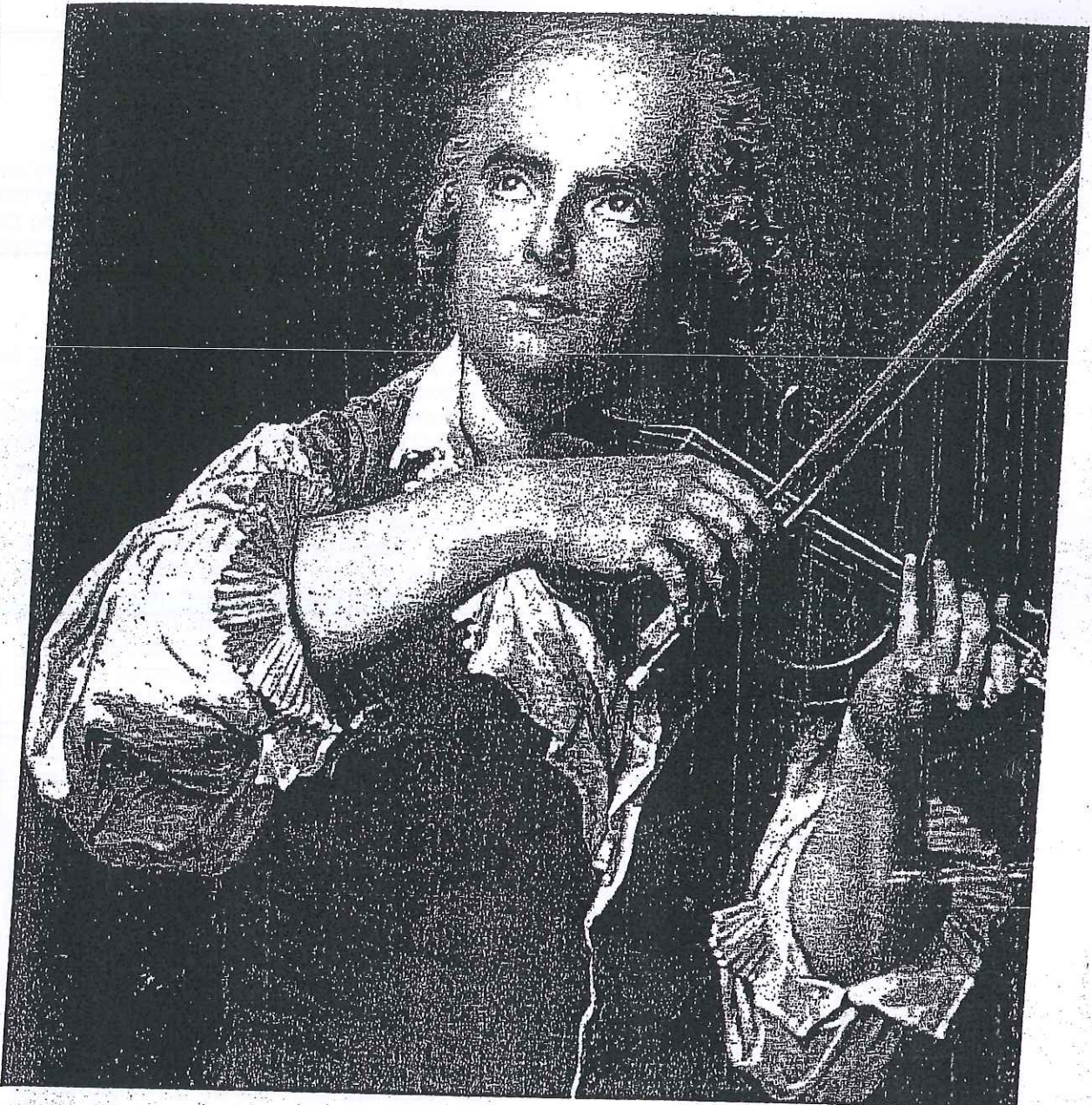
άιμ)

ι όλων
ρέφουν
και της
κέντρο
κεντρι-
ύνολο
τροπά-
α της

λή του
ς σχο-
iv και
ichter
hann-
Κάν-
νέες
αιωνί-
ους οι
μελω-
ην ει-
πνευ-
των 4
μφω-
υνα-
οπα-
ος τη
ρμο-
ς αρ-
α εμ-
πτώ-
ια.
ονία
ιαρ-
τε-
ους
ιντς
zart
και
ιπε-

σι η
το-
ική
τη
ου-
σ'
ιτή
την
, η
το
α-
λύ

ο-
ιν
v-



Παράλληλα με τη φόρμα της σονάτας, στο Βερολίνο γεννιέται η μορφή του Lied (ληντ), βασισμένη στα παλιότερα λαϊκά και έντεχνα τραγούδια της Γερμανίας, που πολύ σύντομα διαδίδεται σ' όλα τα μουσικά της κέντρα. Η θέση των μουσικών βελτιώθηκε σε σύγκριση με το παρελθόν. Οι συνθέτες έπαψαν πια να είναι απόλυτα εξαρτημένοι από τις Εκκλησίες (στις οποίες ήταν συνήθως οργανίστες ή μουσικοδιδάσκαλοι) και τώρα είναι προστατευόμενοι ευγενών, πριγκίπων ή αστών ή, σε κάποιες περιπτώσεις, διαχειρίζονται μόνοι τους την τύχη της σταδιοδρομίας τους, όπως στην περίπτωση του Händel.

Από το 1725 αρχίζουν πνευματικά κοντσέρτα στο Παρίσι. Η μουσική δεν είναι πια πρόνομιο των λίγων. Μπορεί να επικοινωνεί στις

αίθουσες συναυλιών με πλατιά στρώματα και να αποτελεί ένα «επάγγελμα» με αξιοσημείωτη ανταγωνιστικότητα. Οι συναυλίες «επί πληρωμή» καθιερώθηκαν στα τέλη του 17ου αι. στην Αγγλία, όπου μπορούσε κανείς να γραφτεί συνδρομητής για να παρακολουθήσει μια σειρά συναυλιών σε σαλόνια ευγενών. Παρ' όλα αυτά, η πρώτη αίθουσα που χτίστηκε ειδικά για μουσική ήταν το Holly Music Room στην Οξφόρδη, το 1748, δύο χρόνια πριν από το θάνατο του Bach, που έμεινε ένα παράδειγμα χωρίς μιμητές, παρά τα σχέδια για οικοδόμηση αιθουσών συναυλιών.

Τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιεί η προκλασσική και κλασσική εποχή είναι αρκετά κοντά στα δικά μας. Το τελευταίο βιολί που υπέγραψε ο Stradivarius έχει τη χρονολογία



Έτσι, δεσπόζουν οι εκπληκτικοί μουσικοί (γιοί του Bach) Wilhelm Friedmann (Βίλχελμ Φρήντμαν), Carl Philipp Emanuel (Καρλ Φίλιπ Εμάνουελ) και Johann Christian (Γιόχαν Κρίστιαν) — αυτό που μείωσε τη λάμψη των άστρων τους είναι η ελάχιστη απόσταση του ονόματός τους από το εκτυφλωτικό φως του ήλιου του πατέρα τους — και οι Domenico Cimarosa (Ντομένικο Τσιμαρόζα) και Christoph Willibald Gluck (Κρ. Βίλλιμπαλντ Γκλουκ).

Κλασικισμός

Οι φιλελεύθερες ιδέες του Ανθρωπισμού, οι κοινωνικές αναστατώσεις που έφεραν στο προσκήνιο την αστική τάξη, ακόμα και εκεί που οι ευγενείς και η αριστοκρατία κράτησαν κάποιες από τις εξουσίες τους, οι Αμερικανική Ανεξαρτησία το 1776 και η Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου στο Παρίσι το 1789, δίνουν το πολιτικό-κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε και αναπτύχθηκε η μουσική που την ονομάζουμε κλασική. (Είδος που συνδυάζει τις αρετές της καθαρότητας, της ισορροπίας και του μέτρου, μιας διαχρονικότητας σαν αυτή που αποδίδουμε και αναγνωρίζουμε στην κλασική τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας.)

Στην περιοχή του λυρικού θεάτρου, ο επαναστάτης ανανεωτής Chr. Willibald Gluck επαναφέρει την όπερα στο δρόμο που είχε εγκαταλείψει, της συσχέτισης δηλ. μουσικής και κειμένου. Στο έργο του αποβάλλει τις arie colorature — που τις τελευταίες δεκαετίες είχαν πληθύνει για να υπηρετήσουν τις ματαιόδοξες φιλοδοξίες των μονωδών — και περιορίζει το μπαλέτο (ballet) σε διαστάσεις που να μην καταστρέφουν τη συνοχή ενός μελοδραματικού έργου.

Διαμάχες που θυμίζουν θρησκευτικές έριδες ξεσηκώθηκαν ανάμεσα στους οπαδούς του Gluck και του Puccini, του κυριότερου εκπρόσωπου της ιταλικής όπερας στο παλιό στυλ.

Αποφασιστική πάντως θα είναι η επίδραση του «Ορφέας και Ευρυδίκη» (1762) του Gluck, στη διαμόρφωση της γερμανικής και γαλλικής όπερας.

Ο 18ος αι. θα έκλεινε χωρίς να προσφέρει κάτι το ιδιαίτερο στη μουσική, αν τρεις μεγάλες μορφές — Haydn, Mozart και Beethoven — δε σημάδευαν τις τελευταίες του δεκαετίες, με έργο που θα μείνει δίπλα στα γιγάντια επιτεύγματα της ανθρωπότητας. Έχουμε πολλά να διδαχτούμε από την ισορροπία και το βάθος του έργου του Haydn που δεν αποκαλύπτεται παρά μόνο σε κεινούς που σκύβουν για να το ανακαλύψουν. Ο Mozart, ανεξήγητος, για τα ανθρωπίνια μέτρα, μετεωρίτης, με μια τελειότητα στη γραφή του και με ανθρωπίνια πνευματικά χα-

1836. Αλλά και το όμποε αρχίζει να έχει τα πρώτα του κλειδιά ενώ ο Erard (Εράρ) κατασκευάζει το δικό του πιάνο-φόρτε το 1777. Εξάλλου, την ίδια αυτή εποχή, πρόοδο σημειώνει και η τεχνική του τραγουδιού. Πέρα από τις ασκήσεις για την ευελιξία της φωνής, έχουμε τώρα και ασκήσεις για την τοποθέτησή της, πράγμα που εξασφαλίζει τη δυνατότητα να τραγουδάει κανείς με μεγαλύτερη ένταση και απόδοση.

Οι συνθέτες μεταπηδούν σε νέα επίπεδα εργασιακών σχέσεων: είναι μόνοι για να διαμορφώσουν τη μοίρα τους, πράγμα που σημαίνει πολλές φορές φτώχεια και σκληρή δουλειά. Πρώτος ο Mozart αποτινάζει τα παλιά δεσμά εξάρτησης από τον επίσκοπο του Salzburg και τον ακολουθεί, αργότερα, πιο δραματικά ριψοκίνδυνα ο Beethoven.

Η Ιταλία και η Γαλλία δεν έχουν να μας επιδείξουν σημαντικούς δημιουργούς. Ελάχιστα γνωστά ονόματα συνθετών όπερας, συμφωνικής ή εκκλησιαστικής μουσικής απασχολούν το κοινό της Ιταλίας και της Γαλλίας. Τη φήμη τους οι Ιταλοί τη χρωστούσαν σε δεξιότεχνες οργάνων ή σε τραγουδιστές δασκαλεμένους από τον Porpora.

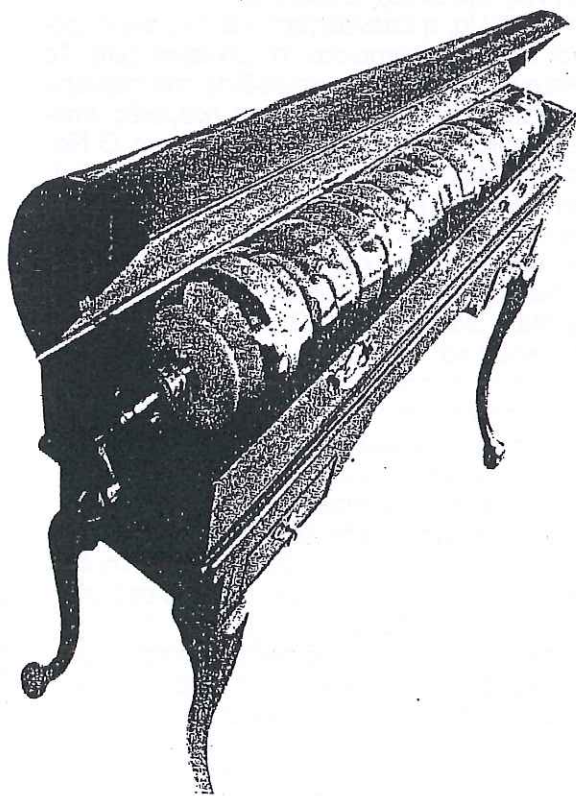


ρίσματα που δεν εξηγούνται με τις γνώσεις μας για τις δυνατότητες του ανθρώπινου εγκεφάλου, μια πραγματική μέγαλοφυία, αγνοήθηκε και η ανθρωπότητα δεν του πρόσφερε ούτε έναν τάφο. Τι τραγική ειρωνεία, αν σκεφτεί κανείς τον πλούτο και τη δόξα των εκδοτών και ερμηνευτών του.

Αγέραςτος σε πνεύμα μαθητείας, γύρω στα '60 του, ο Haydn, ανάστατος από το άκουσμα του «Μεσσία» του Händel και του «Don Giovanni» του νεότερου του, αλλά πάντα μεγάλου του φίλου, Mozart, δίνει μια σειρά από έργα που αποτελούν μια προσωπική του απάντηση στον κλονισμό από αυτά τα ακούσματα.

Την ισορροπία μορφής των έργων του Joseph Haydn και του Wolfgang Amadeus Mozart την ανατρέπει, με τις αβυσσαλέες δυναμικές του μεταπτώσεις, τις δραματικές του συγκρούσεις, τη θεματική ανάπτυξη, την κίνηση φωνών και οργάνων στις οριακές τους περιοχές, ο Beethoven, ο πιο αντιπροσωπευτικός, ίσως, εκφραστής του υποκειμενισμού και του ανθρωπισμού της εποχής του. Δυνατό, ελεύθερο και ασυμβίβαστο πνεύμα, είναι από τους πρώτους που αγκάλιασε τις ιδέες της Γαλλικής Επανάστασης. Ο Beethoven, αντίθετα από το χαρισματικό Mozart, που πλούσια αναβλύζει μουσική, παλεύει με το υλικό του. Χρόνια και χρόνια βασανίζεται, μεταμορφώνοντας αμέτρητες φορές τα θέματά του, ως να τα σμιλέψει στην επιθυμητή για κείνον μορφή. Το αρχικό του έργο αξιοποιεί ένα νέο όργανο, το ριάνο-forte, και οι πρώτες του συμφωνίες δεν ξεφεύγουν, ακόμα, από τα επίπεδα που είχε φτάσει ο Haydn. Ίσως θα έπρεπε να έρθει το προσωπικό του δράμα της βαρυκοΐας, που χρόνο με χρόνο

προχωρούσε προς μια τραγική κώφωση, για να μας δώσει το έργο που μπαίνει ήδη στην περιοχή του ρομαντισμού. Η κώφωση του Beethoven, που ως το 1819 ήταν ακόμα μερική, επέτρεψε να γραφτούν οι συμφωνίες του ως την 8η και πολλά άλλα από τα έργα του, ενώ, βυθισμένος σ' ένα αδιαπέραστο ακουστικό σκοτάδι, με μόνη την εσωτερική του αίσθηση, έγραψε την 9η και τα τελευταία του αριστουργηματικά (μετακλασικά, μεταρομαντικά), μεταφυσικά, υπερβατικά κουαρτέτα.



Ρομαντισμός

Αν στους προκλασσικούς του Mannheim και ιδιαίτερα στον Friedmann Bach οφείλεται η προετοιμασία του ρομαντισμού (όπως και του κλασικισμού), ο Beethoven ωστόσο άνοιξε το δρόμο σ' αυτή την υποκειμενική, συχνά άμετρη, έκφραση της ψυχής, της φαντασίας, της ευαισθησίας του δημιουργού, που δεν είναι πια υποταγμένος σε νόμους ή σε πλαίσια μορφής και θέλει με όλες του τις αισθήσεις να γευτεί και να εκφράσει τη ζωή, τον πόνο, να επικοινωνήσει με τη φύση και το Θεό. Ένα τέτοιο ποτάμι δεν ήταν δυνατό παρά να σπάσει τις παλιές φόρμες, που είχε επιβάλει η εποχή baroque και ο κλασικισμός, και να διοχετεύσει σε ανανεωμένες ή τελείως νέες μορφές τα ορμητικά νάματά του.

Στη δεύτερη, λοιπόν, δεκαετία του 19ου αι., μια πλούσια λογοτεχνική και ποιητική προσφορά σημαδεύει το ξεκίνημα του ρομαντισμού. Ωστόσο, στη μουσική βρήκε, το όλο κίνημα του ρομαντισμού, το πιο καθαρό και ευαίσθητο μέσο να εκφράσει τις σκοτεινές παρορμήσεις και τα δυνατά οράματά του.

Στην Αυστρία, έχουμε τα αριστουργηματικά lieder (λήντερ) του Schubert (Σούμπερτ) πλάι στη σημαντικότερη, τεράστια σε έκταση, μουσική του δημιουργία, που, ως τα 31 του μόλις χρόνια, πρόλαβε, αυτός ο ιδιοφυής δημιουργός, να προσφέρει στην ανθρωπότητα.

Εξάλλου, στο έργο του Weber (Βέμπερ) χρωστάμε τον ηχοχρωματικό εμπλουτισμό της τέχνης της ενορχήστρωσης.

Στη Γαλλία, η επανάσταση και οι μακροχρόνιοι πόλεμοι νέκρωσαν τη μουσική ζωή. Το κλείσιμο των σχολών χορωδίας την περιόρισε στις operettes comiques (κωμικές οπερέτες) και τις στρατιωτικές μπάντες. Ο Ναπολέων φέρνει τον Cherubini (Κερουμπίνι), σαν διευθυντή του Conservatoire (Ωδείου) για να ξεκινήσει μια νέα εποχή.

Το ύφος όμως και η φωνητική αγωγή —ιδιαίτερα της παράδοσης του Lully, του Rameau, ακόμα και του Gluck— έχουν χαθεί και ακόμα και σήμερα με δυσκολία γίνονται —όχι πάντα επιτυχείς— προσπάθειες, για την αναστήλωσή τους.

Δεξιότητες ορισμένων οργάνων, όπως ο Niccolò Paganini (Νικολό Παγγανίνι) για το βιολί και ο Muzio Clementi (Μούτσιο Κλεμέντι) για το πιάνο, ανέδειξαν τις δυνατότητες αυτών των οργάνων και συνέβαλαν στη διδακτική τους, έτσι που να φτάσουμε στα σημερινά επίπεδα δεξιοτεχνίας.

Ο Gioacchino Rossini (Τζιοακκίνο Ροσσίνι), με τις όπερες του, κατακτά την Ιταλία, τη Γαλλία, αλλά και τον κόσμο ολόκληρο.

Λίγο αργότερα, ο Hector Berlioz (Εκτόρ Μπερλιόζ) στη Γαλλία, ο Robert Schumann



(Ρόμπερτ Σούμαν) αλλά και ο νεαρός Felix Mendelssohn - Burtholdy (Φέλιξ Μέντελσον - Μπαρτόλντυ) στη Γερμανία, ο Frédéric Chopin (Φρεντερίκ Σοπέν) στην Πολωνία και, επίσης στη Γερμανία, ο Richard Wagner (Ρίχαρντ Βάγκνερ) —που είναι ακόμα στις αναζητήσεις του— εγκαινιάζουν μια νέα εποχή, έτοιμη να δεχτεί τα διδάγματα από το ανέβασμα —μετά από 100 χρόνια— των «Παθών κατά Ματθαίον» του Bach.

Στον τομέα της όπερας, κυριαρχούν οι συνθέτες Gaetano Donizetti (Γκαετάνο Ντονιτζέτι) και Vincenzo Bellini (Βιντσέντζο Μπελλίνι). Για το έργο τους —περιέργως— εκφράζονται με θαυμασμό ο Giuseppe Verdi (Τζουζέππε Βέρντι) και ο Wagner.

Η ηγεμονία του Meyerbeer (Μέγερμπερ) («Ουγενότοι») καταλύθηκε από τις κριτικές του Schuman και από τον ίδιο τον Wagner



που —όσο κι αν τον μιμήθηκε στο έργο του της πρώτης περιόδου— δε δίσταζε να τον χαρακτηρίζει σαν ένα απόλυτο μηδενικό. Ενώ στο Παρίσι ο Chopin (Πολωνέζος), ο Berlioz (Φανταστική Συμφωνία) και ο Liszt (Λιστ) (Συμφωνικά ποιήματα) στρέφονται προς την προγραμματική μουσική, στη Γερμανία ο Mendelssohn ή ο Schumann επιμένουν στην απόλυτη μουσική. Με το ξεκίνημα του δεύτερου μισού του 19ου αι. επιτέλους, η μουσική αρχίζει να απογειώνεται από το τέλμα στο οποίο την είχαν οδηγήσει οι θλιβερές όπερες και οπερέττες που κολάκευαν ένα χωρίς ενδιαφέροντα κοινό. Έτσι, τώρα έχουμε τις σημαντικές όπερες του Verdi και του Wagner. Ο φιλόδοξος Γερμανός με τις μεγαλειώδεις ιδέες, στο μανιφέστο του με τίτλο «Χιμαιρικές υποσχέσεις» προμηνούσε το μέλλον που ερχόταν και σε μεγάλο βαθμό εμπεριέχεται μέσα στον «Τριστάνο και Ιζόλδη»: ο ρόλος της ορχήστρας σαν σχολιαστή των δρωμένων και των αδομένων από τη σκηνή ήταν

πια μια πραγματικότητα, όπως οι περίφημες εισαγωγές ή τα ορχηστρικά μέρη με τα leitmotiv (λάιτμοτίβ) που συμβόλιζαν καταστάσεις ή αντικείμενα μέσα στο έργο. Φυσικά, ο Wagner πολλά οφείλει ιδιαίτερα στην ενορχηστρωτική σοφία και τόλμη του πεθερού του, του Liszt, τον οποίο με αυθάδεια δε δυσκολευόταν να κατακλέβει.

Κι όμως, την ορθότατη ένταξη του τραγουδιστή μέσα στο συνολικό έργο, όπως διαμορφώνεται από το λόγο, τη συμμετοχή της ορχήστρας και το οπτικό ακολούθημα, κάποιος πολέμιος του Wagner τη χαρακτήρισε σαν τοποθέτηση ενός αγάλματος στο λάκκο της ορχήστρας και της βάσης του στην περίοπτη θέση της σκηνής.

Στις μουσικές δυνάμεις της Γερμανίας, που τόσο τραγικά εγκατέλειψε η παραγμένη ψυχροσύνη του Schumann, έρχεται να προστεθεί ο νεαρός φίλος των τελευταίων του ημερών, ισόβιος φίλος του έργου του και συμπαραστάτης της γυναίκας του Κλάρας, περίφημος πιανίστας, ο Johannes Brahms (Γιοχάννες Μπραμς). Το βάθος της έμπνευσής του αλλά και η αρτιότητα και ισορροπία της γραφής του, σε μια εποχή που ο ρομαντισμός απειλούνταν από παρεκκλίσεις προς ρητορικές αμετροέπειες ή αρρωστημένους συναισθηματισμούς, υψώνουν το έργο του σε επιβλητικό μνημείο κλασσικής τέχνης — νεοκλασσικής σωστότερα.

Το 1852 αρχίζει από την Εταιρία Bach η έκδοση των έργων του μεγάλου κάντορα της Λειψίας. Είναι η εποχή που η Ευρώπη στρέφεται προς το παρελθόν και προσπαθεί να γνωρίσει τα έργα, τους συνθέτες και τα συστήματα γραφής που χαρακτηρίζουν την ιστορία της μουσικής του παρελθόντος της. Το 1864 ο Λουδοβίκος 2ος εκπληρώνει τα όνειρα του Wagner χτίζοντας το θέατρο του Μπάυρωιτ, ναό στη λατρεία του Wagner. Το 1876 γίνεται το πρώτο Φεστιβάλ. Ο «Πάρσιφαλ» — έργο στο οποίο ο Wagner τοποθετεί τον εαυτό του σε μια θέση ανάμεσα σε Θεό και αρχιερέα μιας νέας θρησκείας— παιζόταν ως το 1913 στο Μπάυρωιτ κάτω από ειδικές συνθήκες τελετουργίας όπου δεν επιτρεπόταν το χειροκρότημα. Εταιρίες Wagner διαδίδουν το έργο του και οι επιδράσεις, όχι ακόμα τόσο εμφανείς, θα είναι για πολλές δεκαετίες πολύ βαθιές σ' ολόκληρο τον κόσμο, με απηχήσεις ακόμα και στην ελληνική μουσική.

Το έργο του έγινε σημείο αντιλεγόμενο προκαλώντας σφοδρές διαμάχες ανάμεσα σ' εκείνους που τον αποθέωναν και εκείνους που τον πολεμούσαν. Οι μόνοι που δε φάνηκε να επηρεάζονται είναι οι ίδιοι οι Γερμανοί, Brahms, Anton Bruchner (Άντον Μπρούκνερ), Richard Strauss (Ρίχαρντ Στράους)



και ο αντίπαλός τους στην Ιταλία Verdi, ο όποιος, μόνος, συνεχίζει στην Ιταλία το αξιγάπητο έργο του που μένει σταθερό στις βασικές του κατευθύνσεις και βελτιώνεται συνεχώς στη δραματικότητα της ενορχήστρωσής του.

Οι νεότεροι Ιταλοί συνθέτες που απέκτησαν δόξα και τα έργα τους ακόμα και τώρα είναι λαοφιλή, ο Mascagni (Μασκάνι) και ο Puccini (Πουτσίνι), δε φαίνεται να διδάσκονται από τον Verdi, αφού κρατούν πεισματικά ό,τι εκείνος απέβαλε — αλήθεια τόσο ανανεωμένος — στα τελευταία του έργα, από τον Οθέλλο ως τον Φάλσταφ.

Εν τω μεταξύ, στη Γερμανία συνεχίζουν τη νεορομαντική και νεοκλασική αντίληψη δημιουργίας, χωρίς πρωτοτυπία αλλά με κάποιες ενδιαφέρουσες εκλάμπσεις. Είναι το έργο του Richard Strauss, του Wolf (Βολφ), ακόμα του Gustav Mahler (Γκούσταβ Μάλερ) και του ίδιου του Arnold Schönberg ('Αρνολντ Σαίνμπεργκ) της πρώτης περιόδου.

Στο τελευταίο τρίτο του 19ου αι. αρχίζει να ξυπνάει η Γαλλία από τη νάρκη της ελαφράς μουσικής, από τις οπερέττες του Jacques Offenbach (Ζακ Όφφενμπαχ) και του Emmanuel Chabrier (Εμμανουέλ Σαμπριέ) και ακολουθεί το παράδειγμα των συμφωνιστών της Γερμανίας. Το έργο του Edouard V. Lalo (Εντουάρ Β. Λαλό), του Camille Saint-Saens (Καμίγ Σαιν-Σανς) όπως και του

Charles Gounod (Σαρλ Γκουνώ) και προπαπτός του César Franck (Σεζάρ Φρανκ) αυτής της περιόδου, έρχεται να αποκαταστήσει το γόητρο ενός μουσικού πολιτισμού που είχε ένα τόσο μεγάλο παρελθόν.

Δεν πρέπει ακόμα να ξεφύγουν από την προσοχή μας οι μπαλλάντες του πρόωρα χαμένου Henri Fouques-Duparc (Ανρύ Φουκ-Ντυπάρκ), το ευαίσθητο έργο του μοναχικού Gabriel Fauré (Γκαμπριέλ Φωρέ) και η αξιολογότερη κίνηση των μαθητών του César Franck, θαυμαστών του Wagner και του Beethoven γύρω από τη Schola Cantorum, αντιπερισπασμό στην ομάδα υπό τον αντιδραστικό διευθυντή και δάσκαλο του Conservatoire, Dubois (Ντυμπούα), που ακόμα και σήμερα βασανίζει τις μουσικές σπουδές πολλών Ωδείων.

Σ' αυτή, περίπου, την ιστορική στιγμή μπορούμε ίσως να πούμε ότι κλείνει ολοκληρωμένα ο κύκλος που διέγραψε με τη γέννησή του, την ανάπτυξη και τα θαλερά, κουρασμένα — κάποτε και άρρωστα — γηρατιά του, ο ρομαντισμός της Κεντρικής Ευρώπης. Η συμβολή του στον αριθμητικό και ποιοτικό πλουτισμό της μουσικής παρουσίας του Δυτικού πολιτισμού είναι, σίγουρα, από τις πιο αξιοσημείωτες. Οι συνθέτες του ρομαντισμού καλλιέργησαν, ο καθένας, κάποια μουσική φόρμα περισσότερο από τις άλλες, σφραγίζοντάς τη με την προσωπική τους ι-

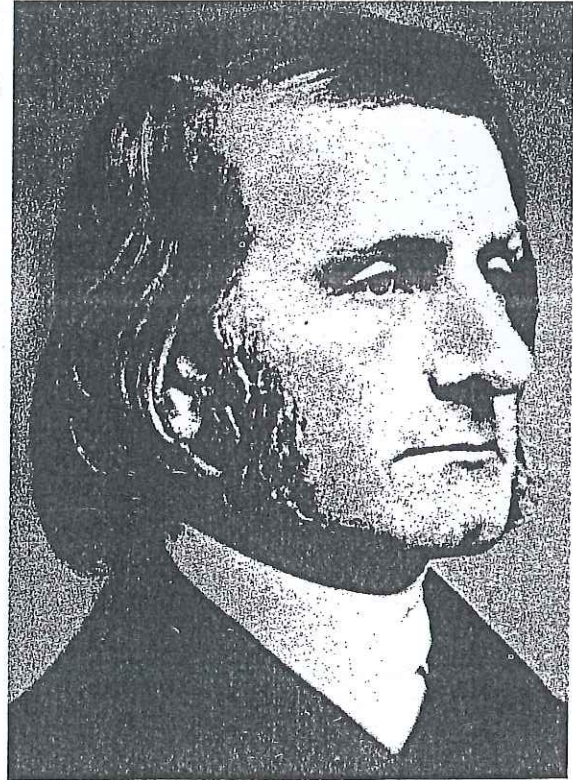
ημερ
α λει-
ιστά-
κά, ο
νορ-
ερού
δυ-

ουδι-
μορ-
ς ορ-
οιος
σαν
της
οπτη

που
ψυ-
προ-
του
και
ρας,
hms
νευ-
οπία
αντι-
τρος
ους
του
IS —

η έκ-
της
πρέ-
εί να
ι συ-
ην ι-
της.
τα ό-
του
r. Το
ίρσι-
ετεί
θεό
ιζό-
ό ει-
επι-
Wa-
δρά-
ι για
ηρο
ν ελ-

προ-
σ' ε-
ους
φά-
μα-
ρού-
ους)



διοφυία. Ο Schubert το lied, ο Chopin και ο Schumann τα κομμάτια για πιάνο, ο Liszt και ο Berlioz την προγραμματική μουσική, ο Wagner το μουσικό δράμα.

Όσον αφορά την ίδια τη μουσική γλώσσα, πέρα από τη διεύρυνση και το προχώρημα της μελωδικής, ρυθμικής, εκφραστικής και αρμονικής γραφής, το αποκαλυπτικά νέο είναι η συνειδητοποίηση των μοναδικών ηχοχρωμάτων που μπορούν να προκύψουν από τη γνώση της τέχνης της ενορχήστρωσης. Ο Weber και, προπαντός, ο Berlioz είναι οι πρώτοι μεγάλοι μύστες των μουσικών αυτής της μαγικής αλχημείας, που τους ακολούθησαν ο Liszt και ο Wagner.



1. Προετοιμασία

Εθνικές σχολές στην Ευρώπη

Μια ισχυρότατη ανανέωση του ρομαντισμού, κατά τη φάση των πρώτων συμπτωμάτων κάποιας κόπωσης, αποτέλεσε η δημιουργία των εθνικών σχολών, η προσφυγή δηλαδή, των νέων συνθετών, που δεν προέρχονταν από την Κεντρική Ευρώπη, στις ρίζες της λαϊκής τους παράδοσης. Μ' ένα τέτοιο πνεύμα, γράφει τις ραψωδίες του ο Λίστ — που όσο κι αν δεν είναι αυθεντικά ουγγρικές, εκείνος πάντως τις θεωρούσε — και τις εμπνευσμένες πολωνέζες και μαζούρκες του ο Σοπέν.

Μετά από τις πρώτες αυτές προσπάθειες δεν αργούμε να φτάσουμε στο φαινόμενο της γέννησης και εξέλιξης της ρωσικής μουσικής εθνικής σχολής. Ως τώρα, η μουσική ζωή της Ρωσίας περιοριζόταν στην τοπική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική, με κύριο εκπρόσωπο τον Μπορτνιάνσκι (1751-1825), και στη μετάκληση Γάλλων, Γερμανών και Ιταλών συνθετών και συγκροτημάτων όπερας. Από εδώ και πέρα όμως, ξεκινάει μια μουσική δημιουργία καθαρά ρωσική. Έτσι, το 1836, χρονιά που ανεβάζεται στην Αγία Πετρούπολη το «Μια ζωή για τον τσάρο» του Μιχαήλ Γκλίνκα, μπορούμε να πούμε ότι σημαδεύει την αρχή της έντεχνης μουσικής δημιουργίας στη Ρωσία. Ακολουθεί το «Ρουσλάνος και Λουντμίλα» του ίδιου, που καθιερώνεται πια ως ο πατέρας της εθνικής ρωσικής σχολής, της οποίας το πνεύμα εκφράζει με τη γνωστή φράση του: «Ο λαός γράφει τη μουσική· εμείς, οι καλλιτέχνες, απλώς την τακτοποιούμε».

Τις αρχές του Γκλίνκα αγκάλιασε και συστηματοποίησε μια σειρά από Ρώσους συνθέτες που ακολουθούν. Περίφημη είναι η ομάδα «των πέντε» (Μπαλακίρεφ, Κούι, Μουσόργκσκι, Ρίμσκυ-Κόρσακωφ, Μποροντίν).

Τις ιδέες τους ενθάρρυνε και προώθησε ο θεωρητικός και κριτικός Τασώφ, μέλος, επίσης, της ομάδας. Ο προβληματισμός «των πέντε» δεν περιορίζεται μόνο πάνω στον εθνικό χαρακτήρα της μουσικής τους. Ίσα-ίσα, δε διστάζει να δανειστεί από άλλους λαούς, της Ανατολής και της Δύσης, ό,τι θεωρεί πολύτιμο και ουσιαστικό για τη διαμόρφωση του ύφους της. Οφείλουμε να διαπιστώσουμε ότι ο Μπαλακίρεφ και ο Κούι είναι οι λιγότερο σημαντικοί. Αντίθετα, ο Αλεξάντρ Μποροντίν («Πρίγκιπας Ιγκόρ») και ο Ρίμσκυ-Κόρσακωφ, ο νεότερος της ομάδας, δημιουργούν ένα αξιοσημείωτο έργο (και μάλιστα, ο δεύτερος, μετά την αποχώρησή του από τους πέντε) ενώ ο Μουσόργκσκι, ο πιο πε-



ριφρονημένος —για την αδεξιότητα, τάχα, της γραφής του— σήμερα θεωρείται ως ο εμπνευσμένος και μεγαλοφυής συνθέτης αυτού του καιρού.

Πολλές από τις συνθέσεις του Μουσόργκσκυ ξανάγραψε «ευπρεπέστερα» ο Ρίμσκυ-Κόρσακωφ. Το έργο, δηλαδή, αυτού του ζωγράφου-μουσικού, που μας αποκαλύπτει λεπτότητες και ευαισθησίες της ψυχής του ρωσικού λαού, ξέκοψε με τόση ορμή από το γλυκερό ρεύμα του ρομαντισμού της εποχής του, ώστε, ακόμα και ο Κόρσακωφ, ο οποίος αναμφισβήτητα αναγνώριζε και θαύμαζε την αξία του, να θεωρεί, παρ' όλα αυτά, απαραίτητες κάποιες επεμβάσεις που θα το «προσάρμοζαν» στο πνεύμα της εποχής του. Ένα αντίθετο ρεύμα, που συνεχίζει τον τυπικό δρόμο του ρομαντισμού της Ευρώπης, είναι εκείνο με κύριους εκφραστές τον Άντον Ρουμπινστάιν και τον Πιότρ Ίλιτς Τσαϊκόφσκυ. Πάντως, όσο και αν μια μερίδα μουσικών και μουσικολόγων βλέπει με περιφρόνηση ή, έστω, συγκατάβαση το προσιτό στο μεγάλο κοινό έργο του Τσαϊκόφσκυ, είναι λάθος να υποτιμούμε και να παραβλέπουμε τη μελωδικότητα και τη δραματικότητα αυτού του δημιουργού τόσων λαοφιλών μπαλλέτων («Καρυοθραύστης», «Λίμνη των κύκνων») ή της παθητικής συμφωνίας.

Είναι ενδιαφέρον ότι στα τέλη του 19ου αι. επέρχεται η συμφιλίωση του Κόρσακωφ με τους γερμανοτραφείς ακαδημαϊκούς υπό τον Τσαϊκόφσκυ. Ο Ρ. Κόρσακωφ, ακούρατος δουλευτής, αναθεώρησε τα ίδια του τα έργα, φτάνοντας στο σημείο να ζητάει

—αυτός ο μάγος της τέχνης της ενορχήστρωσης— συμβουλές από τον Τσαϊκόφσκυ. Ξαναγράφει τα έργα των φίλων του με αποτέλεσμα να κατηγορηθεί —όχι άδικα— γι' αυτόν του τον υπερβάλλοντα ζήλο, που, ωστόσο, έκανε κοσμοξάκουστο τον «Μπόρις Γκοντούνωφ».

Μια ομάδα μαθητών του Ρ. Κόρσακωφ (Α. Λιάντωφ, Α. Γκρετσανίνωφ, Α. Τσερέπνιν, Α. Σολόβιεφ) συνεχίζει τη σχολή του, ενώ ο Αρένσκυ, ο Μέτνερ, ο Καλίνικωφ και ο Βασιλένκο ακολουθούν τη γραμμή του Τσαϊκόφσκυ. Εξέχουσες μορφές αυτών των δύο τάσεων είναι ο Αλεξάντρ Γκλαζούνωφ και ο Σεργκέι Ραχμάνινωφ, αντίστοιχα. Ο Αλεξάντρ Σκριάμπιν, που στην αρχή μιμείται το Σοπέν, χαράζει εντέλει, ενορατικά, το δικό του μυστικό αρμονικό δρόμο.

Τρεις ακόμα συνθέτες (χωρίς καμιά ομοιότητα μεταξύ τους), που το αξιόλογο έργο τους είχε παγκόσμια απήχηση και αναγνώριση, κάποτε ίσως περισσότερη απ' ότι τους άξιζε, μια και εκφράστηκαν σε ιδιώματα που η ύψη τους είχε οριστικά προδιαγραφεί, είναι ο Σεργκέι Προκόφιεφ, ο Ντιμίτρι Σοστακόβιτς και ο Αράμ Χατσατουριάν. Η μεγαλύτερη ωστόσο μορφή, που με το μεγαλοφυές της έργο θα σφραγίσει τη μουσική του 20ού αι., είναι ο Ιγκόρ Στραβίνσκυ.

Το κίνημα των εθνικών σχολών, που είχε ξεκινήσει από το Λιστ, το Σοπέν, τον Γκλίνκα και τους «πέντε» της Ρωσίας, συνεχίζεται τώρα στη Νορβηγία με τον Edvard Grieg (Έντβαρντ Γκρήγκ), φημισμένο για το αρτιστουρηματικό του κοντσέρτο για πιάνο και

τη σκηνική του μουσική για τον «Πέερ Γκυντ» του Ίψεν, στη Φινλανδία με τον Jean Sibelius (Γιάν Σιμπέλιους), στην Τσεχοσλοβακία με τον Μπέντριχ Σμέτανα, τον Άντον Ντβόρζακ (δημοφιλέστατους σ' όλο τον κόσμο) και το Λεός Γιάνατσεκ, στην Ουγγαρία με τους Ζόλταν Κοντάγου και Μπέλα Μπάρτοκ που, όσο και αν χρησιμοποίησαν το μελωδικό και ρυθμικό υλικό της λαϊκής τους μουσικής, το έργο τους διαφοροποιείται από το ρομαντικό κλίμα των τυπικών εθνικών σχολών και εντάσσεται, μαζί με εκείνο του Στραβίνσκου, στο νέο πνεύμα της μουσικής του 20ού αιώνα, και στη Ρουμανία με τον Ζωρζ Ενέσκου.

Κατά τα τέλη του 19ου αι. η Ευρώπη ανακαλύπτει το μουσικό της παρελθόν (τον άγνωστο της Ραμό, το ελεύθερο ρυθμικά Γρηγοριανό μέλος) και πρωτοέρχεται σ' επαφή με τη μουσική της Ανατολής που, όπως είναι φυσικό, δεν υπακούει στους νόμους της αρμονίας ή στη δομή των δυτικών μουσικών μορφών.

Με εφόδιο αυτές τις γνώσεις αλλά και τη συνείδηση της ιδιαιτερότητάς της, η κάθε ευρωπαϊκή χώρα χαράζει ένα δικό της δρόμο, δημιουργεί, κατά κάποιο τρόπο, μια δική της εθνική σχολή. Έτσι στην Ισπανία οι: Fernando Sors (Φερνάντο Σορ), Francisco Tarrega (Φρανσίσκο Ταρρέγα), Felipe Pedrell (Φελίπε Πεδρέλ), Isaac Albeniz (Ισαάκ Αλμπένιθ), Enrique Fernandez Arbos (Ενρίκε Φερνάντες Άρμπος), Enrique Granados (Ενρίκε Γρανάδος), Manuel de Falla (Μανουέλ ντε Φάλλια), Joaquín Rodrigo (Χοακίν Ροδρίγο) —θα είναι ίσως παράλειψη να μην αναφέρουμε εδώ και τα ονόματα του μεγάλου Ισπανού κιθαριστή Andrés Segovia (Αντρέ Σεγκόβια) και του βιολοντσελίστα Pablo Casals (Πάμπλο Καζάλς)— συνεχίζουν τη μεγάλη παράδοση του Morales και του Victoria.

Στην Ιταλία ο Ildebrando Pizzetti (Ιλντεμπράντο Πιτσέττι), ο Gian-Francesco Malipiero (Τζιαν-Φραντσέσκο Μαλιπιέρο), ο Ottorino Respighi (Οττορίνο Ρεσπίγκι) και ο Alfredo Casella (Αλφρέντο Καζέλλα) δίνουν ένα διαφορετικό απ' το παραδοσιακό παρόν της Ιταλίας του μελκάντο (bel canto).

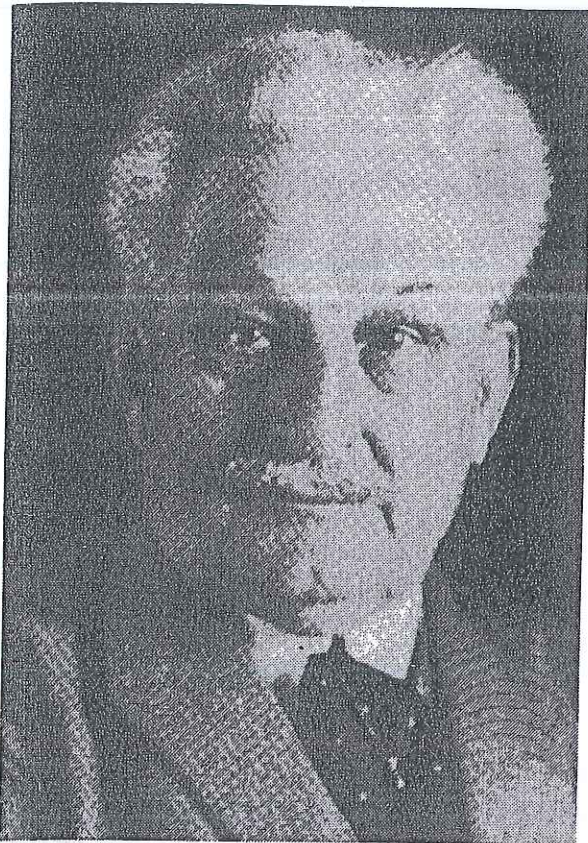
Δε θα ήταν καθόλου υπερβολή, αν στο κίνημα των εθνικών σχολών εντάσσαμε το κίνημα του εμπρεσιονισμού (impressionisme) σαν μια κατ' εξοχή γαλλική έκφραση. Ο Claude Debussy (Κλωντ Ντεμπυσσύ) επηρεασμένος στην αρχή από τη σαγήνη του Μπαϊρόιτ, λίγο-λίγο αποδεσμεύεται απ' αυτή και αντιδρά, κάνοντας τις δικές του γαλλικές αντιπροτάσεις με το «απόγευμα ενός φαΐνου» ή «τα νυχτερινά».

Σε πολλά σημεία το έργο του Gabriel Fauré



(Γκαμπριέλ Φωρέ) και του Maurice Ravel (Μωρίς Ραβέλ) συμπορεύεται μ' εκείνο του Debussy· κάπου όμως ο καθένας τους διαφοροποιείται διαμορφώνοντας το προσωπικό του ύφος.

Παράλληλα, το έργο των Albert Roussel (Αλμπέρ Ρουσσέλ), Paul Dukas (Πωλ Ντυκά) και προπαντός του Eric Satie (Ερίκ Σατι) διαγράφει μια τροχιά μικρότερης μεν εμβέλειας αλλά πάντα γαλλικής κατεύθυνσης. Η ομάδα επίσης των «έξι»: Arthur Honegger (Άρθουρ Χόνεγκερ), Darius Milhaud (Νταριούς Μιγιά), George Auric (Ζωρζ Ορίκ), Francis Poulenc (Φρανσίς Πουλένκ), Germaine Tailleferre (Ζερμαίν Ταϊγεφέρ), Louis Dury (Λουί Ντυράι), παρά τις κάποιες ανανεωτικές τάσεις και τη διεθνή αναγνώριση των τριών μελών της (Honegger, Milhaud και Poulenc) κινήθηκε μέσα σε στενά γαλλικά πλαίσια. Μόνο ο εμπρεσιονισμός πρόσφερε τα ριζοσπαστικά και ανανεωτικά εκείνα στοιχεία, που δικαιολογούν το χαρακτηρισμό του σαν



ενός από τα θεμέλια της νέας μουσικής του 20ού αιώνα.

Στην Αγγλία, στο πρόσωπο του Frederick Delius (Φρέντερικ Ντήλιους) και του Edward W. Elgar (Έντουαρντ - Ουίλλιαμ Έλγκαρ), οι Άγγλοι βρίσκουν τους εθνικούς τους συνθέτες μετά τον Purcell (Πέρσελλ), τον Dawland (Ντόουλαντ) και το Händel (Χαίντελ).

Έντεχνη μουσική της Β. Αμερικής

Οι πρώτοι μετανάστες στην Αμερική έφεραν μαζί τους τους ύμνους, τα λαϊκά τους τραγούδια και τα μουσικά όργανα που απετέλεσαν τη μουσική των Ευρωπαίων της Αμερικής.

Ο Francis Hopkinson (Φράνσις Χόπκινσον), ο τραγουδιστής της ανεξαρτησίας στην Αμερική, πρέπει να θεωρείται ο πρώτος Αμερικανός συνθέτης, ενώ ο W. Billings (Ουίλλιαμ Μπίλλινγκς) εξέδωσε το 1770 την πρώτη Αμερικανική συλλογή θρησκευτικών ύμνων. Οι Μοραβοί στη Βηθλεέμ της Πενσυλβανίας, ήδη από το 1780, διέθεταν μια πλούσια βιβλιοθήκη για ορχηστρικά έργα και ένα ευρύτατο φιλόμουσο κοινό.

Σ' όλη την περίοδο του ρομαντισμού, στην Αμερική, το είδος της έντεχνης μουσικής υπηρετούν μόνο ορισμένοι δεξιότεχνες εκτε-



Ravel
νο του
διαφο-
ρωπικό

sel (Αλ-
κά) και
ιαγρά-
έλειας,
Η ομάδα
er (Άρ-
αριούς
Francis
ne Tail-
Duray
ωτικές
τριών
ουλεnc)
ίσια.
α ριζο-
οιχεία,
ου σαν

λεστές. Το ύφος της καθαυτό Αμερικανικής μουσικής αντιπροσωπεύουν η λαϊκή μουσική, φερμένη από μετανάστες από διάφορες χώρες της Ευρώπης και της Ν. Αμερικής, και τα αξιαγάπητα τραγούδια του Stephen Foster (Στήβεν Φόστερ). Ο Joel Sweeney (Τζόελ Σουήνυ) πιθανότατα εφεύρε το μπάντζο στη δεκαετία του 1830. Το 1843 ο Daniel Emmet (Ντάνιελ Έμμετ) οργανώνει την πρώτη μπάντα, πρόδρομο της ορχήστρας ραγκ-τάιμ και τζαζ. Το 1893, στην έκθεση του Σικάγου, ο Scott Joplin (Σκοτ Τζόπλιν) έπαιζε ήδη μουσική ραγκ-τάιμ, όπως και άλλοι νέοι πιανίστες, σε πολυάριθμο κοινό. Η δημιουργία ορχηστρών, η υποδοχή ευρωπαϊκών, μελοδραματικών ή άλλων, συγκροτημάτων, η καθιέρωση μιας μουσικής παιδείας στα σχολεία αλλά και η ίδρυση ωδείων, που σιγά-σιγά αύξησε τον αριθμό των μουσικοδιδασκάλων, δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για τη μουσική άνθηση της Αμερικής. Από τα τέλη του 19ου αι. αρχίζουν να εμφανίζονται δειλά συνθέτες όπως ο Edward Mac Dowell

(Έντουαρντ Μακ Ντόουελ) (το έργο του εμπνέεται από την ινδιάνικη μουσική) και ο Reginald de Koven (Ρέτζιναλντ ντε Κόβεν).

Το 1877 ιδρύεται η Φιλαρμονική Εταιρεία της Ν. Υόρκης και εισάγεται το γερμανικό μελόδραμα στη Μετροπόλιταν Όπερα (1884) από το Leopold Damrosch (Λέοπολντ Ντάμρος) και το γιό του.

Θα μπορούσαμε, συνοψίζοντας, να πούμε ότι ο 19ος αι. έχει συντελέσει κυρίως στην εδραίωση της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής αντίληψης στη Β. Αμερική, ενώ, από τον 20ό αι. αρχίζει πια η δημιουργική παρουσία της ίδιας της Αμερικής και η ακτινοβολία της —αντίστροφα— προς την Ευρώπη.

Λατινική Αμερική

~~Τους λαούς της Λατινικής Αμερικής χαρακτηρίζει μια ξεχωριστή αγάπη για τη μουσική. Οι απλοί άνθρωποι ήταν υπερήφανοι για τους ντόπιους χορούς τους —ερωτικούς, ζωντανούς— με προανακρούσματα στις κι-~~



θ
ε
κ
ή
α
σ
τι
ει
φ
δι
1ε
1ε
μι
δς
βς
σι
Ατ
είλ
το
κα
νε
με
κα
τα
τα
ντι
με
σπι
ση
αλ
Εξ
σαι
γου
Πάν
κής
κή
δημ
στα
κής

Η
Οι
της
βικ
κά
τοι
μπά
λου,
που
τζαζ
ρος
σας
κής.
Στην
Ν. C
δρας
(οπερ
λαϊκή
ντίξ
νόμ

2. Μουσική του Βυζαντίου

Ιστορία

Το ότι, αναφερόμενοι στο Βυζάντιο, περιοριζόμαστε στις εκκλησιαστικές μελωδίες, είναι αποτέλεσμα του ότι η κοσμική μουσική αυτής της περιόδου δεν είναι παρά ελάχιστα γνωστή. Ξέρουμε, πάντως, πως ήταν σε συνεχή και έντονο διωγμό από την Εκκλησία, πράγμα που πείθει για τη μεγάλη έκταση και σημασία της. Αντίθετα από την αποκλειστικά φωνητική εκκλησιαστική μουσική, χρησιμοποιούσε πολλά όργανα. Ανάμεσα σ' αυτά, βρίσκουμε και το εκκλησιαστικό όργανο (διάδοχο του ελληνιστικού υδραύλου), που από το Βυζάντιο πέρασε στη Δύση, σαν δώρο των βυζαντινών αυτοκρατόρων (που το χρησιμοποιούσαν στο «Παλάτιον», ιδίως για τις «ευφημώσεις» και τα «πολυχρόνια») στους δυτικούς συναδέλφους τους. Καταγραφή λαϊκής μουσικής απαντούμε μόνο σ' ένα χειρόγραφο της Μονής Ιβήρων του 17ου αι., που διαβάστηκε πρόσφατα, ενώ ευφημώσεις και πολυχρόνια έχουν επίσης σωθεί ανάμεσα σε λειτουργικά κείμενα.

Η βυζαντινή μουσική χρωστάει την ονομασία της (βυζαντινή) στη σημαντικότερη περίοδο της ιστορίας της, και στην πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας. Εκεί συναντιόντουσαν τα διάφορα πολιτιστικά ρεύματα που προσδιόρισαν το χαρακτήρα, γενικά, του Βυζαντίου και επομένως τις τέχνες, ανάμεσα στις οποίες η τέχνη της μελοποιήσεως κατέχει μια εξέχουσα θέση. Η βυζαντινή μουσική, όπως και οι άλλες βυζαντινές τέχνες, δεν είναι αμιγής· αποτελεί ένα συνονθύλευμα διαφορετικών στοιχείων, ενώ οι ρίζες της θα πρέπει να αναζητηθούν στις ανατολικές παραδόσεις και συστήματα. Λαμβάνοντας υπόψη τον εκκλησιαστικό χαρακτήρα της μελοποιήσεως, οι μελετητές θεωρούσαν μέχρι τώρα σαν πρότυπο της βυζαντινής μουσικής την εβραϊκή και τη συριακή μουσική. Όμως, τώρα πια, είναι ολοφάνερο ότι για να μπορέσουν να αξιολογήσουν όλα τα στοιχεία που τη συνθέτουν, θα πρέπει οι μελέτες τους να στραφούν και προς άλλους ανατολικούς πολιτισμούς.

Αναμφισβήτητα, τόσο η θρησκευτική μουσική της δυτικής εκκλησίας (Ρώμη, Μιλάνο, Μπενεβέντο, Ν. Γαλλία, Ισπανία), όσο και της ανατολικής (Βυζάντιο) έχουν κοινή προέλευση από την παλαιοχριστιανική μουσική μιας περιοχής που, σε σχήμα τόξου, καλύπτει το χώρο: Αντιόχεια - Ιεροσόλυμα - Αλε-

ξάνδρεια. Η παλαιοχριστιανική αυτή μουσική συνειδητοποίησε την αυτοτέλειά της βαθμιαία, έως τον 4ο ή και τον 5ο αι. Ξεκινώντας από ένα παλαιότερο υπόστρωμα, όπου συγχωνεύτηκαν ποικίλες επιδράσεις. Ανάμεσα σ' αυτές, πολλαπλές ενδείξεις πείθουν για τον πρωταρχικό ρόλο της μουσικής του ελληνιστικού κόσμου. Παράλληλα, είναι πιθανό ότι ισχυρές, επίσης, επιδράσεις προήλθαν από την εβραϊκή, τη συριακή (αραμαϊκή) και την αιγυπτιακή μουσική, ενώ οι μουσικές επιρροές από μικρότερες ομάδες (Εσσαίους, Γνωστικούς κλπ.) περιορίστηκαν μάλλον σε τοπικούς ρόλους. Οι επιδράσεις από το παλαιότερο αυτό υπόστρωμα, συγχωνευμένες με τοπικά σε κάθε περίπτωση στοιχεία, είναι πιθανό πως οδήγησαν στη διαμόρφωση της μουσικής και άλλων ανατολικών χριστιανικών εκκλησιών (κοπτικής, αιθιοπικής, αρμενικής κλπ.).

Για την παλαιοχριστιανική μουσική γενικά, και ειδικότερα τη μουσική του Βυζαντίου, έως τον 5ο αι. περίπου, οι γνώσεις μας είναι περιορισμένες και στηρίζονται κυρίως σε έμμεσες πληροφορίες. Το μόνο σωζόμενο μουσικό χειρόγραφο, ο πάπυρος της Οξυρύνχου (του 3ου αιώνα), είναι εν τούτοις ιδιαίτερα διαφωτιστικό. Μολονότι γραμμένο σε αρχαία μουσική σημειογραφία (που οι φθόγγοι της διαβάζονται με βάση τους πίνακες του Αλύπιου, ενώ άλλα 5 σημάδια, ρυθμικά και εκφραστικά, είναι επίσης γνωστά) και παρ' όλο που δεν ανήκει στην επίσημη Εκκλησία, αλλά σε μια πλάγια αίρεση (Γνωστικοί), μας δείχνει ότι ένα νέο ύφος, που βρίσκεται πολύ κοντά στην κατοπινή, γνωστή μας, βυζαντινή μουσική, κι όχι τόσο στην αρχαία, έχει ήδη γεννηθεί. Αντί των αρχαίων συλλαβικών μελωδιών, έχουμε εδώ έντονα μελισματικές μελωδίες κι ένα χαρακτήρα εκστατικό, που ταιριάζει με το αντίστοιχο κείμενο. Έχουμε επίσης τη διαδεδομένη σ' όλη την ανατολική μουσική (από την αρχαία Ελλάδα έως το Ισλάμ, Ινδίες κλπ.) δομή, με βάση επαναλαμβανόμενα τυπικά μελωδικά σχήματα, που θα συστηματοποιηθούν ακόμα περισσότερο στην κυρίως βυζαντινή μουσική, σε μια αξιοθαύμαστη μορφολογική οργάνωση.

Στα πρωτοχριστιανικά χρόνια, όλο το εκκλησιαστικό έψαλλε ένα μονόφωνο μέλος· ακολούθησε η ψαλμωδία «καθ' υπακοήν», όπου ο λαός έψαλλε μόνο τις ακροτελεύτιες μουσικές φράσεις, απαντώντας στο μονωδό πρωτοψάλτη. Με την καθιέρωση της επίσημης θρησκείας του Χριστιανισμού, υπάρχει μια άνθηση της λατρευτικής υμνογραφίας και μουσικής και δημιουργείται το αντίφωνο μέλος, η αντιφωνία, στην Αντιόχεια. Εμπειρότεροι ψάλτες αναλαμβάνουν να εκτελούν, ελκυστικά και περίτεχνα, μουσικές ωδές και

ύμνους, για να συγκρατήσουν τους πιστούς από τη σαγηνευτική μουσική των αιρέσεων. Από την καθιέρωση της θείας λειτουργίας του Μεγ. Βασιλείου (330-379) και του Ιωάννου του Χρυσόστομου (345-407) αρχίζει μια περίοδος μεγάλης ακμής της βυζαντινής μουσικής, που κρατάει ως τα τέλη της 1ης χιλιετηρίδας, με κέντρα την Κωνσταντινούπολη, Αντιόχεια, Αλεξάνδρεια και Ιεροσόλυμα. Σ' αυτήν, ολοκληρώνεται σχεδόν η συγγραφή των ποιητικών κειμένων, των ύμνων, καθώς παράλληλα και η μελοποίησή τους από τους ίδιους τους ποιητές-συνθέτες.

Μια πρώτη ωριμότητα κατακτάται τον 4ο και 5ο αι. (Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός, Άνθιμος, Αυξέντιος) κι οδηγεί στην πρώτη μεγάλη κορύφωση (τέλος 5ου - 7ος αι.) με τους δημιουργούς του «Κοντακίου» Αναστάσιο Κυριακό και, ιδίως, Ρωμανό τον Μελωδό, που το ύψος και η έξαρση της ποιήσής του θεωρείται αντάξια των αρχαίων λυρικών ενώ η μουσική του δε φαίνεται καθόλου να υστερεί από το υψηλότατο αυτό επίπεδο.

Ακολουθούν οι διδάσκαλοι του «Κανόνος»: Ανδρέας ο Κρήτης, Ιωάννης ο Δαμασκηνός (στον οποίο η παράδοση αποδίδει τη θέσπιση του συστήματος των 8 ήχων και την ανάλογη κωδικοποίηση των ύμνων) και ο Κοσμάς ο Ιεροσολύμων (7ος - 8ος αι., περίπου την περίοδο της εικονομαχίας).

Τον 9ο αιώνα, η Μονή Στουδίου της Κωνσταντινουπόλεως γίνεται το επίκεντρο της υμνογραφίας (Θεοφάνης ο Στουδίτης, Θεόδωρος ο Στουδίτης και Ιωσήφ ο Στουδίτης). Φτάνουμε, έτσι, σε μια δεύτερη κορύφωση, μια και πάνω από το 1/3 των ονομάτων υμνογράφων που σώθηκαν, από τους ένδεκα αιώνες της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, ανήκουν στον 9ο αιώνα. Η περίοδος αυτή συνεχίζεται στους δύο επόμενους αιώνες (10ος και 11ος), ώσπου, με τον Ιωάννη Μαυρόποδα (1060), τον επονομαζόμενο «τελευταίο των Ελλήνων πατέρων», κλείνει η περίοδος της υμνογραφίας. Έχουν συγκεντρωθεί τόσο πολλοί ύμνοι ως ποιητικά κείμενα, ώστε η Εκκλησία αποφασίζει να απαγορεύσει τη σύνθεση νέων, από την εποχή αυτή και πέρα. Έτσι, αργότερα, η δράση των υμνωδών περιορίζεται σε παραλλαγές, επεξεργασίες, μελισματικούς εμπλουτισμούς κλπ. πάνω σε υφιστάμενα, ήδη, λειτουργικά κείμενα, που οδηγούν στο χαρακτηριστικό ύφος των «μελουργών» του 13ου και 14ου αιώνα. Οι μελουργοί αυτοί, οι μαϊστορες, όπως ονομάζονται, δε συνθέτουν νέους ύμνους, παρά μόνο κάτω από ειδικές περιστάσεις.

Περίφημοι είναι οι: Ιωάννης ο Γλυκός, Μανουήλ ο Χρυσάφης και ο Ιωάννης Κουκουζέλης. Οι τελευταίοι, εξάλλου, σημαντικοί υμνογράφοι πριν από την Άλωση, είναι ο Ιω-

άσαφ Κουκουζέλης, Μάρκος ο Μοναχός και Ξένος ο Κορώνης.

Μορφές - είδη

Οι κύριες μορφές της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής υπήρξαν:

- Αρχικά, τα σύντομα «τροπάρια» — αργότερα (5ος αι.) έγιναν εκτενέστερα —, των οποίων η μουσική είναι πολυπλοκότερη και πλουσιότερη από εκείνη των μεταγενέστερων (Κοντάκιο, Κανών) μακρύτερων μορφών.

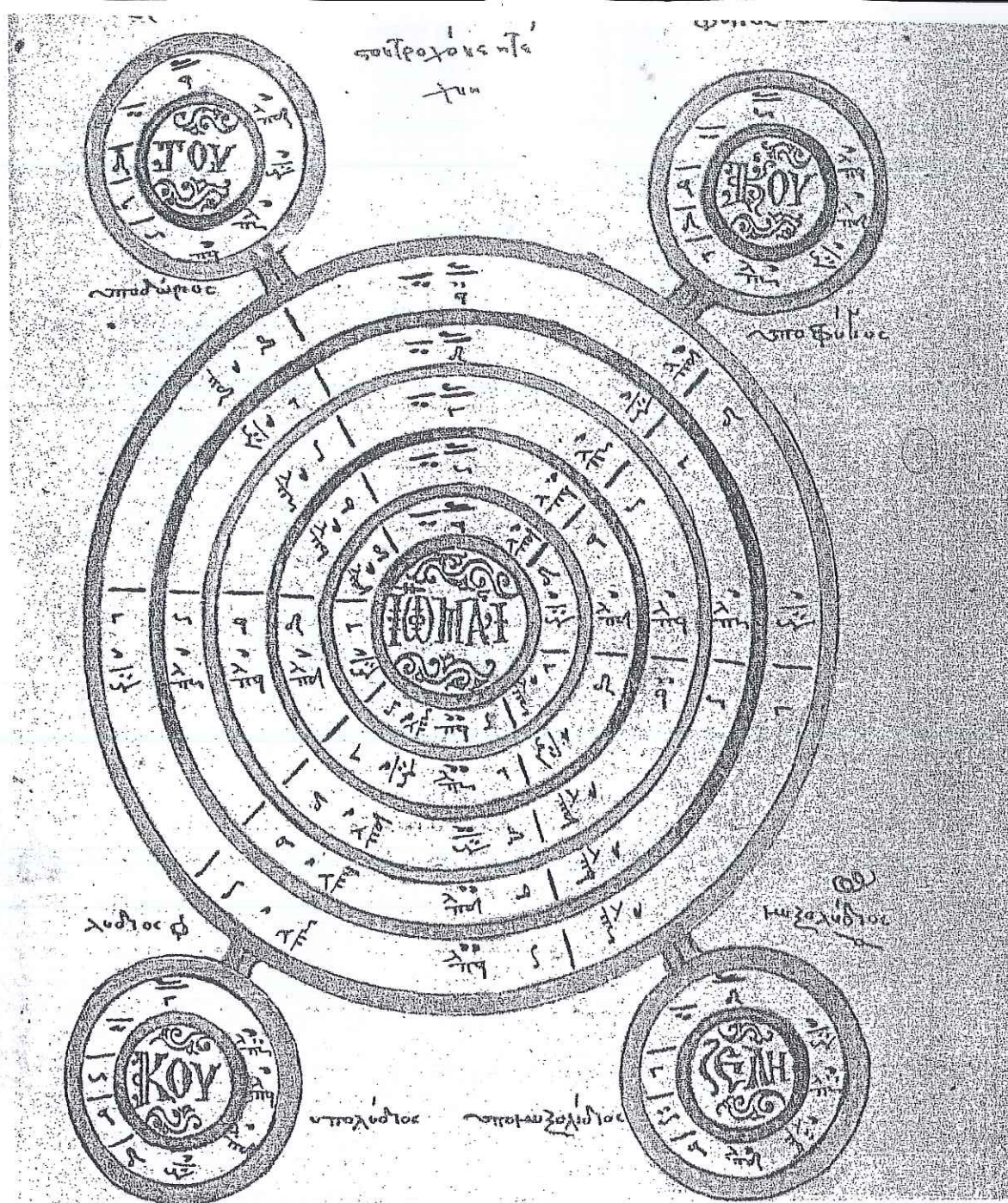
- Αργότερα, το «κοντάκιο», που περιλαμβάνει 18 έως 30 στροφές (τροπάρια). Το πρώτο τροπάριο (ο «Ειρμός») κάθε κοντακίου, αποτελεί το μουσικό πρότυπο για όλα τα άλλα.
- Ο «κανών», που περιλαμβάνει 9 ωδές (με 3 ως 9 τροπάρια η καθεμιά). Κάθε ωδή, λοιπόν, είναι ουσιαστικά ένα σύντομο κοντάκιο. Η μουσική των κανόνων είναι πιο ποικίλη και πιο μελισματική από των προηγούμενων ειδών (με πολλούς, δηλαδή, φθόγγους επάνω στην ίδια συλλαβή).

Η βυζαντινή μουσική είναι μονοφωνική: κάθε είδους πολυφωνία ή αρμονία, κατά τα δυτικά πρότυπα, είναι τελείως ξένη προς τη βυζαντινή παράδοση. Βασίζεται σ' ένα σύστημα οκτώ τρόπων («ήχων»), τεσσάρων κυρίων και τεσσάρων πλαγίων, που αποτελούν την Οκτώηχο. Οι οκτώ αυτοί βασικοί τρόποι επιδέχονται, όπως απέδειξε πρόσφατα ο Σ. Καράς, μια μεγάλη ποικιλία από παραλλαγές, χρώες κλπ., που βασίζονται σε λεπτές διαστηματικές διακρίσεις και παρέχουν ένα σημαντικό πρόσθετο εκφραστικό πλούτο στη μελωδία. Ανάλογη ποικιλία και πλούτο βρίσκουμε στα μελίσματα, στους ρυθμούς, στη μορφολογική οργάνωση — με βάση τα επαναλαμβανόμενα τυπικά μελωδικά σχήματα — και στα λοιπά στοιχεία των ψαλμών.

Τα βυζαντινά μέλη εμφανίζονται σε τρεις μορφές - είδη: την ειρμολογική (κάθε συλλαβή αντιστοιχεί σ' ένα μουσικό φθόγγο), τη στιχηραρική (κάθε συλλαβή αντιστοιχεί σε έναν ως τέσσερις φθόγγους) και την παπαδική (κάθε συλλαβή αντιστοιχεί σε μία ή περισσότερες μελισματικές φράσεις ή περιόδους).

Οι βυζαντινοί ήχοι χωρίζονται σε τρεις ομάδες, τα μουσικά γένη, ανάλογα με την εσωτερική διάταξη και τα μεγέθη των διαστημάτων τους, που προσδιορίζουν και το ύφος τους. Έχουμε, λοιπόν, το διατονικό γένος (όπου ανήκουν ο ήχος Α' και ο πλάγιος του Α', ο ήχος Δ' και ο πλάγιος του Δ'), το χρωματικό γένος (ήχος Β' και πλάγιος του Β') και το εναρμόνιο (ήχος Γ' και πλάγιος του Γ', ο λεγόμενος «βαρύς»).

Η θεία λειτουργία και οι άλλες ακολουθίες της ορθόδοξης χριστιανικής λατρείας δια-



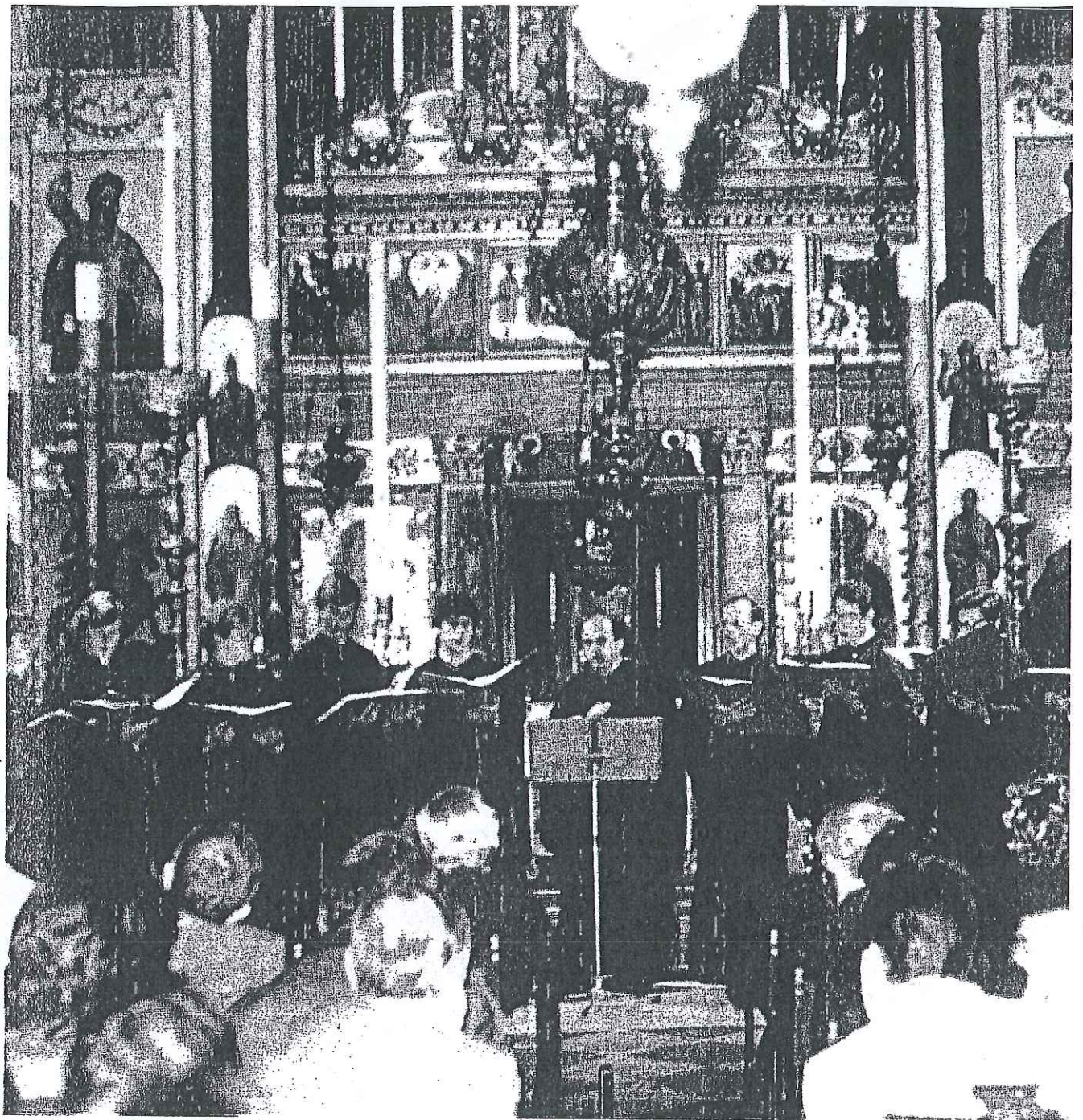
σώζουν έντονα τα στοιχεία του αρχαίου θεάτρου και παλιότερων θρησκευτικών τελετουργιών. Προπαντός, είναι εμφανέστατη η προέλευσή τους από το αρχαίο ελληνικό δράμα. Το μαρτυρούν η δομή των ναών, ο ρόλος των ιερέων και του διακόνου, τα δύο αντικρουστά ημιχόρια των ψαλτών και του κορυφαίου πρωτοψάλτη. Εξάλλου, αναπαραστάσεις όπως εκείνες του «Νιπτήρος» ή των «τριών παιδών εν τη καμίνω» είναι από τα ελάχιστα στοιχεία που έχουμε για την παρουσία λειτουργικού δράματος και στο χώρο του Βυζαντίου.

Η σημειογραφία

Δυστυχώς, μετά τον πάπυρο της Οξυρρύχου, πρέπει να φτάσουμε στον 9ο ή το 10ο

αι. για να ξαναβρούμε αναγνώσιμα χειρόγραφα, που όμως, από την εποχή αυτή και πέρα, πληθαίνουν σημαντικά και μας παρέχουν μια πλουσιότατη πηγή για τη μελέτη της βυζαντινής μουσικής. Στο μεταξύ, σώζονται αρκετά χειρόγραφα που χρησιμοποιούν την «εκφωνητική γραφή», που υποδηλώνει, μόνο ενδεικτικά, την κίνηση της μελωδίας και, επομένως, δεν επιτρέπει την αποκατάστασή της, αλλά μόνο μια επιβεβαίωση της γενική μορφής της, με βάση μεταγενέστερες μεταγραφές.

Άλλη μορφή γραφής είναι η παλαιοβυζαντινή σημειογραφία. Κάτω από αυτή την ονομασία, συγκεντρώνονται πολλές σημειογραφίες, που, κατά βάση, είναι ίδιες, αλλά διαφέρουν στα επί μέρους στοιχεία τους. Κύριο χαρακτηριστικό της παλαιοβυζαντινής ση-



χειρό-
ή και
παρέ-
ελέτη
, σώ-
σιμο-
ποδη-
ις με-
την α-
βαίω-
ταγε-

ζαντι-
νομα-
ογρα-
ία δια-
κύριο
ς ση

μειογραφίας είναι ότι τα σημάδιά της δεν αντιπροσωπεύουν συγκεκριμένα διαστήματα, αλλά μόνο τα βασικά χαρακτηριστικά των μελωδικών γραμμών, έτσι που να μπορούν να χρησιμεύσουν στον τραγουδιστή σαν βοηθήματα της μνήμης του.

Στο 12ο αιώνα, η μουσική γράφεται σε λιτό, αυστηρό ύφος και σε χαρακτήρα συλλαβικό (όπου κάθε συλλαβή αντιστοιχεί σε μια νότα του μέλους). Σ' αυτή τη Μεσο-Βυζαντινή περίοδο, η σημειογραφία έχει ολοκληρωθεί σ' ένα πλήρες σύστημα, με σημάδια που δηλώνουν τονικά ύψη (όπως στη Δυτική μουσική), αλλά τι διάστημα θα ανέβει ή θα κατέβει η μελωδία μετά τον αρχικό φθόγγο («μαρτυρία»), ο οποίος σημειώνεται στην αρχή της μουσικής φράσης.

Αργότερα, για ν' ανταποκριθεί στις νέες α-

νάγκες του έντονα μελισματικού μέλους των αιώνων 13ου - 15ου, η σημειογραφία εμπλουτίζεται με πλήθος νέα, άφωνα, σημάδια, που δείχνουν την ποιότητα, τον τρόπο αποδόσεως του μέλους. Πρόκειται για τη λεγόμενη κουκουζέλικη γραφή, που πήρε το όνομά της από τη μεγάλη μορφή αυτής της περιόδου, τον Ιωάννη Κουκουζέλη (1300).

Οι ύμνοι, ανάλογα με το είδος στο οποίο κατατάσσονται, βρίσκονται συγκεντρωμένοι σε λειτουργικά βιβλία. Αυτά είναι: το στιχηράριο (με στιχηρικά μέλη), το ειρμολόγιο (με ειρμολογικά), το ασματικό ή παπαδική (με παπαδικά μέλη) και το ψαλτικό, που περιέχει τους ύμνους που είναι κυρίως προορισμένοι για μονωδούς (ψάλτες).

3. Εκκλησιαστική μουσική στην τουρκοκρατία

Ύστερα από την Άλωση, η μουσική παράδοση που είχε φτάσει σε μεγάλη άνθηση κατά την τελευταία περίοδο του Βυζαντίου — με τους μαίστορες Ιωάννη τον Γλυκύ, Ιωάννη Κουκουζέλη (14ος αι.), ή αργότερα, με τον Ιωάννη Κλαδά ως και το Μανουήλ Δούκα τον Χρυσάφη— ήταν επόμενο να σημειώσει αρχικά μια στασιμότητα.

Ωστόσο, όπως γίνεται φανερό στην ανεκτίμητης αξίας σχετική μελέτη — κύρια πηγή και των δικών μας πληροφοριών— του Μανόλη Χατζηγιακουμή, ούτε σβήνει, ούτε νοθεύεται καθ' όλη τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας. Απεναντίας, περνά περιόδους ακμής και ανανέωσης ή παρακμής και συντήρησης και οι μουσικοί εκπρόσωποι αυτών των αιώνων, πέρα από τη βαθιά γνώση τόσο της βυζαντινής παράδοσης όσο και της Ανατολικής αραβοπερσικής μουσικής (ειδικά από το 18ο αι.) δεν υπολείπονται καθόλου — και στον τομέα της δημιουργίας— των προγενέστερων «συναδέλφων» τους.

Σ' όλη τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας λοιπόν, οι «μεταβυζαντινοί» μουσικοί, με κέντρα αρχικά (15ος - 16ος αι.) τις περιφερειακές περιοχές Κρήτη, Κύπρο, Σερβία και Μολδαβία και αργότερα, κυρίως την Κωνσταντινούπολη και το Άγιον Όρος, όχι μονάχα αντιγράφουν τα παλαιότερα βυζαντινά μουσικά χειρόγραφα, με αποτέλεσμα να μας σώζονται πολλά βυζαντινά μέλη ακόμα και στην παλιά μουσική σημειογραφία — χωρίς, δηλαδή, να είναι τώρα δυνατό να διαβαστούν— αλλά μελοποιούν οι ίδιοι κατά τρόπο μελισματικότερο («καλλωπίζουν») με την επίδραση και της «εξωτερικής» (κοσμικής) μουσικής της Ανατολής τα παλαιά βιβλία. Πρώτος, σ' αυτή τη σειρά των επώνυμων νέων μελοποιών είναι ο Θεοφάνης ο Καρύκης (16ος αι.) που τον ακολουθούν ο Ιωάσαφ ο Νέος Κουκουζέλης και ο Αρσένιος Ιερομόναχος ο Βατοπεδινός (17ος αι.), οι οποίοι με το έργο τους σταθεροποιούν τα ανοίγματα της εκκλησιαστικής μουσικής προς την Ανατολική «εξωτερική» μουσική — συνθέτουν οι ίδιοι και «εξωτερικά» μέλη— και προσφέρουν τα πρώτα δείγματα των «καλοφωνικών ειρμών» — του νέου είδους που θα αναπτυχθεί (ιδιαίτερα στους επόμενους αιώνες) και που στον πλούτο της μελωδικής του ποικιλίας αντικατοπτρίζει, μπορεί να πει κανείς, την τάση για αποκοπή από τις καθιερωμένες

«γραμμές» της παράδοσης και για έκφραση περισσότερο προσωπική.

Στα τέλη του 17ου αι. ο Χρυσάφης ο Νέος, ο Γερμανός Νέων Πατρών και ο Μπαλάσιος είναι οι τρεις σπουδαίοι μουσικοί που κάνουν νέες μελοποιήσεις του παλιότερου Στιχηραρίου και Ειρμολογίου, ενώ «Πατήρ των καλοφωνικών ειρμών» θα ονομαστεί ο περίφημος συνθέτης Πέτρος Μπερεκέτης (αρχές 18ου αι.) που γράφει μόνο παπαδικά μέλη, ανοιχτά στην επίδραση της κοσμικής μουσικής.

Ένας άλλος σημαντικός τομέας όπου διακρίνονται οι μεταβυζαντινοί μουσικοί είναι η «εξηγήσεις» παλαιών μελών, δηλαδή η μεταγραφή τους σε όλο και απλούστερη σημειογραφία, διαδικασία που ξεκινώντας από τον Μπαλάσιο, συνεχίστηκε με μία σειρά εξηγητών (Ιωάννης Πρωτοψάλτης ο Τραπεζούντιος, Πέτρος Πελοποννήσιος, Πέτρος ο Βυζάντιος το 18ο αι., Γεώργιος ο Κρης στα τέλη του 18ου και αρχές του 19ου αι.) ως την τελική μεταρρύθμιση, με την καθιέρωση ενός νέου, αλλά στηριγμένου στην παράδοση γραφικού συστήματος (όπου το κάθε σημάδι αντιστοιχεί πια, όχι σε πολλές αλλά σε μία μόνη μελωδική, ρυθμική ή ποιητική μεταβολή) από τους «τρεις διδασκάλους» Χρύσανθο, Γρηγόριο και Χουρμούζιο (1814).

Την εποχή που προηγείται αυτής της μεταρρύθμισης έγιναν και οι τελευταίες νέες μελοποιήσεις (από τους Πέτρο Πελοποννήσιο, Πέτρο Βυζάντιο και Ιάκωβο τον Πελοποννήσιο) ενώ καταρτίζονται και καινούργιες μουσικές ανθολογίες, οι Ανθολογίες της Νέας Παπαδικής (με τις εξηγήσεις παλαιών μελών καθώς και σύγχρονα μέλη).

Με την οριστική επιβολή του νέου μουσικού συστήματος και τις μεταγραφές — όλων σχεδόν των μελών που είχαν διατηρηθεί ως την εποχή του— από το Χουρμούζιο τον Χαρτοφύλακα, καθιερώνεται μια νέα μουσική πραγματικότητα που θ' αποτελέσει έκτοτε την επίσημη μουσική παράδοση της Ορθόδοξης Εκκλησίας.

Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι η «νέα γραφή» του 1814 ψάλλεται με αρκετά διαφορετικούς τρόπους από τους κληρονόμους της παράδοσης του Πατριαρχείου της Θεσσαλονίκης, του Αγ. Όρους και άλλων περιοχών (Κρήτη, Αθήνα, Βόλος).

Η μουσική σημειογραφία πρωτοδιαβάστηκε γύρω στο 1928 ανεξάρτητα, από δύο μελετητές της, τους E. Wellesz και H.J.W. Tillyard. Σύμφωνα με τις απόψεις Ελλήνων μελετητών και ιδίως του Σ. Καρά, η ερμηνεία των χειρογράφων θα έπρεπε να βασιστεί περισσότερο στη ζωντανή παράδοση και εν μέρει στη μεταρρύθμιση του Χρυσάνθου (των αρχών του 19ου αι.) και λιγότερο στην κατά

γράμμα ερμηνεία των «παπαδικών» εγχειριδίων που αναλύουν για αρχαρίους το σύστημα της βυζαντινής μουσικής: μια τέτοια ερμηνεία οδηγεί σε μια πλουσιότερη και πιο διαφοροποιημένη απόδοση των βυζαντινών μελωδιών, ερμηνεύει τη συνέχεια της μεταβυζαντινής μουσικής και διατηρεί τη σύνδεσή της με τη ζωντανή παράδοση.

Στις αρχές του αιώνα μας επιχειρήθηκε το βάναυσο ψαλίδισμα της μεγάλης διαστηματικής ποικιλίας των βυζαντινών ήχων, με σκοπό να εξομοιωθούν με τους δύο τυπικούς ευρωπαϊκούς τρόπους (της μείζονος δελαδής και της ελάσσονος κλίμακας).

Δεν αναφέρομαι εδώ στην αναπόφευκτη, ως ένα βαθμό, φθορά και παραφθορά που έφερε ο τεχνολογικός μας πολιτισμός: πρόκειται για κάτι πολύ χειρότερο: για την επέμβαση στην εκκλησιαστική μουσική με τον εξευρωπαϊσμό των διαστημάτων, τη συντόμευση των μελών για να μετατραπούν όλα σε συλλαβικά (με το επιχείρημα τάχα της καθαρότητας), την προσθήκη ξένων προς το ύφος αυτής της μουσικής δυναμικών και εκφραστικών στοιχείων μιας παντομιμικής περιγραφής του περιεχομένου των κειμένων και την απλοϊκή εναρμόνιση των ύμνων με διαστήματα τρίτης και με τις στοιχειώδεις συγχορδίες του ευρωπαϊκού τραγουδιού (σαν ιταλική καντσονέτα ή τη δική μας καντάδα) που φυσικά αλλοιώνουν και καταστρέφουν όχι μόνο τη μουσική αλλά —κι αυτό είναι το χειρότερο— την ευαισθησία του ίδιου του λαού να αισθάνεται και να επικοινωνεί με το ύφος και το ήθος των βυζαντινών ήχων.

Οι συνεχιζόμενες έρευνες της βυζαντινής μουσικής στην Ελλάδα (Κ. Ψάχος, Σ. Καρας, Μ. Δραγούμης, Α. Αγιουάντη, Γρ. Στάθης, Μ. Χατζηγιακουμής, Κ. Φλώρος, Μ. Αδάμης) και στο εξωτερικό (κύκλος Monumenta musicae Byzantinae στη Δανία, ΗΠΑ, Γαλλία, Γερμανία, Αγγλία κλπ., ιταλική σχολή Grottaferrata, γιουγκοσλαβική και ρουμανική σχολή κλπ.) υπόσχονται να δώσουν μια πολύ πληρέστερη εικόνα της, αποδεικνύοντας πως στέκει δίπλα στις μεγάλες εποχές της παγκόσμιας μουσικής.

Ένα μικρό μόνο μέρος του πλήθους των σωζομένων μουσικών χειρογράφων έχει διαβαστεί και μελετηθεί ως τώρα, ενώ οι άλλες πηγές (εικονογραφία, κείμενα περί μουσικής, μαρτυρίες δυτικών, Αράβων κλπ.) είναι ακόμα πιο ανεξερεύνητες. Έτσι, η λεπτομερής εξέταση όλων των προσιτών πηγών υπολογίζεται βάσιμα να πλουτίσει τις γνώσεις μας για τη βυζαντινή μουσική σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα και, παράλληλα, να φωτίσει την προέλευση της δημοτικής μας μουσικής (μελωδία, ρυθμοί, όργανα κλπ.), που προέρχεται κατά κύριο λόγο από τη βυζαντινή.

Η ίδια η βυζαντινή καθώς και η μεταβυζαντινή μουσική, με τον πλούτο των σωζομένων πηγών τους, είναι βέβαιο ότι θα αποκαλύψουν στο προσεχές μέλλον, σε πολύ επιβλητικότερη συνολική μορφή από ό,τι υποψιαζόμαστε σήμερα, την ανάλογου μεγαλείου με την αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική και τις άλλες κατακτήσεις του βυζαντινού πολιτισμού φυσιογνωμία τους.



4. Η δημοτική μουσική

Όταν μιλάμε για ελληνική δημοτική μουσική, εννοούμε τη λαϊκή μουσική έκφραση των Ελλήνων από τη γέννηση της νεοελληνικής γλώσσας και μετά, δηλαδή, κατά την υστεροβυζαντινή και νεότερη περίοδο της ιστορίας μας. (Ας διευκρινιστεί ότι η μουσική αυτή δεν έχει καμιά σχέση με την επώνυμη ελαφρά ελληνική μουσική, την κακώς επονομαζόμενη λαϊκή ή έντεχνη λαϊκή).

Οποσδήποτε, η μουσική αυτή αποτελεί μια φυσιολογική συνέχεια και εξέλιξη της ελληνικής μουσικής της Αρχαιότητας και του Βυζαντίου, όπως μαρτυρούν η ομοιότητα των τρόπων, των ρυθμών κλπ. Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα, έχουμε δείγματα που οι μουσικολόγοι τα ανάγουν στις αφετηρίες της μουσικής της Μεσογείου, δηλαδή σε χρόνους προϊστορικούς. Ωστόσο, θα ήταν άκριτος φανατισμός αν δεν αναγνωρίζαμε και τις — αναμενόμενες άλλωστε, από κάθε είδους επικοινωνία μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών — επιδράσεις της μουσικής των γειτονικών χωρών και φυσικά των κατακτητών.

Ορισμένα από τα δημοτικά τραγούδια μπορούμε να τα χρονολογήσουμε με ακρίβεια, επειδή συνδέονται με γεγονότα ιστορικά, όπως συμβαίνει, π.χ., με τα ακριτικά, τα κλέφτικα, τα ιστορικά, τις παραλογές ή τα αστικά.

Τα ακριτικά λ.χ. τραγούδια πρέπει να τα τοποθετήσουμε χρονολογικά από τον 9ο ως το 14ο αιώνα στα ανατολικά σύνορα του Βυζαντίου. Ο επίσκοπος Καισαρείας Αρέθας (10ος αι.) μνημονεύει πως υπήρχαν τραγουδιστές που «ωδὰς τινὰς συμπλάσαντες πάθη περιεχούσας ενδόξων ανδρῶν» τριγύριζαν «προς ὀβολὸν ἄδοντες καθ' ἐκάστην οἰκίαν».

Σωστά ερμηνεύτηκε πως αναφέρεται στα ακριτικά τραγούδια. Πιθανότατα στη χιλιόχρονη ιστορία τους τα ακριτικά τραγούδια να μεταβλήθηκαν και ποιητικά και μουσικά διασώζουν, όμως, το βασικό επικό τους χαρακτήρα, την τόλμη της φαντασίας τους, το ατίθασο και ανυπότακτο του χαρακτήρα τους (όταν βάζουν τους ήρωές τους να αντιπαλεύουν με το Χάρο).

Ακριτικά τραγούδια συναντάμε στην Κρήτη, στην Κύπρο, στα Δωδεκάνησα, στον Πόντο, στη Θράκη, στη Μακεδονία, αργότερα, στη Στερεά και στην Ήπειρο αλλ' όχι στην Πελοπόννησο.

Οι παραλογές, που προέρχονται από τα ορχηστικά δράματα, μια μορφή θεάτρου με



πρωταγωνιστή τον παντόμιμο —εξέλιξη και παραφθορά του αρχαίου δράματος— έχουν σαν θέμα τους υποθέσεις αφηγηματικές, πιθανότατα φανταστικές, από τις οποίες κρατούν μόνο τα ουσιώδη. Αντίθετα από ό,τι στα ακριτικά, στις παραλογές τα γεγονότα βρίσκονται μέσα στα ανθρώπινα μέτρα και η συμπεριφορά των ηρώων είναι απλή και καθημερινή. (Η παρουσία υπερφυσικών στοιχείων δεν εκφράζει τίποτα περισσότερο από τις παραδοχές της εποχής). Πιθανότατα οι παραλογές έπονται χρονικά των ακριτικών τραγουδιών.

Τα κλέφτικα τραγούδια, των αρματολών και των κλεφτών, ακόμα πιο λιτά και απλά, χρονολογικά θα πρέπει να τοποθετηθούν στον 17ο και 18ο αιώνα.

Τα ιστορικά αναφέρονται σε πρόσωπα ή γεγονότα εθνικά. Τα πιο πολλά είναι της επαναστατικής περιόδου και μοιάζουν στη μορφή με τα κλέφτικα.

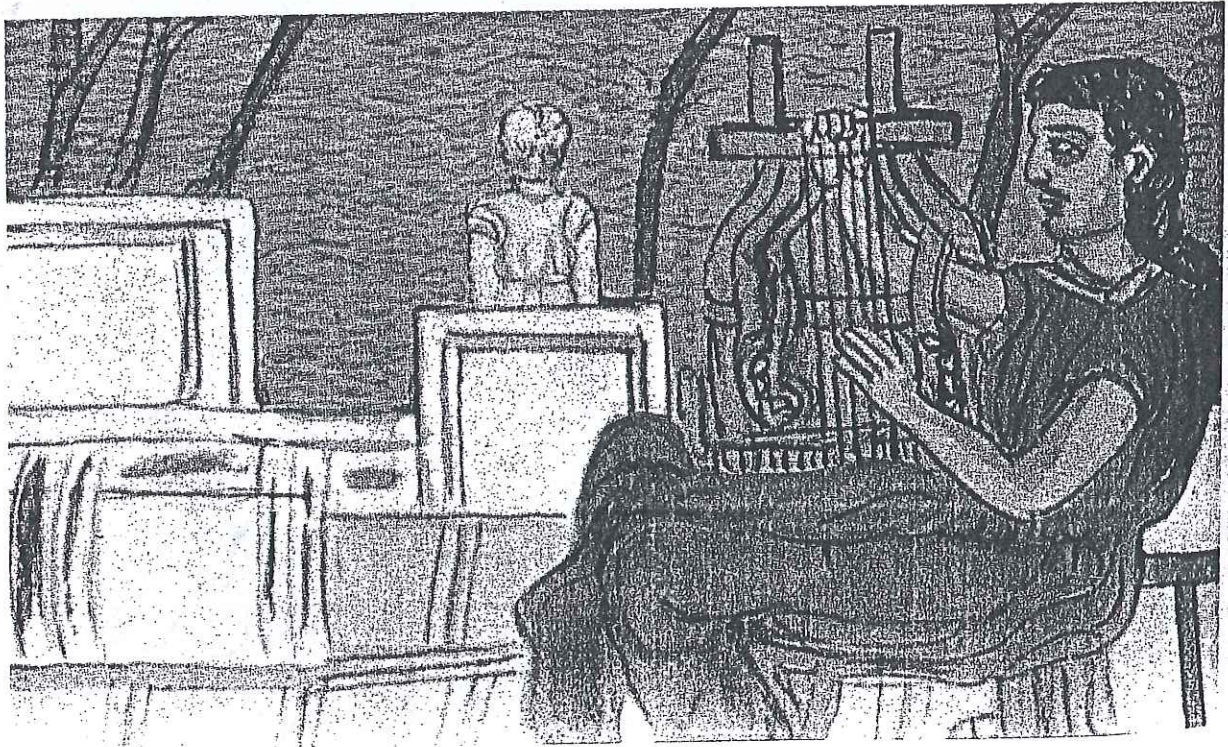
Τα αστικά δημοτικά τραγούδια δεν μπορούν πάντα να θεωρηθούν αυθεντικά δημοτικά γιατί και αρκετά πρόσφατα είναι και σε πολλές περιπτώσεις οφείλονται σε επώνυμους δημιουργούς, παρά το γεγονός ότι η προφορική αναμετάδοσή τους (το τραγούδι) συνετέλεσε θετικά στη διαφοροποίησή τους προς την κατεύθυνση της τροχισμένης από το χρόνο μορφής και γλώσσας του λαού. Είναι τραγούδια συνήθως ερωτικά, της περιόδου της Τουρκοκρατίας, συγκεντρωμένα σε ανθολογίες («μισμαγίες»).

Η μορφή του τραγουδιού καθορίζει και το εί-

δος της μουσικής. Δηλαδή, τα μεγάλα αφηγηματικά ποιήματα τραγουδιούνται στη μορφή της παρακαταλογής (μουσική απαγγελία - ρετσιτατίβο). Τα τραγούδια του τραπεζιού, που δε χορεύονται, έχουν μουσική ελεύθερη ρυθμικά και ποικιλματική μελωδικά. Αντίθετα, τα χορευτικά τραγούδια είναι απλά στη ρυθμική και μελωδική δομή τους.

Η δημοτική μουσική, όπως και η βυζαντινή, έχει στοιχεία περιγραφικά και εκφραστικά· ποτέ δεν είναι δραματική, με την έννοια που δίνει στον όρο αυτόν η Δύση. Άλλωστε, η λαϊκή μουσική και άλλων πολιτισμών δεν έχει δραματικό χαρακτήρα. Και μόνο η στροφική μορφή πολλών τροπαριών και δημοτικών τραγουδιών, όπως και το γεγονός ότι πάνω στην ίδια μουσική προσαρμόζονται δύο και τρία ποιήματα με τελείως διαφορετικό περιεχόμενο, αποδεικνύουν πόσο λίγο ενδιαφέρεται η μουσική αυτή για μια δραματική περιγραφή της υπόθεσης των ποιητικών κειμένων όπως την εννοεί η δυτική αντίληψη.

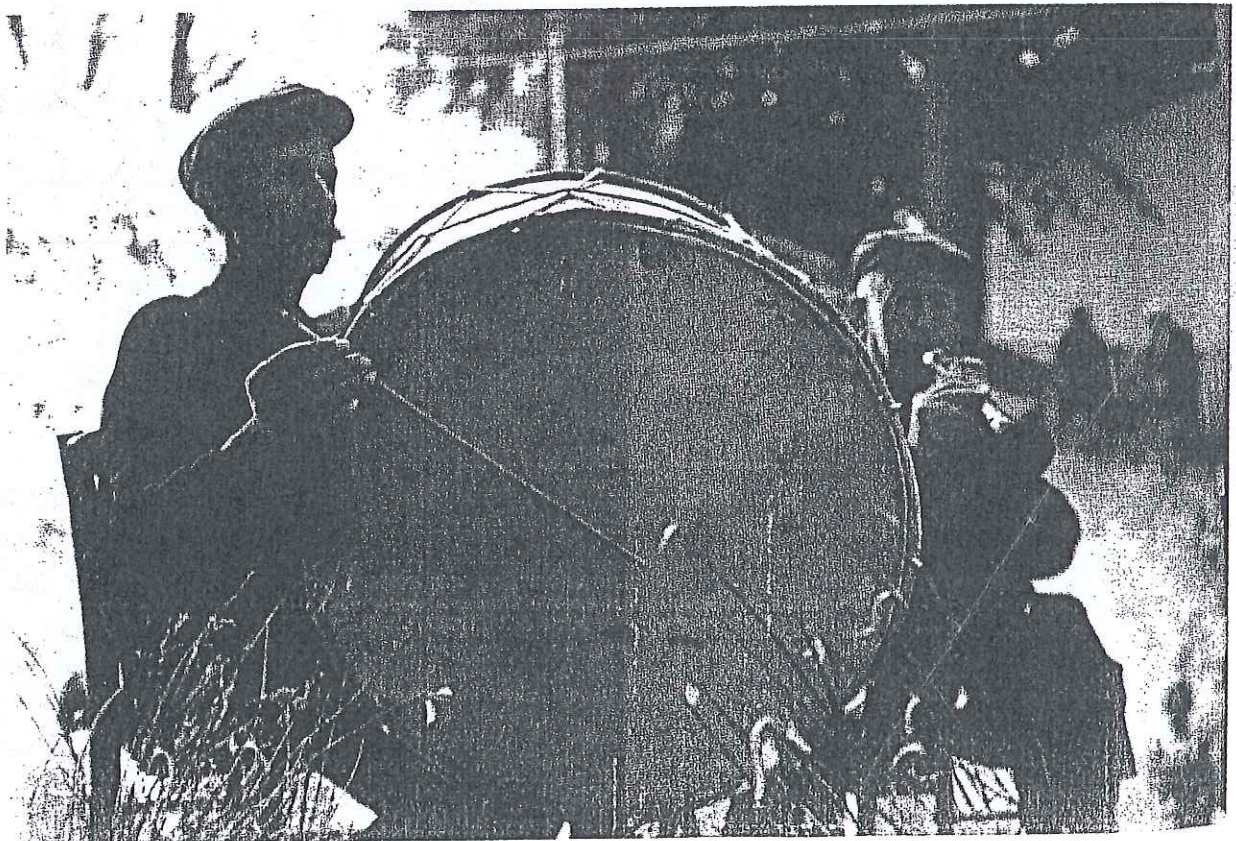
Ο μετρικός ρυθμός του δημοτικού τραγουδιού είναι κατά κανόνα δεκαπεντασύλλαβος, με δύο ημιστίχια των 8 και 7 συλλαβών. Πολύ συνηθισμένη μετρική μορφή είναι ο δωδεκασύλλαβος (με τομή στην 5η ή 7η συλλαβή) και επίσης ο ιαμβικός οκτασύλλαβος. Τη διάσωση του δημοτικού τραγουδιού και τη συνολική καταγραφή του την ξεκίνησαν περιηγητές από το 1770. Η πρώτη συλλογή δημοτικών τραγουδιών εκδίδεται το 1824 από τον Φωριέλ, ενώ ως τα τέλη του 19ου αιώ-



να ακολουθούν αρκετές εκδόσεις (ξένες και ελληνικές) αλλά συχνά —δυστυχώς— με επεμβάσεις που νοθεύουν την αυθεντικότητά τους.

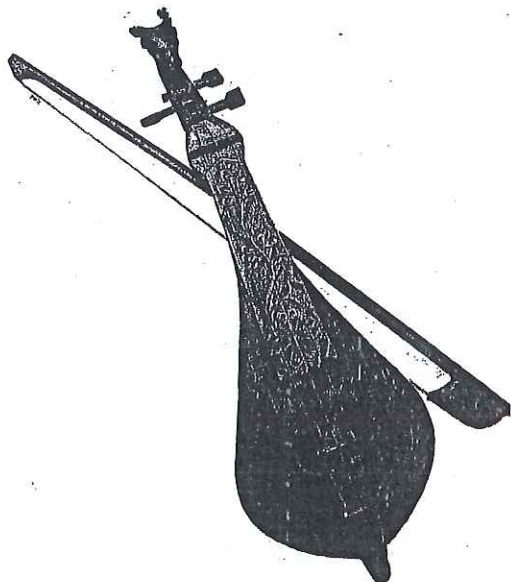
Είδη δημοτικού τραγουδιού

Εκτός από τα δημοτικά τραγούδια που αναφέρονται σε θέματα έξω από την καθημερινή ζωή και πράξη του λαού (ακριτικά, παραλογές, ιστορικά) έχουμε και εκείνα που εκφράζουν τις μεγάλες ή τις καθημερινές στιγμές της ζωής των ανθρώπων: τη γέννηση (νανουρίσματα, ταχταρίσματα, παιδικά τραγούδια), τη δουλειά (τραγούδια της τράτας, του θερισμού, του τρύγου, του ληνού, του αργαλειού, της βοσκής), το γάμο (της νύφης, του γαμπρού, πατινάδες για τον πηγαιμό ή το γυρισμό από την εκκλησία, του κουμπάρου), για την ξενιτιά και το θάνατο (μοιρολόγια) ή για τελετουργίες και θρησκευτικά έθιμα (αποκριάτικα, κάλαντα, θρήνος της Παναγιάς). Υπάρχουν τέλος, τα τραγούδια της αγάπης, του γλεντιού, τα χορευτικά τραγούδια, καθώς και τα αυτοσχεδιαστικά περιπαιχτικά ή επαινετικά. Τα δημοτικά τραγούδια, καθαρά στη μελωδική τους δομή και στις επαναλήψεις τους —πάντοτε σε παραλλαγή μιας αρχικής μελωδικής ιδέας— είναι συνήθως χορευτικά. Μόνο τα κάλαντα, τα νανουρίσματα και, φυσικά, τα καθιστικά τραγούδια δε χορεύονται.



Σε κάθε περιοχή της Ελλάδας αναπτύχθηκε μια λαϊκή-δημοτική μουσική που ενώ φέρει τα γενικά χαρακτηριστικά της νεοελληνικής παραδοσιακής μουσικής έχει και τις αποκλειστικές της —χωρίς καμιά δυσκολία αναγνωρίσιμες— ιδιαιτερότητες. Μ' αυτό πρέπει να εννοούμε όχι τόσο τα διαφορετικά μουσικά όργανα, που χρησιμοποιούνται συχνά αποκλειστικά σε κάποιες περιοχές, ούτε τους διαφορετικούς σχηματισμούς και βηματισμούς των τοπικών χορών, ούτε την ξέχωρη χαρακτηριστική ιδιωματική προφορά του κάθε τόπου, όσο, κυρίως, τις διαφορές ρυθμών, τρόπων, ύφους και χαρακτηριστήρα της μουσικής του κάθε τόπου. Από την έντονα χορευτική, σε γοργούς, ασύμμετρους ρυθμούς, μουσική του Πόντου, ως τη θρηνητική, με τους χαρακτηριστικούς ολισθαίνοντες ήχους, της Ηπείρου, ως την πανάρχαιη και εκθαμβωτική πολυφωνία (ετεροφωνία) των τραγουδιών των συνόρων της Ανατολικής και Δυτικής Μακεδονίας και της Βορείου Ηπείρου, ως το μελισματικό πλούτο των τραγουδιών του τραπεζιού της Ρούμελης και του Μοριά, ή τη σκοτεινή, μυστηριακή, γοερή κραυγή των τραγουδιών της Θράκης ή της Νάουσας, ως τα επικά αδρά και μεγαλόστομα ριζίτικα της Κρήτης, και, τέλος, ως τ' ανάλαφρα κι ερωτικά τραγούδια των νησιών, διαγράφεται ένα ουράνιο τόξο εκπλη-

κτικού ηχοχρωματικού πλούτου (φωνών και μουσικών οργάνων: λύρες, τσαμπούνες, ζουρνάδες, κλαρίνα, σαντούρια, λαούτα, νταούλια, τουμπελέκια, φλογέρες, βιολιά), ρυθμικής ποικιλίας και ευρηματικότητας και προπαντός ενός ποιοτικού επιπέδου, ανάλογου προς τις κορυφαίες πνευματικές και καλλιτεχνικές εκφράσεις της ιστορίας αυτού του λαού, αυτού του τόπου.



ΣΤΗΝ ΑΛΛΑΓΗ ΤΟΥ ΑΙΩΝΑ: ΜΑΛΕΡ, Ρ. ΣΤΡΑΟΥΣ

Η περίοδος πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1890-1914) είναι γνωστή ως η «αλλαγή» ή «τέλος του αιώνα» (Jahrhundertwende ή Fin de siècle). Είναι η εποχή που γεννιέται η ψυχανάλυση, ο συμβολισμός στη λογοτεχνία, ο εξπρεσιονισμός στη ζωγραφική, το γιούγκεντstil (Jugendstil) ή αρ νουβό (art nouveau) στην αρχιτεκτονική και τη διακόσμηση. Οι σημαντικότερες μουσικές προσωπικότητες της εποχής είναι οι συνθέτες Γκούσταβ Μάλερ και Ρίχαρντ Στράους. Παρά το ότι οι συνθέτες αυτοί δημιούργησαν μέσα στα χρονικά πλαίσια του «ύστερου ρομαντισμού», θεωρούνται από τους σημαντικότερους προδρόμους της μουσικής του 20ού αιώνα.

ΜΑΛΕΡ (MAHLER)

Ο Αυστριακός συνθέτης και διευθυντής ορχήστρας **Γκούσταβ Μάλερ (Gustav Mahler)** γεννήθηκε το 1860 στο Καλίστ της Βοημίας και πέθανε το 1911 στη Βιέννη.

Ο Μάλερ έγραψε σχεδόν αποκλειστικά **κύκλους τραγουδιών** και **συμφωνίες**. Όπως θα δούμε, στην περίπτωση του δεν ήταν ποτέ σαφής η διάκριση ανάμεσα στο τραγούδι και τη συμφωνία, αφού και τα δύο είδη σχετίζονται ποικιλοτρόπως μεταξύ τους. Στη 2^η, 3^η, 4^η και 8^η συμφωνία του εντάσσει ανθρώπινες φωνές (σόλο-σόλι ή και χορωδία-χορωδίες) κατά το πρότυπο της 9^{ης} συμφωνίας του Μπετόβεν και της ρομαντικής συμφωνίας-καντάτας.¹

Ο Μάλερ συγκαταλέγεται ανάμεσα στους μεγάλους της ενορχηστρωτικής τέχνης. Χρησιμοποιεί ογκώδη ορχήστρα, η οποία προσφέρει τη δυνατότητα σχηματισμού μικρότερων οργανικών συνόλων μέσα στα πλαίσια της συμφωνίας.

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της μουσικής του Μάλερ είναι η ενσωμάτωση στοιχείων λαϊκής μουσικής τόσο στις συμφωνίες του, όσο και στα τραγούδια του. Σχεδόν όλο του το έργο είναι γεμάτο από εμβατήρια, χορούς σε τρίσημους ρυθμούς (βαλς, Ländler κ.ά.) και λαϊκότροπες μελωδίες. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι τα ακούσματα που είχε ως παιδί προέρχονταν από την παραδοσιακή σλαβική και γερμανική μουσική. Στο Iglau της Μοραβίας, όπου πέρασε τα παιδικά του χρόνια, στρατοπέδευε μια αυστριακή φρουρά, από την οποία έμαθε εκατοντάδες λαϊκά και στρατιωτικά τραγούδια (ήδη από την ηλικία των τεσσάρων ετών, ο Μάλερ μπορούσε να τραγουδήσει πάνω από 200 παραδοσιακά τραγούδια, γερμανικά και σλαβικά).²

Όπως έλεγε ο ίδιος ο Μάλερ, «*Συμφωνία* σημαίνει για μένα: να χιτίζεται ένας κόσμος με όλα τα υπάρχοντα τεχνικά μέσα».³ Συχνά λοιπόν, ο Μάλερ εντάσσει στις συμφωνίες του ήχους που συναντά κανείς στη φύση, όπως π.χ. φωνές πουλιών και ήχους ποιμενικών κουδουνιών (π.χ. 1^η και 7^η συμφωνία). Η καλή φίλη του Μάλερ Ναταλί Μπάουερ-Λέχνερ (Natalie Bauer-Lechner) περιγράφει ένα κυριακάτικο πρωινό σε ένα πανηγύρι στο Kreuzburg, στο οποίο είχαν παρευρεθεί με τον Μάλερ.

¹ Η “συμφωνία-καντάτα” αποτελεί ένα είδος συγχώνευσης της συμφωνίας και της καντάτας. Γνωστότερα έργα αυτού του τύπου είναι η δραματική συμφωνία *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* και η *Symphonie funèbre et triomphale* του Μπερλιόζ, η συμφωνία-καντάτα *Lobgesang* του Μέντελσον και οι συμφωνίες *Φάουστ* και *Δάντης* του Λιστ.

² V. Baur, «Symphonie in D-Dur (Titan)», στο: R. Ulm (επιμ.), *Gustav Mahlers Symphonien*, Bärenreiter, Kassel 2002, σ. 72.

³ Natalie Bauer-Lechner, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Wagner, Αμβούργο 1984, σ. 35.

Εκεί επικρατούσε ένα απίστευτο ηχητικό πανδαιμόνιο από ανθρώπους που χόρευαν, από τους ήχους των σκοπευτηρίων και κουκλοθεάτρων, από τις φωνές τωνπραματευτάδων και των παιδιών που έπαιζαν, καθώς επίσης και από τη μουσική μιας στρατιωτικής μπάντας και μιας ερασιτεχνικής ανδρικής χορωδίας. Τότε αναφώνησε ο Μάλερ: «Το ακούτε; Αυτό είναι πολυφωνία και την έχω εδώ μπροστά μου! Από την παιδική μου ακόμα ηλικία στο δάσος του Iglau, αυτό το πράγμα με είχε συγκινήσει ιδιαίτερα και μ' είχε σημαδέψει, γιατί είναι αδιάφορο αν ηχεί μέσα σ' αυτόν εδώ τον θόρυβο ή στο κελάηδισμα μυριάδων πουλιών, στο ουρλιαχτό της θύελλας, στον παφλασμό των κυμάτων ή στο τρίξιμο της φωτιάς. Ακριβώς έτσι, από τελείως διαφορετικές μεριές πρέπει να έρχονται τα θέματα και να είναι τελείως διαφορετικά στον ρυθμό και τη μελωδία τους (όλα τα' άλλα είναι απλή πολυφωνία και συγκαλυμμένη ομοφωνία). Μόνο ο καλλιτέχνης μπορεί να τα οργανώσει και να τα ενώσει σ' ένα Όλον που να συν-φωνεί και να συν-ηχεί».⁴ Από το περιστατικό αυτό διαφαίνεται ότι ο Μάλερ δεν αναγνώριζε τους ήχους της φύσης ως μουσικούς ήχους, αλλά τον εντυπωσίαζε και τον συνέπαιρνε ο χαοτικός τρόπος, με τον οποίον συνυπήρχαν.

Οι τέσσερις πρώτες συμφωνίες συνοδεύονταν από ποιητικές-προγραμματικές επιγραφές, τις οποίες όμως στη συνέχεια ο Μάλερ απέσυρε, λόγω του ότι παρανοούνταν τόσο από το κοινό, όσο και από τους κριτικούς. Με αφορμή την εκτέλεση της 4^{ης} συμφωνίας του το 1904, ο Μάλερ είχε αναφέρει τα εξής: «Σκέφτηκα ορισμένους πολύ ωραίους τίτλους για να δώσω στα μέρη της [τέταρτης] συμφωνίας μου, αλλά δεν θα το κάνω, γιατί αυτοί οι κόπανοι (κριτικοί και ακροατήριο) θα τους παραποιήσουν με τον πιο ανόητο τρόπο».⁵ Για τον Μάλερ, οι επιγραφές αυτές λειτουργούσαν απλά ως «οδοδείκτες προς κατανόηση» και όχι ως εξωμουσικό πρόγραμμα.

Το συνθετικό έργο του Μάλερ χωρίζεται σε τρεις περιόδους: την πρώιμη, τη μέση και την όψιμη.

► Στην πρώιμη περίοδο ανήκουν τα Τραγούδια ενός περιπλανώμενου συντρόφου (*Lieder eines fahrenden Gesellen*), οι τέσσερις πρώτες συμφωνίες και η συλλογή τραγουδιών Το μαγικό κόρνο του αγοριού (*Des Knaben Wunderhorn*).

Τα έξι ποιήματα του κύκλου *Τραγούδια ενός περιπλανώμενου συντρόφου* για βαρύτονο και ορχήστρα έχουν γραφτεί από τον ίδιο τον Μάλερ – εντούτοις, ο Μάλερ μελοποίησε μόνο τα τέσσερα από αυτά. Τα *Τραγούδια ενός περιπλανώμενου συντρόφου* έχουν αυτοβιογραφικό χαρακτήρα: αφηγούνται την ιστορία ενός έρωτα με τραγική κατάληξη, η οποία παραπέμπει στην άτυχη ερωτική σχέση του συνθέτη με την τραγουδίστρια Γιοχάνα Ρίχτερ. Με τα τραγούδια αυτά, ο Μάλερ θέλησε συνειδητά να δημιουργήσει έναν κύκλο τραγουδιών αντίστοιχο με τους κύκλους τραγουδιών *Η ωραία μύλωνού* και *Το χειμωνιάτικο ταξίδι* του Σούμπερτ. Η θεματολογία μάλιστα των *Τραγουδιών ενός περιπλανώμενου συντρόφου* ομοιάζει με εκείνη του *Χειμωνιάτικου ταξιδιού* του Σούμπερτ: και οι δύο κύκλοι αφηγούνται την ιστορία ενός άτυχου, χωρίς ανταπόκριση έρωτα με τραγική κατάληξη.

Στο δεύτερο τραγούδι με τίτλο *Ging heut' morgen übers Feld* (*Διέσχισα σήμερα το πρωί τον αγρό*), ο Μάλερ καταπιάνεται με το λογοτεχνικό μοτίβο του όμορφου

⁴ Bauer-Lechner, *ό.π.*, σ. 147 - αναφ. στο: Μ. Λαπιδάκης, «Παραλλαγές πάνω στον Gustav Mahler», στο: *Μουσικολογία* 12-13 (2000), σ. 135.

⁵ C. Floros, *Gustav Mahler. The Symphonies*, Amadeus Press, Portland, Oregon 1993, σ. 115 (αναφ. στο: Γ. Ζερβός, «Πλευρές θεματικότητας και μορφής στα Scherzi των συμφωνιών του Mahler. Από την προγραμματικότητα στην εξωτερικέυση;», στο: *Μουσικολογία* 21, 2003, σ. 317).

κόσμος, ο οποίος αναδεικνύεται με τη συνομιλία με το πουλί, το τραγούδι του σπίνου και τις καμπανούλες στον αγρό. Εντούτοις, η αισιόδοξη αυτή διάθεση υποχωρεί στην 4^η στροφή. Η ελπίδα της ευτυχίας αποδεικνύεται απατηλή: ο όμορφος, σπινθηροβόλος κόσμος, που τραγουδήθηκε στις τρεις πρώτες στροφές, αναφαίνεται πλέον ως ψευδαίσθηση και πλάνη.⁶

8 In gemächlicher Bewegung
Comodo

Flauto piccolo
Flauti
Clarinetto basso in Sib
Arpa
Voce

Ging heut' mor-gens ü-bers Feld, Tau noch

Τέσσερα χρόνια μετά τη σύνθεση των τραγουδιών αυτών, ο Μάλερ μετέφερε το μουσικό υλικό του 2^{ου} και του 4^{ου} τραγουδιού στο 1^ο και 3^ο μέρος της 1^{ης} συμφωνίας αντίστοιχα.

Ο Μάλερ για αρκετό καιρό αμφιταλαντευόταν σχετικά με την ονομασία της 1^{ης} Συμφωνίας. Στην πρώτη της εκτέλεση, που έλαβε χώρα τον Νοέμβριο του 1889 στη Βουδαπέστη, είχε χαρακτηρίσει το έργο ως «Συμφωνικό ποίημα σε δύο τμήματα», ενώ στις εκτελέσεις του 1893 (Αμβούργο) και του 1894 (Βαϊμάρη) προσέθεσε τον τίτλο *Τιτάν*, καθώς και ένα εξωμουσικό πρόγραμμα. Στην τέταρτη εκτέλεση (1896, Βερολίνο), το έργο ονομάστηκε απλά *Συμφωνία σε Ρε μείζονα*. Ο Μάλερ απέσυρε τον τίτλο *Τιτάν*, καθώς και το πρόγραμμα, λόγω του ότι δεν αρκούσαν για την κατανόησή του και ως εκ τούτου οδηγούσαν το κοινό σε λάθος δρόμους. Όπως είχε αναφέρει ο ίδιος ο Μάλερ, «οι φίλοι μου με είχαν παροτρύνει να γράψω ένα είδος προγράμματος, προκειμένου να κάνω πιο εύκολη την κατανόηση του έργου. Έτσι λοιπόν σκέφτηκα εκ των υστέρων αυτόν τον τίτλο [*Τιτάν*] και τις εξηγήσεις [πρόγραμμα]».⁷

Ο τίτλος *Τιτάν* προήλθε από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Ζαν-Πωλ Ρίχτερ, του οποίου ο Μάλερ υπήρξε ένθερμος θαυμαστής. Το αρχικό πρόγραμμα της συμφωνίας είχε ως εξής:

- 1) «Άνοιξη δίχως τέλος» (Εισαγωγή και Allegro comodo). Η εισαγωγή παρουσιάζει το ξύπνημα της φύσης από μακρά χειμερία νάρκη.
- 2) «Το κεφάλαιο των λουλουδιών» (*Blumine* – Andante).

⁶ Στο ίδιο, σ. 215.

⁷ Αναφ. στο: R. Ulm, *Gustav Mahlers Symphonien*, Bärenreiter-dtv, Kassel [u.a.] 2002, σ. 58

Στην τελική μορφή της 1^{ης} συμφωνίας, τα δύο αυτά μέρη ενσωματώθηκαν σε ένα μέρος (1^ο μέρος), το οποίο παραπέμπει σε φόρμα σονάτας. Η ατμοσφαιρική εισαγωγή ξεκινά με έναν στατικό φθόγγο (φλαζολέ) στα έγχορδα, «σαν ένας ήχος της φύσης». Πάνω από αυτόν τον ισοκράτη εισάγονται με αποσπασματικό τρόπο μοτίβα ασύνδετα μεταξύ τους: μια κατιούσα 4^η (που επεκτείνεται σε μια ακολουθία από 4^{ες} και αποτελεί το βασικό διάστημα όλης της 1^{ης} συμφωνίας), σαλπίσματα (φανφάρες) στα κλαρινέτα και τις τρομπέτες, φωνές πουλιών («να μιμηθεί η φωνή ενός κούκου») κ.ά.

Εναρξη της 1^{ης} συμφωνίας του Μάλερ:

I. Gustav Mahler

Langsam. Schleppend. *Wie ein Naturlaut.* Piu mosso

1. 2. Flöte

Piccolo (3. Flöte)

1. Oboe

Engl. Horn (3. Ob.)

1. Clarinette in B

2. Clarinette in B

Bassclarinette in B (3. Clar.)

1. 2. Fagott

1. Violine

2. Violine

Viola

Violoncelle

zu drei

gleichen Theilen

Contrabässe

zu drei

gleichen Theilen

Langsam. Schleppend. Piu mosso

57 Nicht eilen

5 zu 2

1.2. Fl.

1. Clar. in B

Basscl. in B

1.2. Fag.

3. 4. Horn in F

1. Trp. in F

Harfe

Viola

Celli u. Kontr.

Nicht eilen

5 *ppp*

U. E. 2981.

76 zu 2

1.2. Fl.

1. Cl. in B

1. Trp. in F

Harfe

1. Viol.

2. Viol.

Viola

Celli u. Kontr.

pp

mf

pp

sempre pp

arco

pp

pizz.

pizz.

- 3) «Μ' ολάνοιχτα πανιά» (Σκέρτσο). Πρόκειται για το μεταγενέστερο 2^ο μέρος της συμφωνίας. Ξεκινά με το βασικό μοτίβο κατιούσας 4^{ης} στα βιολοντσέλα-κοντραμπάσα. Το μέρος αυτό έχει την πιο παραδοσιακή μορφολογική κατασκευή σε όλη την 1^η συμφωνία: ο έντονος ρυθμός και η περιοδικότητα παραπέμπουν στον τύπο μενουέτου της εποχής του Μπετόβεν.

Δεύτερο τμήμα: «Commedia humana»

- 4) «Ξεπεσμένος!» (ένα νεκρικό εμβατήριο «σε τεχνοτροπία Callot»⁸): το μεταγενέστερο 3^ο μέρος της συμφωνίας.

Όπως γράφει ο ίδιος ο Μάλερ, «Η αφορμή για το μουσικό αυτό κομμάτι δόθηκε από μια εικόνα-παρωδία με τίτλο *Η νεκρική πομπή του κυνηγού*, πολύ γνωστή σε όλα τα παιδιά της Αυστρίας από ένα παλιό βιβλίο παραμυθιών: τα ζώα του δάσους ακολουθούν το φέρετρο του κυνηγού· λαγοί κρατούν τα φλάμπουρα, μπροστά προχωρεί μια συντροφιά Βοημών μουσικών, συνοδευόμενη από γάτες, βατράχια, κοράκια κ.λπ., που παίζουν διάφορα όργανα· ελάφια, ζαρκάδια και άλλα τετράποδα και φτερωτά ζωντανά του δάσους ακολουθούν την πομπή σε κωμικές πόζες. Στο σημείο αυτό πρέπει να θεωρήσει κανείς το κομμάτι σαν έκφραση μιας άλλοτε ειρωνικά εύθυμης κι άλλοτε τρομερά μελαγχολικής διάθεσης».⁹



Στην εικόνα αυτή λοιπόν συνυπάρχουν δύο εντελώς ασύνδετες καταστάσεις: αφενός η τραγικότητα του θανάτου και αφετέρου η επιφανειακή χαρά των ζώων για τον θάνατο του κυνηγού. Ο Μάλερ θεωρούσε ότι από την παιδική του ηλικία είχε συνδέσει υποσυνείδητα την τραγωδία με την ελαφριά διασκέδαση για τον εξής λόγο: όταν ήταν ακόμα αγόρι, παρευρέθηκε σε μια σκηνή ενδοοικογενειακής βίας. Μην αντέχοντας άλλο, όρμησε να βγει έξω από το σπίτι. Τη στιγμή εκείνη έπαιζε στον δρόμο ένα οργανέτο τη δημοφιλή βιεννέζικη μελωδία *O, du lieber Augustin*.

⁸ Πιθανότατα, ο Μάλερ απέδωσε λανθασμένα την εικόνα-παρωδία που ανέφερε στις προγραμματικές σημειώσεις του στον χαρακτήρα του 17^{ου} αι. Jacques Callot. Ταυτόχρονα, παραπέμπει εμμέσως και πάλι στον Ζαν-Πωλ, ο οποίος είχε γράψει τον πρόλογο στα *Fantasiestücke in Callot's Manier* του E.T.A. Hoffmann.

⁹ Floros, *ό.π.*, 1985· : Φ. Μπάρφορντ, *Οι συμφωνίες και τα τραγούδια του Μάλερ*, Λέσχη, Αθήνα 1978, σ. 29.

Όπως πολύ εύστοχα αναφέρει ο Η. Osthoff, «Ένα μέρος [συμφωνίας] με τόσο ακραίες αντιθέσεις, με τέτοια μίξη του μακάβριου, του σαρκασμού-παρωδίας, της χυδαιότητας και του ονειρικά μελαγχολικού δεν υπήρξε μέχρι τότε στην ιστορία της συμφωνίας».¹⁰

Το θέμα του εμβατηρίου προέρχεται από τον γνωστό κανόνα *Frère Jacques* (*Bruder Jakob*), μεταφερόμενο όμως στον ελάχιστο τρόπο. Αρχικά, αποδίδεται από τα χαμηλά έγχορδα (κοντραμπάσο-βιολοντσέλα), ενώ στα τύμπανα ηχεί η κατιούσα 4^η ως οστινάτο:

Μάλερ: 1^η Συμφωνία, 3^ο μέρος (αρχή):

Στη συνέχεια, το θέμα από τον *Frère Jacques* αποδίδεται σε κανόνα. Στο λυρικό μεσαίο τμήμα (2^ο τρίο) παρατίθεται το απόσπασμα *Auf der Straße stand ein Lindenbaum* από το τραγούδι *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*, που προέρχεται από τον κύκλο *Τραγούδια ενός περιπλανώμενου συντρόφου*.

- 5) «Από την κόλαση στον Παράδεισο» (*Allegro furioso*), σαν το *ζαφνικό* ξέσπασμα της απόγνωσης μιας καρδιάς πληγωμένης στα τρίςβαθά της.

Όπως και το πρώτο μέρος, έτσι και το τέταρτο μέρος (φινάλε) είναι γραμμένο εν είδει φόρμας σονάτας. Αξιοσημείωτο είναι το θριαμβευτικό θέμα του χορικού, που προέρχεται από τις κατιούσες 4^{ες} του πρώτου μέρους.

Σύμφωνα με το αρχικό πρόγραμμα, κεντρικό θέμα του φινάλε είναι ο ήρωας που θριαμβεύει πάνω στις αντιξοότητες. Στις συμφωνίες του Μάλερ εν γένει, το καταληκτικό μέρος είναι ο στόχος όλων των προηγούμενων μερών:

¹⁰ Osthoff, Helmut, «Zu Gustav Mahlers 1. Symphonie», στο: *Archiv für Musikwissenschaft* 28/3 (1971), σ. 223.

«Όλα αυτά τα φινάλε μέχρι την 9^η [συμφωνία] κρύβουν μέσα τους το κλειδί του έργου, είναι το κέντρο, στο οποίο οδηγούν τα νήματα όλων των προηγούμενων μερών και από τα οποία ξεμπερδεύονται»¹¹. Ως εκ τούτου, οι συμφωνίες του Μάλερ κορυφώνονται και αποθεώνονται στο φινάλε – σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο Π. Μπέκερ (P. Bekker) να κάνει λόγο για «συμφωνίες-φινάλε».¹²

Οι τρεις επόμενες συμφωνίες (2^η, 3^η και 4^η), γνωστές και ως «συμφωνίες του μαγικού κόνου», είναι κυριολεκτικά δεμένες με το τραγούδι, αφού ενσωματώνουν μελωδίες και κείμενα από τον κύκλο τραγουδιών *Το μαγικό κόνου του αγοριού* (*Des Knaben Wunderhorn*). Οι τρεις αυτές συμφωνίες συνοδεύονται –όπως και η πρώτη συμφωνία– από προγραμματικές επεξηγήσεις, τις οποίες ο συνθέτης απέσυρε μετά τις πρώτες εκτελέσεις του, επειδή ήθελε συνειδητά να διαχωρίσει τη θέση του από την κρατούσα αισθητική της προγραμματικής μουσικής.

► Στην μέση περίοδο εντάσσονται τα Τραγούδια για τα νεκρά παιδιά (*Kindertotenlieder*) και οι Συμφωνίες αρ. 5-8.

Η 8^η συμφωνία αποτελεί ένα από τα κορυφαία έργα του Μάλερ. Φέρει την προσωνυμία *Συμφωνία των Χιλίων*, λόγω του μεγάλου αριθμού εκτελεστών που απαιτεί: είναι γραμμένη για τεράστια ορχήστρα (που περιλαμβάνει εκκλησιαστικό όργανο, πιάνο, τσελέστα), 2 μεικτές χορωδίες, παιδική χορωδία και 8 σόλι (3 σοπράνο, 2 άλτο, τενόρο, βαρύτονο, μπάσσο).

Το έργο αποτελείται από δύο τμήματα. Το 1^ο τμήμα (I. Teil: φόρμα σονάτας) βασίζεται στο μεσαιωνικό ύμνο *Veni creator spiritus*, ενώ το 2^ο τμήμα (II. Teil: εν είδει Adagio, Scherzo και Finale) στην καταληκτική σκηνή του *Faust* του Γκκάιτε. Ο Μάλερ αντιλαμβάνεται ως κοινό στοιχείο των δύο αυτών κειμένων τη λυτρωτική αγάπη, που λειτουργεί ως πνευματικό υπόβαθρο.

► Τα έργα της όψιμης περιόδου του Μάλερ (*Το τραγούδι της γης, 9^η συμφωνία*) χαρακτηρίζονται από έντονη χρωματικότητα, έτσι ώστε να προαναγγέλουν την εξπρεσιονιστική μουσική γλώσσα της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, για την οποία θα μιλήσουμε παρακάτω.

Το *Τραγούδι της γης* (*Das Lied von der Erde*) είναι, σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Μάλερ, «μια συμφωνία για τενόρο, άλτο (ή βαρύτονο) και ορχήστρα». Το έργο βασίζεται πάνω στη γερμανική μετάφραση παλιών κινέζικων ποιημάτων.

Η 9^η συμφωνία του Μάλερ είναι, από μια άποψη, η συνέχεια του *Τραγουδιού της γης*. Ακολούθησαν τα προσχέδια της 10^{ης} συμφωνίας, από την οποία μόνο ένα μέρος (*Adagio*) πρόλαβε να ολοκληρώσει ο Μάλερ.

¹¹ Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Schuster-Loeffler, Berlin 1921, σ. 20.

¹² Στο ίδιο.

ΡΙΧΑΡΝΤ ΣΤΡΑΟΥΣ (RICHARD STRAUSS)

Ο Γερμανός συνθέτης **Ρίχαρντ Στράους (Richard Strauss)** γεννήθηκε το 1864 και πέθανε το 1949. Όπως και ο Μάλερ, ήταν περίφημος ενορχηστρωτής και διευθυντής ορχήστρας. Η μουσική του γλώσσα παρουσιάζει ομοιότητες με εκείνη του Μάλερ (χρήση της τονικότητας, ενορχήστρωση), αλλά οι τομείς στους οποίους ο Ρ. Στράους διέπρεψε ήταν τα **συμφωνικά ποιήματα**¹³ και οι **όπερες**. Εκτός από συμφωνικά ποιήματα και όπερες ο Ρ. Στράους έγραψε μουσική δωματίου, κοντσέρτα, τραγούδια (Lieder) κ.ά.

Στα συνολικά δέκα συμφωνικά του ποιήματα, ο Ρίχαρντ Στράους συνδύασε ποιητική έμπνευση με δομές καθαρής μουσικής. Τα συμφωνικά ποιήματά του που έχουν ως πηγή έμπνευσης σημαντικά έργα της λογοτεχνίας είναι ο *Μάκβεθ*, ο *Δον Ζουάν* και ο *Δον Κιχώτης*.

Οι *αστείες φάρσες του Τιλ Ουλενσπίγκελ (Till Eulenspiegels lustige Streiche)* είναι ένα από τα αριστουργηματικότερα συμφωνικά ποιήματα του Ρ. Στράους. Ο Τιλ Ουλενσπίγκελ είναι ένας γνωστός ήρωας της γερμανικής λαϊκής παράδοσης του Μεσαίωνα, γνωστός για τις περιπλανήσεις του σε διάφορες περιοχές της Γερμανίας και για τις φάρσες του εις βάρος επιφανών προσώπων (όπως βασιλιάδων, γιατρών, καθηγητών, ιερέων), αλλά και ανθρώπων του απλού λαού. Πρόκειται για έναν χαριτωμένο απατεώνα, που όμως δεν σέβεται τίποτα και κανέναν.

Στο έργο αποδίδονται μουσικά οι πανουργίες του κατεργάρη Τιλ, οι οποίες και επισημαίνονται από τον συνθέτη στην έκδοση της παρτιτούρας του 1896. Ωστόσο, παρ'ότι στις παραδοσιακές αφηγήσεις ο Τιλ μένει πάντα ατιμώρητος χάρη στην πανουργία του, στο συμφωνικό ποίημα τιμωρείται στο τέλος για τις πράξεις του.

Στο έργο κυριαρχούν δύο βασικά μοτίβα, που χαρακτηρίζουν τον Τιλ:

1^ο μοτίβο του Τιλ (μ. 6-7):



¹³ Συμφωνικό Ποίημα: Περιγραφικός όρος που χρησιμοποίησε ο Λιστ για τα 13 «σε ένα μέρος» ορχηστρικά έργα του, τα οποία ασχολούνταν με εξωμουσικά θέματα παρμένα από την κλασική μυθολογία, τη ρομαντική λογοτεχνία, την ιστορία κ.λπ. («προγραμματικά έργα»). Ο Ρίχαρντ Στράους προτιμούσε τον όρο *Tondichtung* («ηχητικό ποίημα») για τα έργα του αυτής της μορφής, βλ. Μ. Kennedy, *Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης*, τόμος 3, Γαλλελής, Αθήνα 1993, σ. 1256.

2^ο μοτίβο του Τιλ (μ. 46-47):

κλαρινέτο σε ρε



Τα δύο αυτά μοτίβα του έργου μεταμορφώνονται κάθε φορά, ανάλογα με τη διάθεση του ήρωα. Γενικά όμως, σε όλο το έργο κυριαρχεί η χιουμοριστική επεξεργασία των μοτίβων.

Το συμφωνικό ποίημα *Η ζωή ενός ήρωα* (*Ein Heldenleben*) έχει επισήμως ως θέμα μια γενική ιδέα ενός μεγάλου και ανδροπρεπούς ηρωισμού. Στην πραγματικότητα όμως είναι αυτοβιογραφικό, αφού απεικονίζει με ακρίβεια τους μέχρι τότε σημαντικούς σταθμούς της ζωής του συνθέτη. Αυτοβιογραφική είναι επίσης και η *Συμφωνία Ντομέστικα* (*Sinfonia domestica*), που παρουσιάζει εικόνες από την οικογενειακή ζωή του συνθέτη (παρά τον παραπλανητικό της τίτλο, η *Συμφωνία Ντομέστικα* δεν έχει κάποια σχέση με το είδος της συμφωνίας).

Τα συμφωνικά ποιήματα *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, *Συμφωνία των Άλπεων* και *Θάνατος και Εξαϋλωση* έχουν φιλοσοφικές προεκτάσεις.

Το συμφωνικό ποίημα *Θάνατος και Εξαϋλωση* (*Tod und Verklärung*) απεικονίζει μέσα από τα οράματα ενός ετοιμοθάνατου ιδεαλιστή την αγωνιώδη πάλη την ανθρώπινης ψυχής και τη λύτρωσή της μέσα από την Τέχνη.

Το συμφωνικό ποίημα *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* ή *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρας* (*Also sprach Zarathustra*) του Ρίχαρντ Στράους είναι εμπνευσμένο από το ομώνυμο φιλοσοφικό έργο του Νίτσε, το οποίο πραγματεύεται δύο βασικές ιδέες: α) της ιδέα του «υπερανθρώπου» και β) την ιδέα της «αιώνιας επιστροφής».

Η πρωτοτυπία του συμφωνικού ποιήματος *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* έγκειται στο γεγονός ότι υπήρξε ένα από τα πρώτα μουσικά έργα, που άντλησε την πηγή της έμπνευσής του από ένα φιλοσοφικό δοκίμιο. Εντούτοις, ο συνθέτης επισημαίνει στον υπότιτλο του έργου ότι πρόκειται για «ελεύθερη διασκευή [του ομώνυμου έργου] του Νίτσε», αφού θα ήταν ούτως ή άλλως αδύνατο να αναπαραχθεί μουσικά μια φιλοσοφική ιδέα. Στο συμφωνικό αυτό ποίημα, ο Ρίχαρντ Στράους ήθελε να μεταφέρει με μουσικά μέσα την εξέλιξη της ανθρώπινης φυλής: ξεκινώντας από τις πρωταρχικές ρίζες της, συνεχίζει αναδεικνύοντας τη θρησκευτική και επιστημονική ανάπτυξη της ανθρωπότητας και καταλήγει στην κεντρική ιδέα του υπερανθρώπου (*Übermensch*) του Νίτσε.¹⁴

Στις διάφορες φάσεις του μονομερούς αυτού έργου, ο Ρ. Στράους αναφέρει τίτλους από τα κεφάλαια του ομώνυμου έργου του Νίτσε. Οι τίτλοι αυτοί όμως αναγράφονται εντός εισαγωγικών και εντός παρενθέσεων, γεγονός που προδίδει ότι είναι μάλλον

¹⁴ Υπενθυμίζουμε ότι και ο Μάλερ είχε εντάξει απόσπασμα του νιτσεϊκού *Ζαρατούστρα* σε έργο του – συγκεκριμένα, στο τέταρτο μέρος της 3^{ης} συμφωνίας του, όπου η σόλο άλτο τραγουδάει το ποίημα *Ο Mensch! Gib acht! (Ω άνθρωπε! Δώσε προσοχή!)* από το 2^ο τραγούδι του χορού του *Ζαρατούστρα*. Εντούτοις, ο Μάλερ αντιλαμβάνεται τον Νίτσε με έναν πολύ διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι ο Ρ. Στράους, καθότι η εν λόγω συμφωνία του έχει ως κατάληξη και τελικό στόχο τη λυτρωτική αγάπη του Θεού.

ενδεικτικοί και δεν διαδραματίζουν κάποιον ιδιαίτερο ρόλο στα μουσικά τεκταινόμενα.

Το έργο αποτελείται μουσικά από δύο ενότητες, που χωρίζονται από μια γενική παύση ενός μέτρου. Η σύνοψη της φόρμας έχει ως εξής:

1^η ΕΝΟΤΗΤΑ (μ. 1-336): «Εισαγωγή» και «Έκθεση»

- Εισαγωγή ή Ανατολή του ήλιου (Einleitung oder Sonnenaufgang).
- “Οι οραματιστές της μελλούσης ζωής” (“Von den Hinterweltlern”): το θρησκευτικό συναίσθημα των ανθρώπων που πιστεύουνε στη μετά θάνατον ζωή αντιπροσωπεύεται από ένα χορικό με εκκλησιαστικό όργανο και έγχορδα.
- “Η μεγάλη επιθυμία” (“Von der großen Sehnsucht”).
- “Οι χαρές και τα πάθη” (“Von den Freuden- und Leidenschaften”).
- “Το τραγούδι του τάφου” (“das Grablied”).
- “Η επιστήμη” (“Von der Wissenschaft”): οι επιστημονικές ενασχολήσεις του ανθρώπου του πνεύματος βρίσκουν το μουσικό τους ισοδύναμο σε μια φούγκα, το θέμα της οποίας συνδέει τους δώδεκα φθόγγους της χρωματικής σκάλας σε μια σφηνοειδή φόρμα.
- “Ο αναρρωνύων” (“Der Genesende”).

ΓΕΝΙΚΗ ΠΑΥΣΗ στο μ.337

2^η ΕΝΟΤΗΤΑ (μ. 338-τέλος): «Επεξεργασία» και «Coda»

- “Ο αναρρωνύων” (συνέχεια).
- “Το χορευτικό τραγούδι” (“das Tanzlied”).
- “Το τραγούδι του νυχτερινού περιπλανώμενου” (“das Nachtwandlerlied”).

Η αντιπαράθεση της φύσης και της ανθρωπότητας ως δύο εναλλακτικών κόσμων, που συγχρόνως αλληλοσχετίζονται και αλληλοεξαρτώνται, αποδίδεται με την ακραία αντίθεση των τονικοτήτων Ντο μείζονα και Σι μείζονα. Όλο το έργο αναπτύσσεται με βάση τις δύο αυτές τονικότητες, οι οποίες συνδυαζόμενες καλύπτουν τις δώδεκα νότες της χρωματικής κλίμακας.

Also sprach Zarathustra

5

Aufführungsrecht vorbehalten. Richard Strauss, Op. 30
1864-1949

Sehr breit. (♩ = 69.)

8 Oboen.
Klarinette in Es.
2 Klarinetten in B.
3 Fagotte.
Kontrafagott.

1. 2.
Horn in F.
3. 4.

1. 2.
Trompete in C.
3. 4.

1. 2.
Posaune.
3.

2 Pauken.
Große Trommel.
Becken.
Orgel.
Pedal.

1. Violinen.
2. Violinen.
Bratschen.
Violoncelle.
Kontrabässe.

pp
pp (mit Paukenschlägeln)
tremolo
pp

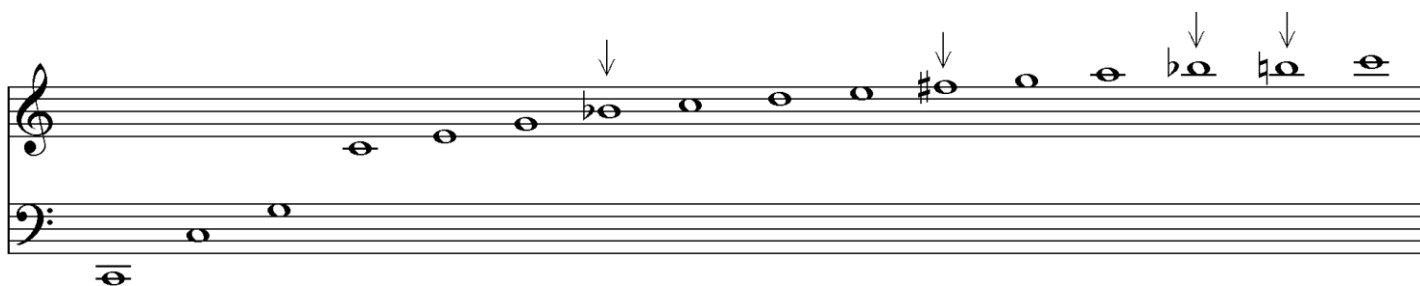
(feierlich)
p (feierlich)

(geteilt)

Το πιο διάσημο απόσπασμα του έργου είναι η περίφημη Εισαγωγή του. Όπως βλέπουμε στο παραπάνω παράδειγμα, το έργο ξεκινά με το περίφημο “Μοτίβο του Σύμπαντος” (*Universum-Motiv*) στις τρομπέτες. Το μοτίβο αυτό περιλαμβάνει τους τρεις πρώτους φθόγγους της αρμονικής στήλης (Ντο-σολ-ντο), δίνοντας έτσι την αίσθηση του Αρχέγονου. Στο βιβλίο σκίτσων του, ο Στράους γράφει: «Θέμα Ντο Σολ Ντο (Σύμπαν) πάντα ακίνητο, άκαμπτο, αμετάβλητο έως το τέλος».¹⁵

Η αρμονική στήλη αποτελεί το φυσικό φαινόμενο της ανάλυσης ενός φθόγγου σε επιμέρους ταυτόχρονες συχνότητες. Οι πρώτοι 16 αρμονικοί της αρμονικής στήλης είναι οι εξής:

Αρμονική στήλη



Το έργο είναι σήμερα ευρέως γνωστό χάρη στη μεγαλειώδη αυτή εισαγωγή, η οποία έχει χρησιμοποιηθεί μεταξύ άλλων στον κινηματογράφο (ταινίες *2001: Οδύσσεια του Διαστήματος*, *Σούπερμαν κ.ά*), σε τηλεοπτικές διαφημίσεις, αλλά και στην ποπ και ροκ μουσική.

Το τελευταίο συμφωνικό ποίημα του Ρ. Στράους, η *Συμφωνία των Άλπεων* (*Eine Alpensinfonie*), είναι επίσης εμπνευσμένο από τη φιλοσοφία του Νίτσε και συγκεκριμένα από τη “θέληση για δύναμη”. Πρόκειται για ένα μεγαλειώδες συμφωνικό ποίημα που απαιτεί τεράστιο αριθμό μουσικών επί σκηνής. Το έργο περιγράφει γλαφυρά όλη τη διαδρομή του οδοιπόρου: την ανάβαση προς την κορυφή, τη βιαστική κατάβαση και την τελική γαλήνη που προσφέρει η φιλική κοιλάδα. Κάθε ένα από τα 22 συνολικά μέρη του έργου περιγράφει μία ώρα της ημέρας στο βουνό.

Στη συνέχεια, ο Ρίχαρντ Στράους αφιερώθηκε εξ ολοκλήρου στην όπερα. Στις 15 συνολικά όπερές του χρησιμοποίησε λιμπρέτα με ποιητική αξία, δανειζόμενος καθιερωμένα ήδη έργα.

Οι μονόπρακτες όπερές του *Σαλώμη* και *Ηλέκτρα* είχαν χαρακτηριστεί στην εποχή τους ως «αντί-όπερες», λόγω της τολμηρής τους θεματολογίας (χειρίστηκαν με άσεμνο τρόπο βιβλικά και αρχαία θέματα) και της ακραίας μουσικής τους γλώσσας (αιχμηρές διαφωνίες, έντονη χρωματικότητα, ακραία ηχοχρώματα). Με τα έργα αυτά ο Στράους είχε στραφεί πλέον στο ύφος του εξπρεσιονισμού¹⁶, χωρίς όμως να υπερβαίνει τα όρια της τονικότητας.

¹⁵ W. Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Schneider, Tutzing 1996, σ. 136, υποσημ. 150.

¹⁶ Ο εξπρεσιονισμός είναι ένα καλλιτεχνικό ρεύμα του 20^{ου} αιώνα που επιδιώκει τη σκόπιμη παραμόρφωση της πραγματικότητας με χρήση ακραίων καλλιτεχνικών μέσων, για εκφραστικούς και

Ο όπερα *Σαλώμη*, που βασίζεται στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Όσκαρ Ουάιλντ, είναι δείγμα σκληρού ρεαλισμού στην Τέχνη. Πρόκειται για ένα έργο με μεγάλη μουσική πρωτοτυπία, φλογερή μουσική γεμάτη πάθος, χρώμα και πρωτοποριακή τόλμη. Ο Μάλερ είχε δηλώσει ότι «πρόκειται για ένα έργο κυριολεκτικά μεγαλοφυές, με μεγάλη δύναμη, που συγκαταλέγεται στα σημαντικότερα έργα του καιρού μας».¹⁷ Ο δε Ραβέλ θεωρούσε τη *Σαλώμη*, μαζί με τον *Πελλέα* του Ντεμπυσί, τα πιο σημαντικά έργα ευρωπαϊκής μουσικής των τελευταίων 15 χρόνων. Τον είχαν εντυπωσιάσει πάνω απ' όλα ο απαράμιλλος ρυθμικός πλούτος και η ενορχήστρωση.

Στον περίφημο *Χορό των επτά πέπλων*, η Σαλώμη χορεύει για χάρη του Ηρώδη, ζητώντας του ως αντίτιμο τον αποκεφαλισμό του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή. Ο χορός αυτός αποτελεί στην ουσία μια “συρραφή” των σημαντικότερων θεμάτων της όπερας λόγω του ότι γράφτηκε εκ των υστέρων, αφού δηλαδή είχε ολοκληρωθεί η υπόλοιπη όπερα.

Στις μετέπειτα όπερές του, ο Ρίχαρντ Στράους επέστρεψε σε μια πιο συντηρητική μουσική γλώσσα – στράφηκε δηλαδή προς αυτό που ο Στραβίνσκυ αποκαλούσε «ταξίδι στο χρόνο». Συχνά χρησιμοποιούσε στοιχεία από τα μουσικά στυλ παλιότερων εποχών, ιδίως του Μπαρόκ και του Κλασικισμού (Μότσαρτ). Βέβαια, τα στοιχεία αυτά ο Στράους δεν τα χρησιμοποιούσε αυτούσια, αλλά συχνά τα παράλλασε μ' έναν ειρωνικό ή και χιουμοριστικό τρόπο.

Ο *Ιππότης με το ρόδο* (*Der Rosenkavalier*) είναι η πιο φημισμένη και ίσως η πιο εκλεπτυσμένη από τις όπερες του Ρ. Στράους. Πρόκειται για μια ανάλαφρη κωμική όπερα που διαδραματίζεται την εποχή του Ροκοκό (περί το 1740, δηλαδή στις αρχές της βασιλείας της Μαρίας Θηρεσίας). Ερωτοδουλειές και δολοπλοκίες εξελίσσονται στους αριστοκρατικούς κύκλους της Βιέννης και για τον λόγο αυτόν δεν μπορεί να λείπει ο χορός-σήμα κατατεθέν αυτής της πόλης: το βιεννέζικο βαλς. Ο χαρακτηριστικός ρυθμός του βαλς στηρίζει σχεδόν όλο το έργο, οδηγώντας τα γεγονότα άλλοτε πιο ήρεμα και άλλοτε με φρενίτιδα.

Από ιστορική άποψη όμως, η χρήση του βαλς σε μια όπερα που διαδραματίζεται περί το 1740 είναι χτυπητός αναχρονισμός: ο δημοφιλής χορός της εποχής εκείνης ήταν το μενουέτο, ενώ η άνοδος του βαλς ξεκίνησε περίπου εκατό χρόνια αργότερα. Από τη δεκαετία του 1820 μέχρι το ξέσπασμα του 1^{ου} παγκοσμίου πολέμου (1914) το βαλς συνδέθηκε τόσο με την κοινωνική ζωή της Βιέννης, ώστε για τον Ρ. Στράους έφτασε να αναπαριστά κάτι το διαχρονικό: η παλιά Βιέννη προβαλλόταν μέσω του βαλς.¹⁸

Η *Αριάδνη στη Νάξο*, *Η Αιγυπτία Ελένη* και η *Δάφνη* είναι ορισμένες από τις όπερες, στις οποίες ο Ρ. Στράους χειρίζεται θέματα από την κλασική μυθολογία, δίνοντάς τους γνωρίσματα του 20ού αιώνα. Άλλες όπερες του Ρ. Στράους είναι *Η Γυναίκα δίχως σκιά*, *Αραμπέλλα* κ.ά.

δραματικούς λόγους (Μ. Γρηγορίου, *Μουσική για παιδιά και για έξυπνους μεγάλους*, β' τόμος, Νεφέλη, Αθήνα 1992, σ. 232).

¹⁷ A. Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, J. Murray, London 1973, σ. 284.

¹⁸ A. Batta, *Όπερα*, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 2006, σ. 604.

ΙΜΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

Ο ιμπρεσιονισμός ήταν αρχικά ζωγραφικό κίνημα, που πρωτοεμφανίστηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στο Παρίσι. Κύριοι εκπρόσωποί του είναι οι ζωγράφοι Μανέ, Μονέ, Ρενουάρ, Ντεγκά και Σεζάν. Ο όρος *Ιμπρεσιονισμός* προήλθε από τον πίνακα του Μονέ με τον τίτλο *Impression, soleil levant* (*Εντύπωση, ανατολή του ήλιου*).

Οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι δεν επεδίωκαν να αποτυπώσουν την πραγματικότητα, αλλά την εντύπωση που δίνει η πραγματικότητα σε μια συγκεκριμένη στιγμή. Έτσι, ζωγράφιζαν στην ύπαιθρο, ώστε να συλλάβουν το παιχνίδι των χρωμάτων, του φωτός και της ατμόσφαιρας σε μια συγκεκριμένη στιγμή. Τυπικό χαρακτηριστικό της ιμπρεσιονιστικής ζωγραφικής είναι τα ασαφή περιγράμματα, που φαίνονται σαν να χάνονται μέσα στο φως.

Ο ιμπρεσιονισμός εμφανίζεται στη μουσική σχεδόν σαράντα χρόνια μετά από τη ζωγραφική. Ο όρος αποδόθηκε κυρίως στη μουσική του Ντεμπυσί, γιατί παρά το ότι πολλά από τα έργα του φέρουν εξωμουσικό τίτλο (π.χ. *Η θάλασσα*, *Φεγγαρόφωτο*, *Σύννεφα* κ.ά), δεν επιδιώκει μια λεπτομερειακή μουσική εικονογράφηση, αλλά τη δημιουργία εντυπώσεων που προκύπτουν από το εξωμουσικό θέμα του έργου. Μάλιστα, σε αρκετά από τα *Πρελούδια* του για πιάνο ο Ντεμπυσί συνήθιζε να γράφει τον τίτλο κάθε κομματιού στο τέλος της παρτιτούρας και όχι στην αρχή (και μάλιστα εντός παρενθέσεως), διότι ήθελε να προηγείται η εντύπωση που γεννά η ίδια η μουσική και μετά να δίνεται μια πιθανή επεξήγηση.

Χαρακτηριστικό είναι ωστόσο το γεγονός ότι ο ίδιος ο Ντεμπυσί είχε πει επανειλημμένως ότι δεν θεωρούσε τον εαυτό του Ιμπρεσιονιστή.

Τα κυριότερα χαρακτηριστικά της ιμπρεσιονιστικής μουσικής γλώσσας είναι τα εξής:

- Η λειτουργική αρμονία σχεδόν παύει να ισχύει (οι κλασικές συνδέσεις καταργούνται, οι πτώσεις χρησιμοποιούνται με φειδώ). Οι συγχορδίες δεν χωρίζονται πλέον σε «σύμφωνες» και «διάφωνες», αλλά είναι αυτόνομες και λειτουργούν σαν «χρώμα».
- Παράλληλα, γίνεται συχνά χρήση των εκκλησιαστικών τρόπων του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, καθώς και “εξωτικών” κλιμάκων (ολοτονική, πεντατονική κ.ά.).
- Ο ρυθμός αποκτά μια θολή και ασαφή ροή, που υπερβαίνει το ρυθμικό παλμό.
- Η ενιαία μελωδική γραμμή αντικαθίσταται από αποσπασματικές μελωδικές φράσεις.
- Καταργείται η αίσθηση της εξέλιξης και της θεματικής ανάπτυξης. Κυριαρχούν οι πιο σύντομες και εύκαμπτες φόρμες, όπως πρελούδια, νυχτερινά, αραμπέσκ κ.ά.
- Η ενορχήστρωση χαρακτηρίζεται από σπάνια και εκλεπτυσμένα ηχοχρώματα και αποτελεί πλέον ουσιώδες στοιχείο της σύνθεσης.

Κύριοι εκπρόσωποι του μουσικού ιμπρεσιονισμού είναι οι Γάλλοι συνθέτες Ντεμπυσί και Ραβέλ.

Κλωντ Ντεμπυσί (Claude Debussy, 1862-1918)

Στη Διεθνή Έκθεση των Παρισίων του 1889, ο Ντεμπυσί έρχεται σε επαφή με τη μουσική της Άπω Ανατολής. Ιδιαίτερα εντυπωσιάζεται από την ορχήστρα Γκαμελάν της Ινδονησίας (Ιάβα και Μπαλί), η οποία αποτελείται από τονικά ιδιόφωνα κρουστά (τονικά γκονγκ, καμπάνες, μαρίμπες, ξυλόφωνα κ.ά.), αλλά και κάποια πνευστά ή και έγχορδα. Επηρεασμένος από την εξωτική αυτή μουσική, εντάσσει στη μουσική του κλίμακες που δεν έχουν ημιτόνια (κλίμακα με τόνους ή ολοτονική, πεντάφθογγη ή πεντατονική). Οι κλίμακες αυτές δίνουν μια αίσθηση ρευστότητας, λόγω του ότι απουσιάζει η έλξη του προσαγωγέα προς την τονική και κατ' επέκταση αναιρείται η τυπική σχέση δεσπόζουσας-τονικής.

Στο *Πρελούδιο αρ. 2* για πιάνο, που φέρει τον διαφορούμενο υπότιτλο *Voiles* (ιστία ή πέπλα), ο Ντεμπυσί χρησιμοποιεί κατά κύριο λόγο την ολοτονική κλίμακα (στο μέσον του κομματιού χρησιμοποιεί πεντατονική κλίμακα). Το επαναλαμβανόμενο *ΣΙb* του μπάσου υπονοεί ως βάση της ολοτονικής κλίμακας τη νότα *ΣΙb*:

Κλίμακα με τόνους (ολοτονική) με βάση το ΣΙb



Στο πρελούδιο αυτό, η μουσική χωρίζεται σε τρία επίπεδα (τεχνική της διαστρωμάτωσης):

- α) ψηλό επίπεδο: μελωδικές φράσεις,
- β) μεσαίο επίπεδο: δευτερεύουσα μεσαία φωνή, ντουμπλαρισμένη στην οκτάβα (στα μ. 7-13),
- γ) χαμηλό επίπεδο (μπάσο): ισοκράτης πάνω στο *ΣΙb*.

Ντεμπυσί: *Voiles*, μ. 1-13:

Modéré (♩ = 88)
(Dans un rythme sans rigueur et caressant)

p très doux *p* *più p*

pp *pp expressif* *toujours pp*

très doux

Ο Ντεμπυσί χειρίζεται τις συγχορδίες με έναν “ανορθόδοξο” τρόπο, λόγω του ότι δεν συνδέονται μεταξύ τους με βάση την παραδοσιακή αρμονία, αλλά λειτουργούν αυτόνομα, σαν χρώματα. Χαρακτηριστική τεχνική είναι η χρήση συγχορδιών σε παράλληλη κίνηση (Mixture), που θυμίζει τη μεσαιωνική τεχνική του Όργανουμ. Την τεχνική αυτή συναντούμε στο *Πρελούδιο αρ. 10* για πιάνο με τον υπότιτλο *Ο βυθισμένος Καθεδρικός (La Cathédrale engloutie)*.

Και σε αυτό το έργο διακρίνουμε τρία επίπεδα. Στο ψηλό και στο χαμηλό επίπεδο ηχούν “άδειες” κρατημένες συγχορδίες (χωρίς 3^η), που συμβολίζουν την πανηγυρική λαμπρότητα του καθεδρικού και το βύθισμά του αντιστοίχως. Στο μεσαίο επίπεδο ακούγονται “άδειες” συγχορδίες (χωρίς 3^η) σε παράλληλη κίνηση. Το ηχητικό υλικό των συγχορδιών αυτών προέρχεται από την πεντάφθογγη κλίμακα Ρε-Μι-Σολ-Λα-Σι. Η έλλειψη της 3^{ης} νότας των συγχορδιών δίνει στο κομμάτι έναν αρχαϊζόντα τόνο, ο οποίος ενδεχομένως παραπέμπει στην εικόνα του καθεδρικού ναού.

Ντεμπυσί: *Ο βυθισμένος Καθεδρικός* (1910)

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

Doux et fluide

Το περίφημο *Πρελούδιο στο απόγευμα ενός φαύνου* (*Prélude à l'après-midi d'un faune*) για ορχήστρα (1894) βασίζεται στο ομώνυμο ποίημα του Μαλλαρμέ. Το ποίημα επικεντρώνεται στον φαύνο, ένα μυθικό πλάσμα που είναι μισό ανθρώπινο, μισό τραγόμορφο. Το *Πρελούδιο* δεν είναι περιγραφικό (γι' αυτό και δεν μπορούμε να το αποκαλέσουμε «συμφωνικό ποίημα»), καθότι στοχεύει στην υποβολή της εντύπωσης ενός δάσους κατά τη νωχελική ώρα του καυτερού απομεσήμερου. Κυρίως όμως εστιάζει στις σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στον περιβάλλοντα χώρο και τις σκέψεις του φαύνου. Για τον Ντεμπυσί, το έργο «είναι μια διαδοχή εικόνων, οι οποίες προβάλλουν τις επιθυμίες και τα όνειρα του φαύνου».¹⁹

Η μελωδία του φλάουτου, με την οποία αρχίζει το *Πρελούδιο*, θεωρήθηκε από πολλούς ως «η αφετηρία της νέας μουσικής».²⁰ Η αρχική τονικότητα Μι μείζονα αναγνωρίζεται μόνον από τον οπλισμό, καθότι το έντονα χρωματικό ύφος της μελωδίας τη συγκαλύπτει. Η μελωδία αυτή αποτελεί το κύριο θέμα του *Πρελούδιου* και αποδίδεται σχεδόν πάντα από το φλάουτο, το οποίο παραπέμπει συνειρμικά στα βουκολικά ειδύλλια. Ο νωχελικός ρυθμός, του οποίου το συνεχές ρεύμα εξαλείφει τους τονισμούς του μέτρου, αποδίδει στη μελωδία μια ονειρώδη ρευστότητα.

Πρελούδιο στο απόγευμα ενός φαύνου, έναρξη (κύριο θέμα στο σόλο φλάουτο)

Très modéré
1^o SOLO

p doux et expressif

¹⁹ Αναφ. στο: Π. Γκρίφιθς, *Μοντέρνα μουσική*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1993, σ. 27.

²⁰ *Ο.π.*, σ. 19.

Το κύριο θέμα του φλάουτου διατρέχει σχεδόν ολόκληρο το *Πρελούδιο* – συγκεκριμένα, ακούγεται συνολικά δέκα φορές στα ακραία τμήματα Α και Α' (το *Πρελούδιο* είναι γραμμένο σε ελεύθερη τριμερή μορφή Α-Β-Α').

Άλλα σημαντικά έργα του Ντεμπυσί είναι η μοναδική του όπερα *Πελλέας και Μελισσάνθη* (που βασίζεται στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Μαίτερλιγκ), τα περίφημα τρία συμφωνικά σκίτσα με τίτλο *Η θάλασσα (La mer)*, *Τρία νυχτερινά* και *Τρεις εικόνες (Images)* για ορχήστρα και κύκλοι κομματιών για πιάνο (*Σουίτα Μπεργκαμάσκ, Παιδική γωνιά, 24 Πρελούδια*).

Στην ύστερη δημιουργική του περίοδο, στην οποία ανήκουν μ.ά. το μπαλέτο *Παιχνίδια (Jeux)*, *Το Μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού* (σκηνική μουσική βασισμένη σε ποίηση του Ντ' Αούντσιο, για ορχήστρα, χορωδία και σολίστες), οι 12 *σπουδές* για πιάνο (αφιερωμένες στον Σοπέν), ο Ντεμπυσί στρέφεται σε μορφές με πιο καθαρά περιγράμματα (*σπουδές, σονάτες*), επιτυγχάνοντας μια νέα συγκινησιακή δύναμη, που ταυτόχρονα όμως διαθέτη έντονη ηχητική εκλέπτυνση.

Μωρίς Ραβέλ (Maurice Ravel, 1875-1937)

Ο Ραβέλ εντάσσεται σε γενικές γραμμές στο ρεύμα του μουσικού ιμπρεσιονισμού. Εντούτοις, το μουσικό του ύφος δέχτηκε ποικίλες επιδράσεις, καθώς ο ίδιος ήταν ανοιχτός στο να πειραματίζεται, πάντα όμως μέσα στα πλαίσια του δικού του προσωπικού ιδιώματος. Ως εκ τούτου, στο έργο του συναντάμε ετερόκλητα μουσικά στοιχεία (τζαζ, λαϊκότροπα ιδιώματα, εξωτικά χρώματα, ιστορικές αναφορές), τα οποία όμως εναρμονίζονται πλήρως με το δικό του προσωπικό ύφος.

Ο Ραβέλ υπήρξε λαμπρός ενορχηστρωτής – μάλιστα, ενορχήστρωσε με καταπληκτικό τρόπο τη σουίτα για πιάνο του Μουσόργκσκυ *Εικόνες από μια έκθεση*. Όσον αφορά τα δικά του έργα, συνήθιζε να τα γράφει πρώτα για πιάνο και κατόπιν να τα ενορχηστρώνει (βλ. *Αρχαϊκό μενουέτο, Η Μάνα μου η Χήνα, Παβάνα για μια νεκρή ινφάντα, Ο τάφος του Κουπρέν*, δύο μέρη από τους *Καθρέφτες* κ.ά.) – εκτός αν επρόκειτο για αμιγώς πιανιστικά έργα, που απαιτούσαν ιδιαίτερη δεξιοτεχνία (*Παιχνιδίσματα του νερού ή Συντριβάνια, Ο Γκασπάρ της νύχτας*). Σπανιότερα μετέγραφε ορχηστρικά έργα για πιάνο (μεταγραφή για δύο πιάνο των ορχηστρικών *Νυχτερινών* του Ντεμπυσί, *Δάφνις και Χλόη, Μπολερό*).

Η μουσική του Ραβέλ βασίζεται συχνά σε χορευτικούς ρυθμούς από τη μουσική του 18^{ου} αιώνα (ιδίως του γαλλικού Μπαρόκ). Η σχέση του με την παράδοση γίνεται αμέσως αντιληπτή από τους τίτλους των πρώτων κομματιών του για πιάνο, π.χ. *Menuet antique (Αρχαϊκό μενουέτο)* και *Pavane pour une infante défunte (Παβάνα για μια νεκρή ινφάντα)*. Η σουίτα *Ο τάφος του Κουπρέν (Le tombeau de Couperin)* γράφτηκε αρχικά για πιάνο και ύστερα ενορχηστρώθηκε. Στο έργο αυτό, ο Ραβέλ δημιουργεί μια ατμόσφαιρα, που παραπέμπει στη γαλλική Μπαρόκ μουσική για τσέμπαλο (ο Κουπρέν ήταν περίφημος συνθέτης του γαλλικού Μπαρόκ).

Λόγω του ότι ο Ραβέλ είχε ισπανική καταγωγή από την πλευρά της μητέρας του, πολλά από τα έργα του είναι διαποτισμένα με στοιχεία από την παραδοσιακή ισπανική μουσική. Το γεγονός αυτό προδίδεται ακόμα και από τους τίτλους ορισμένων έργων του (*Ισπανική ώρα*, *Ισπανική Ραψωδία*, *Παβάνα για μια νεκρή ινφάντα*²¹). Το περίφημο έργο του Μπολερό (*Boléro*) για ορχήστρα βασίζεται στον ομώνυμο ισπανικό χορό του 18^{ου} αι. και χαρακτηρίζεται από ένα ρυθμικό μοτίβο, το οποίο επαναλαμβάνεται διαρκώς από την αρχή μέχρι το τέλος του κομματιού (ρυθμικό οστινάτο²²):

Ρυθμικό οστινάτο του Μπολερό



Το μελωδικό υλικό του Μπολερό αποτελείται από δύο μελωδίες Α και Β, οι οποίες ηχούν εναλλάξ (η κάθε μελωδία ακούγεται δύο φορές συνεχόμενα, εκτός από τις δύο τελευταίες φορές, πριν την Coda).

Μελωδικό υλικό του Μπολερό



Πρόκειται ουσιαστικά για μια σειρά ηχοχρωματικών παραλλαγών, αφού η κάθε θεματική είσοδος έχει διαφορετική ενορχήστρωση. Στην πορεία του έργου προστίθενται όργανα, ενώ η δυναμική διέπεται από ένα σταδιακό *crescendo* (ξεκινά με *pp* και καταλήγει σε ένα εκστατικό *ff*). Η μορφή του έργου είναι παρατακτική, αφού οι διάφορες θεματικές είσοδοι απλά παρατίθενται η μια δίπλα στην άλλη, χωρίς να πραγματοποιείται καμία μοτιβική επεξεργασία ή ανάπτυξη.

²¹ Ινφάντα: τίτλος Ισπανίδας πριγκίπισσας.

²² Οστινάτο (Ostinato, ελλ. «επίμονο»): μια διαρκώς επαναλαμβανόμενη μουσική φράση ή ρυθμός, συνήθως στη φωνή του μπάσου (basso ostinato).

Σύνοψη της φόρμας του *Μπολερό*

μ. 5	μ. 23	μ. 41	μ. 59	μ. 77	μ. 95	μ. 113	μ. 131	μ. 149	μ. 167	μ. 185	μ. 203	μ. 221	μ. 239	μ. 257	μ. 275	μ. 293	μ. 311	μ. 325
A	A	B	B	A	A	B	B	A	A	B	B	A	A	B	B	A	B	Coda
Fl.	Cl.	Fg	Cl. picc	Oboe d' amore	Fl. Trp	Ten Sax	Sop. nino Sax	picc Fl. Cor. Csta	Ob Ob.d' amore En.Cor Cl. B.Cl.	Trb	Fl. Ob. En.Cor. Cl. B.Cl. T.Sax	picc Fl. Ob. Cl.	picc Fl. Ob. E.Cor Cl. T.Sax	picc Fl. Ob. E.Cor Trp	picc Fl. Ob. E.Cor Cl. Trb S.Sax	picc Fl. Trp S-T Sax.	picc Fl. Trp Trb S-T Sax.	picc Fl. Trp Trb S-T Sax.
												1.VI	1.VI. 2.VI.	1.VI 2.VI	1.VI 2.VI Vla Vc	1.VI	1.VI	1.VI

Άλλα σημαντικά έργα του Ραβέλ είναι το μπαλέτο *Δάφνις και Χλόη*, οι όπερες *Η ισπανική ώρα* (*L' Heure espagnole*) και *Το παιδί και τα μάγια* (*L' Enfant et les sortilèges*), το ορχηστρικό *La Valse*, δύο κοντσέρτα για πιάνο (το 2ο για αριστερό χέρι), έργα για πιάνο (*Ο Γκασπάρ της νύχτας*, *Καθρέφτες*, *Παιχνίδια του νερού*), μουσική δωματίου και κύκλοι τραγουδιών – μάλιστα, ο κύκλος τραγουδιών *Πέντε δημοφιλείς ελληνικές μελωδίες* στηρίζεται σε υλικό που προέρχεται από ελληνικά δημοτικά τραγούδια.

Όπως είδαμε, στο έργο του Ραβέλ συναντώνται ποικίλα –και, πολλές φορές, ετερόκλητα– μουσικά ιδιώματα. Αξιοσημείωτο είναι όμως το γεγονός ότι ο Ραβέλ ενσωματώνει με θαυμαστό τρόπο όλα αυτά τα ετερόκλητα στοιχεία στην προσωπική μουσική του γλώσσα. Μπορεί το μουσικό ύφος του Ραβέλ να εντάσσεται σε γενικές γραμμές στο ρεύμα του Ιμπρεσιονισμού, ωστόσο ο τρόπος που χειρίζεται τη φόρμα, τη μελωδία και τον ρυθμό είναι πιο “κλασσικός” σε σχέση με τον Ντεμπυσί. Η σχολαστικότητα του Ραβέλ (που διαφαίνεται, μεταξύ άλλων, από τη συχνή χρήση της τεχνικής του οστινάτο, αλλά και την τάση του για πολυφωνική γραφή) ήταν τόσο παροιμιώδης, ώστε χρόνια αργότερα ο Στραβίνσκυ δήλωσε χαριτολογώντας (αναφερόμενος εμμέσως και στην ελβετική καταγωγή του Ραβέλ, από την πλευρά του πατέρα του) ότι «ο Μωρίς ξεπερνάει στην τελειομανία ακόμη και τους Ελβετούς ωρολογοποιούς!».²³

²³ Αναφ. στο: Morgan, *ό.π.*, σ. 124.

Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

Με τον όρο Σχολή εννοούμε γενικά το «σύνολο επιστημόνων, φιλοσόφων ή καλλιτεχνών, που ασπάζονται τις ίδιες αρχές και αντιμετωπίζουν το αντικείμενό τους από την ίδια οπτική γωνία, αναγνωρίζοντας συνήθως κάποιον ως αρχηγό τους».²⁴ Κατά συνέπεια, ο όρος Δεύτερη Σχολή της Βιέννης υποδηλώνει μια ομάδα συνθετών που μοιράζονταν τις ίδιες αισθητικές-καλλιτεχνικές αξίες, οι οποίοι έζησαν και έδρασαν στη Βιέννη το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Τον πυρήνα της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης αποτέλεσαν ο Arnold Schönberg (Αρνολντ Σαίνμπεργκ, 1874-1951), που ήταν ο επικεφαλής, μαζί με τους μαθητές του Alban Berg (Άλμπαν Μπεργκ, 1885-1935) και Anton Webern (Αντον Βέμπερν, 1883-1945). Η Σχολή του Σαίνμπεργκ χαρακτηρίστηκε ως Δεύτερη Σχολή της Βιέννης, προκειμένου να υποδηλωθεί ο στενός ιστορικός της σύνδεσμος με την Κλασσική Σχολή της Βιέννης (εκπρόσωποι: Χάυντν, Μότσαρτ και Μπετόβεν), δηλαδή την Πρώτη Σχολή της Βιέννης.²⁵

Το συνολικό έργο των τριών κυρίων συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης μπορεί να καταταχθεί σε τρεις βασικές περιόδους:

- α) την τονική περίοδο (περ. 1900-1908/9),
- β) την ατονική περίοδο (1908/9-1922) και
- γ) τη δωδεκάφθογγη περίοδο (περ. 1923-1950).

Η ατονική και η δωδεκάφθογγη περίοδος εντάσσονται στο κίνημα του Εξπρεσιονισμού, στο οποίο και θα αναφερθούμε παρακάτω.

α) Τονική περίοδος (περ. 1900-1908/9)

Η αρμονική γλώσσα της τονικής περιόδου των Σαίνμπεργκ, Μπεργκ και Βέμπερν συνδέεται με εκείνη του Μετά-Ρομαντισμού. Το σύντομο διαδοχικό πέρασμα σε διάφορες τονικότητες, αλλά και η συχνή χρήση παρενθετικών, αλλοιωμένων ή και ελαττωμένων συγχορδιών προκάλεσαν μια κατάσταση διευρυμένης, «αιωρούμενης» τονικότητας (γερμ. schwebende Tonalität). Ο όρος αυτός, που επινοήθηκε από τον Σαίνμπεργκ²⁶, προσεγγίστηκε από τον Βέμπερν ως εξής: «Η τονικότητα, ο επιλεγμένος θεμέλιος φθόγγος, είναι ας πούμε αθέατος - “αιωρούμενη τονικότητα”! Όλα είχαν όμως ακόμα σχέση με μια τονικότητα, ειδικά στο τέλος, για να παραχθεί ο θεμέλιος φθόγγος. Ο ίδιος ο θεμέλιος φθόγγος δεν ήταν όμως εκεί – ήταν αιωρούμενος στο χώρο, αθέατος, όχι πια απαραίτητος. Αντίθετα, ο συσχετισμός με το θεμέλιο φθόγγο θα είχε προκαλέσει ενόχληση».²⁷

²⁴ Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998, σ. 1748.

²⁵ Αξίζει εδώ να αναφερθεί ότι η Κλασσική Σχολή της Βιέννης χαρακτηρίστηκε ως Πρώτη Σχολή της Βιέννης λόγω της σπουδαιότητάς της και όχι λόγω της χρονικής της εμφάνισης, δεδομένου ότι είχε προηγηθεί η Προκλασσική Σχολή της Βιέννης (περ. 1730-1780), με κυρίους εκπροσώπους τους συνθέτες G. Chr. Wagenseil (Γ. Κρ. Βάγκενζάλ) και M. G. Monn (Μ. Γκ. Μον).

²⁶ A. Schönberg, *Harmonielehre*, Universal, Βιέννη 2001, σ. 460-461.

²⁷ A. Webern, *Der Weg zur Neuen Musik. Der Weg zur Komposition in 12 Tönen*, Universal, Βιέννη 1960, σ. 52' ελληνική απόδοση: «Ο δρόμος για τη σύνθεση με δώδεκα φθόγγους» (μετάφραση Μαρίας Σουρτζή), *Πολυφωνία* 5, 2004, σ. 118-119.

Τα κυριότερα έργα της τονικής περιόδου του **Σαίνμπεργκ** (1899-1908) είναι τα εξής:

- *Εξαΰλωμένη νύχτα (Verklärte Nacht)* op. 4 για σεξτέτο εγχόρδων (2 βιολιά, 2 βιόλες, 2 βιολοντσέλα)· αργότερα ενορχηστρώθηκε και για ορχήστρα εγχόρδων.
- *Τραγούδια του Γκούρε (Gurre-Lieder)* σε 3 μέρη: Είδος Καντάτας/Ορατορίου για 5 σολίστες, 3 τετράφωνες ανδρικές χορωδίες, μεικτή χορωδία για 8 φωνές και μεγάλη ορχήστρα. Στο 3^ο μέρος χρησιμοποιείται για πρώτη φορά το Sprechgesang (ομιλούμενο τραγούδι) ή Sprechstimme (ομιλούσα φωνή).²⁸ Το έργο έχει αναλυθεί από τον μαθητή του Σαίνμπεργκ, Άλμπαν Μπεργκ.
- *Πελλέας και Μελισσόανθη* op. 5: συμφωνικό ποίημα για μεγάλη ορχήστρα. Και αυτό το έργο έχει αναλυθεί από τον Άλμπαν Μπεργκ.
- *1^η Συμφωνία δωματίου (1. Kammersymphonie)* op. 9 σε ένα μέρος για 15 σόλο όργανα, ως αντίδραση στην τεράστια ορχήστρα του ύστερου Ρομαντισμού. Βασίζεται σε μοντέλα από τόνους και 4^{bc}. Και αυτό το έργο έχει αναλυθεί από τον Α. Μπεργκ.
- *2^ο Κουαρτέτο εγχόρδων* op. 10 (σε 4 μέρη), με σοπράνο στα δύο τελευταία μέρη. Με την παράθεση του παραδοσιακού τραγουδιού *O du lieber Augustin, alles ist hin* (Ω αγαπητέ Αυγουστίνε, όλα χάθηκαν) στο 2^ο μέρος, ο Σαίνμπεργκ αποχαιρετά ειρωνικά την τονικότητα, ενώ οι στίχοι του Στ. Γκέοργκε (St. George) στο 4^ο μέρος *Αισθάνομαι μια αύρα από άλλον πλανήτη (Ich fühle Luft von anderem Planeten)* προαναγγέλουν την ατονικότητα, που βρίσκεται προ των πυλών.

Α. Σαίνμπεργκ, *2^ο Κουαρτέτο εγχόρδων*, 2^ο μέρος (μ. 165-169):
παράθεση του *O du lieber Augustin* στο 2^ο βιολί

Langsamer

The image shows a musical score for the second violin part of the second movement of Schoenberg's String Quartet Op. 10, No. 2. The score is in 3/4 time, key of D major, and marked 'Langsamer' and 'pp'. It features a melodic line in the second violin with various ornaments and dynamics. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked 'Langsamer' and the dynamics are 'pp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Στην τονική περίοδο του **Βέμπερν** ανήκουν τα έργα *Passacaglia* op. 1 και *Entflieht auf leichten Kähnen* op. 2.

Η *Πασακάλια (Passacaglia)* op. 1 για μεγάλη ορχήστρα (1908) αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα σε έκταση μονομερή έργα του Webern. Κύρια χαρακτηριστικά της είναι η μνημειώδης πολυφωνία (4-5 γραμμικά επίπεδα), καθώς και η τεχνική της παραλλαγής.

Αρχικά ηχεί ένα οκτάμετρο θέμα. Στη συνέχεια ακολουθούν 23 παραλλαγές και μια καταληκτική Coda.

²⁸ Η ομιλούσα φωνή (γερμ. *Sprechstimme*) πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Σαίνμπεργκ στα *Τραγούδια του Γκούρε*, καθιερώθηκε όμως στον κύκλο μελοδραμάτων *Φεγγαρίσιος Πιερότος* op. 21 της ατονικής του περιόδου (1912). Ο όρος αυτός, που επινοήθηκε από τον ίδιο τον συνθέτη, παραπέμπει σε μια τεχνική που ταλαντεύεται ανάμεσα στην πρόζα και το τραγούδι: η ανθρώπινη φωνή τραγουδά σύντομα και με ακρίβεια την κάθε νότα και μετά την εγκαταλείπει. Κατά συνέπεια, η παραδοσιακή έννοια του τραγουδιού καταλύεται και το τραγούδι μετατρέπεται σε λόγο και κραυγή.

Βέμπερν: Πασακάλια op. 1, μ. 1-8 (θέμα)

mit Dämpfer
pizz.

1. Gg./
2. Gg.

Br./Vc.

Στα πρώτα 8 μέτρα, το θέμα εκτελείται στην οκτάβα από τα έγχορδα (1^α βιολιά - 2^α βιολιά και βιόλες - βιολοντσέλα, όλα με σουρντίνα) σε pizzicato. Σε κάθε μια από τις επόμενες ενότητες (23 παραλλαγές, Coda), το θέμα επανεμφανίζεται ως οστινάτο (γεγονός που αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό της μορφής Πασακάλια), είτε σε ένα συγκεκριμένο όργανο, είτε “διαμοιρασμένο” σε διάφορα όργανα. Παρά το ότι το έργο χαρακτηρίζεται από έντονη χρωματικότητα, η αρχική τονικότητα της ρε ελάσσονος εξακολουθεί να λειτουργεί ως τονικό κέντρο, γεγονός που γίνεται άμεσα αντιληπτό από το αρχικό θέμα, καθώς και την καταληκτική συγχορδία του έργου (ρε ελάσσονα).

Βέμπερν: Πασακάλια op. 1, μ. 9-16 (1^η παραλλαγή)

1. Fl.

pp espress.

poco rit. molto rit.

1. Trp.
(B)
m. Dpf.

legato

ppp

Hrf.

ppp

Br.
m. Dpf.

geteilt

ppp

poco rit. molto rit.

Vc.
m. Dpf.

geteilt

ppp

Στην 1^η παραλλαγή εμφανίζεται η πρώτη εναρμόνιση του θέματος (το οποίο εκτελείται από την τρομπέτα και την πρώτη βιόλα), ενώ στο φλάουτο ηχεί για πρώτη φορά το αντιθετικό θέμα. Τα δύο αυτά θέματα εμφανίζονται σε όλες τις υπόλοιπες ενότητες, αποτελώντας το βασικό υλικό ολόκληρου του έργου.²⁹

²⁹ Περισσότερα στο H. και R. Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Atlantis, Ζυρίχη-Freiburg 1980, σ. 81-87, όπου παρατίθεται η ανάλυση του ίδιου του Webern για το συγκεκριμένο έργο.

Το κομμάτι για χορωδία a cappella *Entflieht auf leichten Kähnen* (Αποδράστε με ελαφρές βαρκούλες) op. 2 (1908) είναι δομημένο ως τετράφωνος διπλός κανόνας τριμερούς κατασκευής (A-B-A'). Μολονότι στην πορεία του έργου δεν διακρίνεται ευκρινώς κάποιο τονικό κέντρο, το κομμάτι τελειώνει με την τονική συγχορδία της αρχικής τονικότητας (σολ μείζονα), υποδηλώνοντας έτσι με σαφήνεια το τονικό κέντρο του έργου.

Το σημαντικότερο τονικό έργο του Μπεργκ είναι η *Σονάτα για πιάνο* op. 1 (1909), που αποτελείται από ένα μέρος σε φόρμα σονάτας και διέπεται από πυκνή μοτιβική-θεματική επεξεργασία. Βασικό φθογγικό υλικό του έργου αποτελούν συνηχήσεις και μοτίβα με 4^{es} και τόνοι (ακριβώς όπως και στην 1^η Συμφωνία δωματίου op. 9 του Σαίνμπεργκ, την οποία ο Μπεργκ γνώριζε πολύ καλά, δεδομένου ότι την είχε αναλύσει ο ίδιος).³⁰

ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ

1) **Εξπρεσιονισμός:** Γερμανικό καλλιτεχνικό κίνημα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, που πρωτοεμφανίστηκε στη ζωγραφική. Ο Εξπρεσιονισμός προβάλλει το στοιχείο του παραλόγου, της παραμόρφωσης της πραγματικότητας και της άρνησης της καθιερωμένης αισθητικής. Ο μουσικός εξπρεσιονισμός εκφράζεται κυρίως με τα ατονικά και δωδεκάφθογγα έργα της 2^{ης} Σχολής της Βιέννης.

Ο Εξπρεσιονισμός (γερμ. Expressionismus, αγγλ. expressionism, από τον λατινικό όρο *expressio-expressionis*, δηλαδή έκφραση) αποτελεί καλλιτεχνικό κίνημα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα (περίπου 1900-1935), η αρχική ώθηση του οποίου προήλθε από τη ζωγραφική. Ο Εξπρεσιονισμός ξεκίνησε ως καλλιτεχνικό κίνημα στη Γερμανία με τη δημιουργία των καλλιτεχνικών ομάδων *Η γέφυρα* (*Die Brücke*), που ιδρύθηκε στη Δρέσδη το 1905 και περιλάμβανε μη ακαδημαϊκούς ζωγράφους της Γερμανίας και *Ο γαλάζιος καβαλάρης* (*Der blaue Reiter*), που ιδρύθηκε στο Μόναχο το 1911 με επικεφαλής τον Β. Καντίνσκυ (W. Kandinsky). Με τη δεύτερη συνεργάστηκε και ο Σαίνμπεργκ, ο οποίος ήταν επιπροσθέτως και πολύ καλός ζωγράφος. Η συνεργασία αυτή γνωστοποιήθηκε επίσημα στο αλμανάκ³¹ *Ο γαλάζιος καβαλάρης* του 1912, όπου δημοσιεύθηκαν, μεταξύ άλλων, τρία τραγούδια των Σαίνμπεργκ, Μπεργκ και Βέμπερν, γεγονός που φανερώνει τη στενή σχέση της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης με το κίνημα του Εξπρεσιονισμού. Κυριότεροι εξπρεσιονιστές ζωγράφοι υπήρξαν, εκτός από τον Καντίνσκυ, οι Ε. Λ. Κίρχνερ (E. L. Kirchner), Ε. Μουνκ (E. Munch), Ο. Κοκόσκα (O. Kokoschka) και Ε. Σίηλε (E. Schiele). Στη συνέχεια, το εξπρεσιονιστικό ύφος επεκτάθηκε στη μουσική, στη λογοτεχνία (Φ. Κάφκα), στο θέατρο (Γκ. Κάιζερ, Έ. Τόλερ) και στον κινηματογράφο (*Νοσφεράτου* των Φ. Λανγκ και Φ. Β. Μουρνάου).

Ο εξπρεσιονισμός είναι ουσιαστικά η συνέχεια του Ρομαντισμού, ένα είδος (μη-εξωραϊσμένου) υπέρ-ρομαντισμού. Οι εξπρεσιονιστές καλλιτέχνες προσπαθούν να αποδώσουν στα έργα τους όχι μόνο τα συναισθήματα, αλλά και την εσωτερική ένταση, τα πάθη και τις ψυχικές αγωνίες του ανθρώπου με υποκειμενικό, αυθόρμητο και βίαιο τρόπο. Κατά συνέπεια, η καλλιτεχνική έκφραση χαρακτηρίζεται από ένταση και υπερβολή, προβάλλοντας το στοιχείο του παραλόγου και της παραμόρφωσης της

³⁰ Βλ. A. Berg, *Arnold Schönberg: Kammer-symphonie Op. 9. Thematische Analyse*, Universal Edition, Wien 1921.

³¹ Το αλμανάκ είναι βιβλίο που εκδίδεται στις αρχές κάθε χρόνου και δίνει συνοπτικές πληροφορίες για διάφορα σημαντικά γεγονότα (πολιτικά, οικονομικά, καλλιτεχνικά κ.ά.) που συνέβησαν κατά το αμέσως προηγούμενο έτος στη χώρα έκδοσής του ή και σε περισσότερες χώρες του κόσμου.

πραγματικότητας. Τυπικό παράδειγμα είναι ο περίφημος πίνακας του Ε. Μούνκ με τίτλο *Η κραυγή* (1893), όπου ο καλλιτέχνης εκφράζει με άμεσο και ακραίο τρόπο (χρήση έντονων χρωμάτων και αντιθέσεων, παραμόρφωση της μορφής) την αθλιότητα και την αγωνία της ανθρώπινης ύπαρξης.

Ο μουσικός εξπρεσιονισμός εκφράζεται κυρίως με τα ατονικά και δωδεκάφθογγα έργα της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης.

β) Ατονική περίοδος (1908/9-1922)

Η όλο και πιο ελεύθερη χρήση των διάφωνων συγχορδιών οδήγησε στη λεγόμενη *χειραφέτηση της διαφωνίας* (γερμ. *Emanzipation der Dissonanz*). Ο όρος αυτός επινοήθηκε από τον Σαίνμπεργκ και διατυπώθηκε ως εξής: «Ένα ύφος, που βασίζεται στη χειραφέτηση της διαφωνίας, μεταχειρίζεται τις διαφωνίες ακριβώς όπως και τις συμφωνίες, αποφεύγοντας την αναγωγή σε ένα τονικό κέντρο».³² Έτσι λοιπόν, η διαφωνία απέκτησε δική της, ανεξάρτητη υπόσταση και απαλλάχτηκε από την υποχρεωτική λύση της σε κάποιο σύμφωνο διάστημα. Φυσική συνέπεια της χειραφέτησης της διαφωνίας ήταν η κατάργηση της διάκρισης ανάμεσα στη συμφωνία και τη διαφωνία. Το γεγονός αυτό οδήγησε στη λεγόμενη *ατονικότητα*, δηλαδή την πλήρη κατάργηση της τονικότητας και των λειτουργιών της και, κατά συνέπεια, την παντελή έλλειψη οποιουδήποτε τονικού κέντρου.³³

Ο Βέμπερν ανέφερε επί τούτου: «Μια μέρα, κατέστη δυνατό το να καταργηθεί η σχέση με το θεμέλιο φθόγγο. Επειδή δεν υπήρχε τίποτα το σύμφωνο πια... Αυτό το γεγονός –μπορώ να μιλήσω από αυτό που έζησα– αυτό το γεγονός, στο οποίο μετείχαμε όλοι, συνέβη κατά το έτος 1908... Δημιουργήθηκε λοιπόν μουσική χωρίς οπλισμό, για να μιλήσουμε εκλαϊκευμένα: η τρόπον τινά Ντο μείζονα δεν χρησιμοποιούσε μόνο τα άσπρα, αλλά και τα μαύρα πλήκτρα [του πιάνου]».³⁴

Τα πρώτα έργα αυτού του ύφους (ατονικά) άρχισαν να γράφονται περί το 1908 – αρχικά από τον Σαίνμπεργκ και στη συνέχεια από τους μαθητές του Βέμπερν και Μπεργκ. Τα έργα αυτά δεν διέφεραν μόνο λόγω του ατονικού τους ιδιώματος, αλλά και λόγω της εξαιρετικής τους συντομίας³⁵, καθώς και της ακραίας εκφραστικής τους έντασης, η οποία αποδιόταν:

- με μεγάλα μελωδικά πηδήματα των φωνών (π.χ. 7^{ες}, 9^{ες}, 11^{ες}),
- με τη χρήση οργάνων στις ακραίες ηχητικές τους περιοχές,
- με ειδικούς τρόπους εκτέλεσης, όπως flageolet, pizzicato, col legno, στον καβαλάρη, με σουρντίνα, glissandi, ομιλούσα φωνή κ.ά.,
- με έντονες δυναμικές, ηχοχρωματικές και χρονικές αντιθέσεις,

³² A. Schönberg, «Komposition mit zwölf Tönen», *Stil und Gedanke*, Fischer, Frankfurt am Main 1992, σ. 108.

³³ Ο όρος *ατονικότητα* προέκυψε σε αντιδιαστολή με την *τονικότητα*. Παρά το ότι ο όρος *ατονικότητα* καθιερώθηκε από την πρώτη στιγμή, οι συνθέτες της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης δεν τον είχαν αρχικά αποδεχτεί. Ο Βέμπερν έλεγε χαρακτηριστικά: «Ορισμένοι περιγράφουν αυτήν τη μουσική με την τρομερή λέξη “ατονική μουσική”. Ο Σαίνμπεργκ κοροϊδεύει πολύ αυτόν το χαρακτηρισμό, γιατί “ατονικός” σημαίνει “χωρίς τόνους” [Σ.τ.Μ.: εννοεί “χωρίς ήχους, φθόγγους” (γερμ. *Ton*: ήχος, φθόγγος)] - αυτό πάλι δεν έχει κανένα νόημα. Με τη λέξη αυτή εννοείται μια μουσική που δεν βρίσκεται σε μια συγκεκριμένη τονικότητα», στο: Webern, *ό.π.*, σ. 45 (ελλ. απόδοση: σ. 110).

³⁴ Στο ίδιο, σ. 41.

³⁵ Η λακωνικότητα της μορφής φανερώνεται ακόμη και από τους τίτλους των έργων, οι οποίοι δεν παραπέμπουν πια σε εκτενείς παραδοσιακές μορφές, αλλά ως επί το πλείστον φέρουν τον γενικό τίτλο *Κομμάτια* (γερμ. *Stücke*).

- με τη χρήση “άμετρου” ρυθμού (κατάργηση της έννοιας της διαστολής και του ισχυρού-ασθενούς μέρους του μέτρου),
- με την ασύμμετρη διάρθρωση των μουσικών φράσεων (γερμ. *musikalische Prosa*, ελλ. *μουσική πρόζα*). Ο όρος αυτός, που επινοήθηκε από τον Σαίνμπεργκ, υποδηλώνει τον ομιλητικό χαρακτήρα της ατονικής μουσικής, που επιτυγχάνεται με την ακανόνιστη δομή των μουσικών φράσεων και την απαλλαγή τους από επαναλήψεις ή περιόδους.³⁶

Ο ίδιος ο Σαίνμπεργκ, σε μια επιστολή του στον Φ. Μπουζόνι (F. Busoni) που χρονολογείται τον Αύγουστο του 1909, αναφέρεται στα χαρακτηριστικά του νέου αυτού μουσικού ύφους ως εξής: «Επιδιώκω: πλήρη απελευθέρωση από όλες τις φόρμες, από όλους τους δεσμούς συνοχής και λογικής. Συνεπώς: μακριά από τη “μοτιβική επεξεργασία”. Μακριά από την αρμονία, ως συγκολλητικό υλικό ή θεμέλιο μιας αρχιτεκτονικής. Η αρμονία είναι *έκφραση* και τίποτε άλλο πέρα από αυτό. Έπειτα: μακριά από συναισθηματισμούς! Μακριά από μουσικές μεγάλης διάρκειας από χτισμένους και κατασκευασμένους πύργους, βράχους και λοιπά γιγαντιαία μικροπράγματα. Η μουσική μου πρέπει να είναι *σύντομη*. Στιγμιαία! Σε δύο νότες: να μη χτίζει, αλλά να “εκφράζει”!! Και το αποτέλεσμα, το οποίο επιδιώκω: να μην προκαλούνται στυλιζαρισμένα και αποστειρωμένα συναισθήματα μακράς διαρκείας. Κάτι τέτοιο δεν υπάρχει στους ανθρώπους: είναι *αδύνατο* στον άνθρωπο να έχει μόνο ένα συναίσθημα τη φορά. Έχει *χίλια ταυτόχρονα*».³⁷

Τα κυριότερα έργα της ατονικής περιόδου του **Σαίνμπεργκ** (1908-1921) είναι τα εξής:

- *Τρία κομμάτια για πιάνο (Drei Klavierstücke)* op. 11.
- *Δεκαπέντε τραγούδια (15 Lieder)* op.15.
- *Πέντε κομμάτια για ορχήστρα (Fünf Orchesterstücke)* op. 16. Στο 3^ο κομμάτι, ο Σαίνμπεργκ χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τη λεγόμενη *μελωδία ηχοχρωμάτων* (γερμ. *Klangfarbenmelodie*).³⁸
- Το μονόδραμα *Προσμονή (Erwartung)* op. 17 για σοπράνο και ορχήστρα σε μία πράξη. Το λιμπρέτο συνοψίζεται ως εξής: μια γυναίκα περιφέρεται τρομοκρατημένη σε ένα σκοτεινό δάσος, για να συναντήσει τον αγαπημένο της, τον οποίο τελικά βρίσκει νεκρό. Στο έργο αυτό, ο Σαίνμπεργκ επιδιώκει

³⁶ Βλ. σχετικά: H. Danuser, *Geschichte der Musik. Band 7: Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag, Laaber 2008, σ. 422-423, H. H. Stuckenschmidt, «Was ist musikalischer Expressionismus?», *Melos* 36, 1969, σ. 1-5 καθώς και R. Stephan, «Expressionismus», στο: L. Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2^η έκδοση) - Sachteil 3, Bärenreiter, Kassel 1995, στ. 243-253.

³⁷ Αναφ. στο: V. Scherliess, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Bärenreiter, Kassel 1998, σ. 251.

³⁸ Όρος που εισήγαγε ο Σαίνμπεργκ στην πραγματεία του *Αρμονία (Harmonielehre)* το 1911 και ορίζεται ως μια ακολουθία ηχοχρωμάτων, «των οποίων οι δεσμοί διέπονται από ένα είδος λογικής, εντελώς ανάλογο με το είδος εκείνο της λογικής που διέπει τη μελωδία των τονικών υψών» (A. Schönberg, *Harmonielehre*, Universal, Βιέννη 2001, σ. 503). Ο ορισμός της μελωδίας ηχοχρωμάτων γίνεται πιο συγκεκριμένος σε δύο μεταγενέστερα κείμενα του Σαίνμπεργκ. Στο κείμενό του με τίτλο «Anton Webern: Klangfarbenmelodie» (1951) συνδέει την ιδέα της *μελωδίας ηχοχρωμάτων* με την αρμονία. Σε μια επιστολή του στον Γ. Ρούφερ (J. Ruffer) του ίδιου έτους (1951), ο Σαίνμπεργκ γίνεται περισσότερο συγκεκριμένος: «Δεν πρόκειται απλά για μεμονωμένους φθόγγους διαφορετικών οργάνων [που εμφανίζονται] σε διαφορετικό χρόνο, αλλά για συνδυασμό κινούμενων φωνών. Ωστόσο, αυτές οι φωνές δεν είναι μελωδίες, αλλά μεμονωμένα συμβάντα εντός μιας φόρμας, μέσα στην οποία υποτάσσονται» (αναφ. στο: A. Cramer, «Schoenberg's “Klangfarbenmelodie”: A Principle of Early Atonal Harmony», *Music Theory Spectrum* 24 / 1, 2002, σ. 4). Στην επιστολή αυτή λοιπόν, ο Σαίνμπεργκ δηλώνει σαφώς ότι η *μελωδία ηχοχρωμάτων* δεν σχετίζεται με διαδοχικούς φθόγγους, αλλά αποτελεί μια οργανωτική αρχή της πολυφωνικής του γραφής.

να απεικονίσει με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια την ανελέητη και αγωνιώδη απόγνωση μιας ψυχής – μάλιστα, ο φιλόσοφος, μουσικολόγος και συνθέτης Τ. Αντόρνο (Th. Adorno) το παρομοίασε με την «ένδειξη σειсмоγράφου την ώρα ενός ισχυρού σεισμού».³⁹

- Το δράμα με μουσική *Το τυχερό χέρι* (*Die glückliche Hand*) ορ. 18 σε μια πράξη, που εμπεριέχει αυτοβιογραφικά στοιχεία.
- *Έξι μικρά κομμάτια για πιάνο* (*Sechs kleine Klavierstücke*) ορ. 19.
- *Φεγγαρίσιος Πιερότος* (*Pierrot Lunaire*) ορ. 21 (1912): Κύκλος 21 μελοδραμάτων⁴⁰ σε τρία μέρη (το κάθε μέρος περιλαμβάνει 7 μελοδράματα) για ομιλούσα φωνή και σύνολο δωματίου (πιάνο, φλάουτο/πίκολο, κλαρινέτο/μπάσο-κλαρινέτο, βιολί/βιόλα και βιολοντσέλο), πάνω σε μια σειρά ποιημάτων του Βέλγου συμβολιστή ποιητή Α. Ζιρώ (σε γερμανική μετάφραση). Κεντρικό πρόσωπο είναι ο Πιερότος, ο μελαγχολικός κλόουν της Κομέντια ντελ άρτε.⁴¹ Τα 21 ποιήματα, που επέλεξε ο Σαίνμπεργκ από τα συνολικά 50 ποιήματα του ομώνυμου κύκλου του Ζιρώ, χαρακτηρίζονται από αιφνίδιες μεταπτώσεις διάθεσης: κυμαίνονται από την ενοχή και την κατάθλιψη έως την εξιλέωση και τη διασκέδαση.

Στο αριστουργηματικό αυτό έργο, το οποίο ο Στραβίνσκυ χαρακτήρισε ως «ηλιακό πλέγμα της μουσικής του 20^{ου} αιώνα»⁴², ο Σαίνμπεργκ χειρίζεται με λεπτότητα την ψυχολογική κατάσταση του Πιερότου, ο οποίος “αφηγείται” σε ομιλούσα φωνή, συνοδευόμενος από διαφορετικούς συνδυασμούς οργάνων σε κάθε ποίημα. Ο τρόπος με τον οποίο ο Σαίνμπεργκ “δένει” την αντίστιξη με τα ηχοχρώματα είναι μοναδικός. Χρησιμοποιεί μοτιβικά και διαστηματικά συμπλέγματα κάθε είδους που ενσωματώνονται σε περίπλοκη γραμμική υφή και υποδηλώνουν μερικές από τις κλασσικές μορφές και τεχνικές (βαλς, σερενάτα, βαρκαρόλα, πασακάλια, κανόνας, φούγκα), τότε οργανωμένες αυστηρά και τότε ελεύθερες.

Στο ποίημα αρ. 18 με τίτλο *Η φεγγαροκηλίδα* (*Der Mondfleck*), ο Πιερότος, ενώ περιφέρεται αναζητώντας διασκέδαση, παρενοχλείται από ένα λευκό στίγμα, μια φεγγαροκηλίδα, στο κολλάρο του μαύρου σακακιού του. Την τρίβει και την ξανατριβει, αλλά δεν κατορθώνει να απαλλαγεί από αυτή. Η δυσχερής θέση του ενέπνευσε τον Σαίνμπεργκ να δημιουργήσει περίπλοκες αντιστίξεις. Συγκεκριμένα – σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του συνθέτη– ανάμεσα στο βιολί και το

³⁹ Αναφ. στο: Batta, *Όπερα, ό.π.*, σ. 553.

⁴⁰ Το μελόδραμα είναι δραματική σύνθεση (ή μέρος θεατρικού έργου-όπερας), όπου τα λόγια απαγγέλλονται με μουσική υπόκρουση (M. Kennedy, *Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης*, τόμος 2, Γιαλλελής, Αθήνα 1993, σ. 707).

⁴¹ Η Κομέντια ντελ άρτε (Commedia dell'arte) είναι η ονομασία της λαϊκής ιταλικής αυτοσχεδιαστικής κωμωδίας, η οποία ήταν δημοφιλής μεταξύ του 16^{ου} και του 18^{ου} αιώνα. Κλασσικοί χαρακτήρες της Κομέντια ντελ άρτε είναι ο Αρλεκίνος, η Κολομπίνα, ο Πιερότος, ο Πουλτσινέλο κ.ά. Στις αρχές του 20ού αιώνα, η Κομέντια ντελ άρτε αποτέλεσε σημαντική πηγή έμπνευσης για την Τέχνη. Κυριότερα μουσικά έργα του 20ού αιώνα εμπνευσμένα από την Κομέντια ντελ άρτε είναι τα μπαλέτα: *Πουλτσινέλα* και *Πετρούσκα* του Στραβίνσκυ, *Παρέλαση* του Σατί (σε λιμπρέτο του Κοκτώ και σκηνικά-κοστούμια του Πικάσο), *Η Δημιουργία του Κόσμου* του Μιγιά και οι όπερες: *Αρλεκίνος* του Μπουζόνι και *Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια* του Προκόφιεφ (S. Leopold, D. Redepenning, J. Steinheuer, *Musikalische Meilensteine. Band 2*, Bärenreiter, Kassel 2008, σ. 222 και Scherliess, *ό.π.*, σ. 65-67).

⁴² Αναφ. στο: Δ. Μαραγκόπουλος, «Ο Pierrot Lunaire και το μουσικό θέατρο», στο: *Μουσικός Λόγος* 4, 2002, σ. 106.

βιολοντέλο σχηματίζεται ένας κανόνας, ενώ ταυτόχρονα το πίκολο και το κλαρινέτο αποδίδουν μια φούγκα, στην οποία συμμετέχει εν μέρει και το πιάνο.⁴³

Σαίμπουργκ, *Der Mondfleck* (μ. 1-2) από τον Φεγγαρίσιο περότο op. 21

The musical score consists of six staves. The top four staves are for the Piccolo, Klarinette in B, Geige (Violin), and Violoncell (Cello). The fifth staff is for Rezitation (Recitation) with the lyrics: "Einen wei - ßen Fleck des hel - len Mon - des auf dem Rük - ken". The sixth staff is for Klavier (Piano). The tempo is marked "Sehr rasche" with a metronome marking of ca. 144. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score shows complex rhythmic patterns and dynamics such as p, pp, ppsf, and sf.

Από το μέσον του κομματιού (μ. 10), τα πνευστά και τα έγχορδα επαναλαμβάνονται σε καρκινική κίνηση, δηλαδή από το τέλος προς την αρχή. Συγκεκριμένα, από το μ. 10 και έπειτα, το βιολοντσέλο επαναλαμβάνει καρκινικά και το βιολί και το βιολί επαναλαμβάνει καρκινικά το βιολοντσέλο. Ο νοητός “άξονας συμμετρίας” βρίσκεται ανάμεσα στις φράσεις *findet richtig* (βρίσκει πράγματι) και *einen weißen Fleck* (μια λευκή κηλίδα), στο σημείο αυτό δηλαδή που ο περότος γυρνάει και κοιτάζει την πλάτη του σακακιού του. Η κίνηση αυτή του ήρωα προς τα πίσω αποδίδεται μουσικά από τον Σαίμπουργκ με την ανάδρομη (καρκινική) κίνηση.

⁴³ Αναφ. στο J. Dunsby, *Schoenberg. Pierrot Lunaire*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, σ. 66.

Σαίνμπεργκ, *Der Mondfleck* (μ. 9-10: φωνή και έγχορδα)
από τον Φεγγαρίσιο πιερότο op. 21

Η ατονική περίοδος του **Βέμπερν** (1908-1926) ξεκινά με τα *Τραγούδια* για πιάνο και φωνή op. 3 και 4. Τα επόμενα έξι έργα (op. 5-11, πλην του op. 8) είναι αποκλειστικά οργανικά κομμάτια, τα οποία –ανταποκρινόμενα στο εξπρεσιονιστικό ιδεώδες– χαρακτηρίζονται από αφοριστική συντομία. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η δήλωση του Webern σχετικά με το op. 9: «Περί το 1911 έγραψα τις *Μπαγκατέλες* για κουαρτέτο εγχόρδων (op. 9), εξαιρετικά σύντομα κομμάτια, που διαρκούν δύο λεπτά· ίσως ό,τι πιο σύντομο έχει υπάρξει στη μουσική μέχρι τώρα».⁴⁴

Μια ακόμα αντιπροσωπευτική μινιατούρα αποτελεί το τρίτο κομμάτι από τα *Τρία μικρά κομμάτια* για βιολοντσέλο και πιάνο op. 11:

Βέμπερν: 3^ο Μικρό κομμάτι για βιολοντσέλο και πιάνο op. 11

Το κομμάτι αυτό, διάρκειας μόλις 10 μέτρων, αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα μουσικού εξπρεσιονισμού: οποιαδήποτε έννοια μελωδικότητας καταργείται, αφού μοναδικό υλικό του έργου αποτελούν οι μεμονωμένες νότες/συνηχήσεις και τα μοτίβα 3-4 φθόγγων, που εκτελούνται στις χαμηλές περιοχές των οργάνων. Το εξπρεσιονιστικό ύφος ενισχύεται με τα άλματα στην οριζόντια κίνηση των φωνών,

⁴⁴ Webern, *ό.π.*, σ. 55 (ελληνική απόδοση: σ. 122).

καθώς και με τους ειδικούς τρόπους εκτέλεσης στο βιολοντσέλο: στον καβαλάρη (γερμ. *am Steg*), με σουρντίνα (γερμ. *mit Dämpfer*), τρίλια (μ. 1), αρμονικοί (βιολοντσέλο, μ. 2, 8-10).

Στην ατονική περίοδο του **Μπεργκ** (1910-1925) περιλαμβάνονται τα *Πέντε τραγούδια με ορχήστρα* σε ποίηση Άλτενμπεργκ (Altenberg) ορ. 4 και τα *Τρία Κομμάτια για ορχήστρα* ορ. 6. Το κορυφαίο έργο της ατονικής του περιόδου όμως είναι η όπερα *Βότσεκ*, η οποία συγκαταλέγεται στις σημαντικότερες όπερες του 20ού αιώνα.

Ο *Βότσεκ* (*Wozzek*) ορ. 7 ολοκληρώθηκε το 1922 και βασίζεται στο ομώνυμο θεατρικό έργο *Woyzeck* του Γκ. Μπύχνερ (G. Büchner). Ο τίτλος της όπερας είναι τροποποιημένος (*Βότσεκ* αντί για *Βόιτσεκ*) εξ αιτίας ενός εκδότη, ο οποίος δεν πρόφερε σωστά τον τίτλο του θεατρικού έργου, λόγω του δυσανάγνωστου γραφικού χαρακτήρα του συγγραφέα. Πρωταγωνιστής του έργου είναι ένας εξαθλιωμένος στρατιώτης, ο Βότσεκ, που σκοτώνει την ερωμένη του από ζήλια και απόγνωση. Στο έργο απεικονίζεται η ηττοπάθεια του Βότσεκ, τον οποίον εκμεταλλεύονται οι πάντες: ο λοχαγός του (που του συμπεριφέρεται σαν να είναι ο προσωπικός του υπηρέτης), ο γιατρός (που του φέρεται σαν πειραματόζωο για τα διαιτητικά του πειράματα), ο αλαζόνας τυμπανιστής (που ξελογιάζει την ερωμένη του και τον χτυπά) και τέλος η ίδια η ερωμένη του, η Μαρί, που τον απατά.

Ο Μπεργκ συμπύκνωσε το κείμενο του Μπύχνερ σε τρεις πράξεις, κάθε μια από τις οποίες εμπεριέχει πέντε σκηνές. Κάθε σκηνή είναι δομημένη πάνω σε μια παραδοσιακή μουσική μορφή, προκειμένου να επιτευχθεί «αφ' ενός ο ιδιαίτερος χαρακτήρας και αφ' ετέρου η αυτοτέλεια [κάθε σκηνής]». ⁴⁵ Οι πράξεις συνδέονται με σύντομα ορχηστρικά ιντερλούδια, τα οποία «σχολιάζουν» τα δρώμενα.

Οι τραγουδιστές χρησιμοποιούν όλες τις γνωστές τεχνικές: από την απλή ομιλία και το ομιλούμενο τραγούδι μέχρι το μπελ κάντο.

⁴⁵ Α. Μπέργκ, «Το πρόβλημα όπερα», αναφ. στο: *Alban Berg. Wozzeck* (κύκλος: Μουσική και Αυταρχισμός), Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1995, σ. 22· μια ακόμη μετάφραση του ίδιου κειμένου συναντούμε στο περιοδικό *Τα μουσικά* 3, 1997, σ. 51-53.

γ) Δωδεκάφθογγη περίοδος (περ. 1923-1950)

Δεκαεπτά χρόνια μετά τη δημιουργία του πρώτου ατονικού έργου, ο Σαίνμπεργκ επαναπροσδιορίζει τους λόγους για τους οποίους τα ατονικά κομμάτια χαρακτηρίζονταν από εξαιρετική συντομία. Αναφέρει ότι οι λόγοι δεν ήταν μόνο αισθητικοί ή ιδεολογικοί, αλλά και πρακτικοί, αφού με την κατάργηση της τονικότητας και, κατά συνέπεια, της λειτουργικής αρμονίας, προέκυψε ένα σοβαρότατο πρόβλημα: η έλλειψη ενός μέσου, που να εξασφαλίζει συνοχή στο έργο. Εξαιρέση αποτελούν τα ατονικά μουσικά έργα που φέρουν κάποιο κείμενο (όπερες, τραγούδια), δεδομένου ότι αυτό λειτουργεί ως συνεκτικό στοιχείο.⁴⁶

Η κρίση αυτή θα μπορούσε να ξεπεραστεί μόνο με τη δημιουργία μιας νέας οργανωτικής αρχής, η οποία θα μπορούσε να αντικαταστήσει τις δομικές λειτουργίες της τονικότητας. Έτσι, το 1923 ο Schönberg επινόησε τη *Μέθοδο σύνθεσης με δώδεκα φθόγγους που σχετίζονται μόνο ο ένας με τον άλλο* (*Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*). Σύμφωνα με τη μέθοδο αυτή, το κύριο ενοποιητικό υλικό ενός μουσικού έργου αποτελεί η λεγόμενη *δωδεκάφθογγη σειρά* (γερμ. *Zwölftonreihe* ή *Reihe*, αγγλ. *tone-row* ή *row*), η οποία περιέχει τους δώδεκα φθόγγους της ισοσυγκερασμένης χρωματικής κλίμακας σε ελεύθερη διάταξη.

Η χρήση της σειράς διασφαλίζει τη συνεχή εμφάνιση και των δώδεκα φθόγγων της χρωματικής σκάλας σε απόλυτα ισομερή κατανομή – για τον λόγο αυτό, δεν επιτρέπεται να επαναληφθεί κανένας φθόγγος, προτού ολοκληρωθεί η παρέλευση της σειράς. Επιπλέον: «Διπλασιασμός σημαίνει τονισμός, και ένας τονισμένος φθόγγος θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως θεμέλιος ή ακόμα και ως τονική· πρέπει λοιπόν να αποφευχθούν οι συνέπειες μιας τέτοιας ερμηνείας. Ακόμα και μια μακρινή ανάμνηση της παλαιότερης τονικής αρμονίας θα ήταν ενοχλητική, επειδή θα γεννούσε λάθος προσδοκίες».⁴⁷

Το υλικό ενός δωδεκάφθογγου έργου δεν εξαντλείται στη βασική σειρά, αλλά μπορεί να εμπλουτιστεί με το σχηματισμό παράγωγων μορφών της βασικής σειράς, οι οποίες όμως είναι απόλυτα ισότιμες με αυτή. Από τη βασική σειρά λοιπόν προκύπτουν οι ακόλουθες μορφές:

- η ανάστροφη (A): τα διαστήματα⁴⁸ της βασικής σειράς στρέφονται προς την αντίθετη κατεύθυνση,
- η καρκινική (K): οι φθόγγοι της βασικής σειράς εμφανίζονται από το τέλος προς την αρχή (αντίστροφα) και
- η καρκινική-ανάστροφη (KA): οι φθόγγοι της ανάστροφης σειράς παρουσιάζονται αντίστροφα.

⁴⁶ A. Schönberg, «Gesinnung oder Erkenntnis?», *Αλμανάκ των εκδόσεων Universal*, αναφ. στο: R. Leibowitz, *Σένμπεργκ. Η μεγάλη στροφή της σύγχρονης μουσικής* (μετάφραση Θ. Σλιώμη), Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 120-121.

⁴⁷ Schönberg, «Komposition mit...», *ό.π.*, σ. 111.

⁴⁸ Τα διαστήματα και οι κατηγορίες τους (π.χ. “2η μικρή”, “3^η μεγάλη” κ.λπ.) δεν θα έπρεπε να χρησιμοποιούνται στην ατονική και τη δωδεκάφθογγη μουσική, λόγω του ότι παραπέμπουν σε τονικές σχέσεις. Στην πραγματικότητα, θα έπρεπε απλά να μετριέται ο αριθμός των ημιτονίων που βρίσκονται ανάμεσα σε δύο φθόγγους, όμως επειδή ένας τέτοιος τρόπος υπολογισμού θα προκαλούσε σύγχυση, χρησιμοποιούμε καταχρηστικά τον όρο “διάστημα”.

Σαίνμπεργκ: *Κουϊντέτο πνευστών* op. 26: οι τέσσερις αρχικές μορφές της σειράς:
 βασική (B), ανάστροφη (A), καρκινική (K), καρκινική-ανάστροφη (KA)

Οι τρεις παράγωγες μορφές της βασικής σειράς χαρακτηρίζονται και ως “κατοπτρικές”, επειδή μπορούν να απεικονιστούν σαν είδωλα της βασικής σειράς σε ένα σύστημα οριζόντιων και κατακόρυφων κατόπτρων: στο οριζόντιο κάτοπτρο, η ανάστροφη σειρά (A) είναι το είδωλο της βασικής σειράς (B) και η καρκινική-ανάστροφη σειρά (KA) το είδωλο της καρκινικής σειράς (K), ενώ στο κατακόρυφο κάτοπτρο η καρκινική σειρά (K) είναι το είδωλο της βασικής σειράς (B) και η καρκινική-ανάστροφη σειρά (KA) το είδωλο της ανάστροφης σειράς (A). Όπως αναφέρει ο Σαίνμπεργκ, «η χρήση αυτών των κατοπτρικών μορφών ανταποκρίνεται στην αρχή της απόλυτης και ενιαίας αντίληψης του μουσικού χώρου».⁴⁹

Η δωδεκάφθογγη μέθοδος προσφέρει όμως ακόμα περισσότερες δυνατότητες: οι τέσσερις αρχικές μορφές της σειράς (βασική, ανάστροφη, καρκινική, καρκινική-ανάστροφη) μπορούν να μεταφερθούν, ξεκινώντας κάθε φορά από ένα διαφορετικό φθόγγο της χρωματικής κλίμακας. Κατά συνέπεια, σχηματίζονται συνολικά 48 ισότιμες μορφές της σειράς: 12 βασικές (B), 12 ανάστροφες (A), 12 καρκινικές (K) και 12 καρκινικές-ανάστροφες (KA).

Μια ακόμη ιδιαιτερότητα της δωδεκάφθογγης μεθόδου έγκειται στο ότι οι φθόγγοι της κάθε μιας μορφής της σειράς μπορούν να γραφτούν σε οποιαδήποτε οκτάβα – κατά συνέπεια, κάθε μελωδικό διάστημα μπορεί να θεωρηθεί “ισότιμο” με το συμπληρωματικό του και τις σύνθετες εκδοχές του, π.χ. το διάστημα *Ντο-Ρε* (ανιούσα 2^η μεγάλη) “ισοδυναμεί” με το συμπληρωματικό του διάστημα *ντο -Ρε* (κατιούσα 7^η μικρή) και το σύνθετό του διάστημα *Ντο-ρε* (ανιούσα 9^η μεγάλη). Επίσης, ο κάθε φθόγγος μπορεί να γραφεί με διαφορετικούς τρόπους (π.χ. το *ρε#* μπορεί να γραφεί και ως *μιb*).

«ΟΙ ΔΥΟ Ή ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ, ΣΤΟΝ ΟΠΟΙΟ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΝΤΑΙ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΙΔΕΕΣ, ΑΠΟΤΕΛΟΥΝ ΜΙΑ ΕΝΟΤΗΤΑ [...] Συνεπώς, παρά το ότι η μουσική ιδέα αποτελείται από μελωδία, ρυθμό και αρμονία, δεν είναι ούτε μόνο το ένα, ούτε μόνο το άλλο, αλλά όλα μαζί».⁵⁰ Έτσι λοιπόν, τόσο η βασική δωδεκάφθογγη σειρά, όσο και οι παράγωγες μορφές της, μπορούν να χρησιμοποιηθούν και στις δύο διαστάσεις (οριζόντια/“μελωδική” και κάθετη/συνηχητική), όπως φαίνεται στο ακόλουθο παράδειγμα:

⁴⁹ Schönberg, «Komposition mit...», *ό.π.*, σ. 117.

⁵⁰ Schönberg, «Komposition mit...», *ό.π.*, σ. 112.

Σαίνπεργκ: Κουϊντέτο πνευστών ορ. 26, 1^ο μέρος (μ. 1 με άρση-6)

Η

Fl. 1 2 3 (3) 4 5 6

Ob. 8 (8) 12 (12) 1

Kl. 9 10 (10) (10) 2

Hrn. 7 (7) 11 (11)

Fg.

Fl. (6) 7 8 (8) 9 10 (10) 11 12 (12)

Ob. (1) (1)

Kl. (2) (2)

Hrn. 3 (3) (3)

Fg. 4 5 (5) 6 (6)

Στο παραπάνω παράδειγμα βλέπουμε το κύριο θέμα του πρώτου μέρους του Κουϊντέτου πνευστών ορ. 26 του Σαίνπεργκ, το οποίο αποτελείται από δύο φράσεις. Στην πρώτη φράση (μ. 1 με άρση-3) εμφανίζονται στη μελωδία οι πρώτοι 6 φθόγγοι της αρχικής βασικής σειράς (βλ. ψηλότερο πεντάγραμμο), ενώ οι υπόλοιποι 6

φθόγγοι (7-12) είναι διατεταγμένοι σε συνηχητική μορφή, λειτουργώντας ως συνοδεία (βλ. τα δύο χαμηλότερα πεντάγραμμα). Η δεύτερη φράση (μ. 4 με άρση-6) ξεκινά με τη συνοδεία, όπου παρουσιάζονται οι πρώτοι 6 φθόγγοι της αρχικής βασικής σειράς σε συνηχητική μορφή και στη συνέχεια ηχούν οι υπόλοιποι φθόγγοι (7-12) στη μελωδία.

Με τη νέα αυτή οργανωτική αρχή μπόρεσε να επιτευχθεί η μεγαλύτερη δυνατή ενότητα στην ατονική μουσική – έτσι, έγινε και πάλι εφικτή η σύνθεση έργων μεγαλύτερης έκτασης, καθώς και περιπλοκότερης δομής.

Στα δωδεκάφθογα έργα των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης διακρίνεται πολύ συχνά η παραπομπή σε μορφές, αλλά και σε δομικές αρχές (π.χ. θεματικές κατασκευές) και συνθετικές τεχνικές (π.χ. τεχνική κανόνα, διπλή αντίστιξη) του παρελθόντος. Το γεγονός αυτό δεν οφείλεται μόνο στη χρήση της δωδεκάφθογγης μεθόδου, η οποία καθιστούσε δυνατή τη δημιουργία συνοχής μέσα στο έργο, αλλά κυρίως στο ότι τόσο ο Σαίνμπεργκ, όσο και οι μαθητές του Βέμπερν και Μπεργκ, επικαλούνταν συχνά την παράδοση ως σημείο αφετηρίας τους. Ο Σαίνμπεργκ είχε αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η αξία μου είναι ότι έχω γράψει μια μουσική πραγματικά καινούρια, η οποία, πηγάζοντας από την παράδοση, είναι προορισμένη να γίνει παράδοση».⁵¹

Το πρώτο αμιγώς δωδεκάφθογο έργο του Σαίνμπεργκ είναι η *Σουίτα για πιάνο (Klaviersuite)* ορ. 25. Άλλα σημαντικά δωδεκάφθογα έργα του είναι οι *Παραλλαγές για ορχήστρα* ορ. 31, το 3^ο και 4^ο *Κουαρτέτο εγχόρδων* ορ. 30 και 37 αντίστοιχα, η ημιτελής όπερα *Μωσής και Ααρών*, το *Κοντσέρτο για βιολί* ορ. 36, η καντάτα *Ένας επιζών από τη Βαρσοβία* ορ. 46, το *Τρίο εγχόρδων* ορ. 45. Ενδιάμεσα έγραψε και τα τονικά έργα: 2^η *Συμφωνία δωματίου* ορ. 38, *Kol Nidre* για αφηγητή, χορωδία και ορχήστρα ορ. 39, *Παραλλαγές πάνω σε ένα ρετσιτατίβο* για εκκλησιαστικό όργανο ορ. 40, *Θέμα και παραλλαγές* για ορχήστρα ορ. 43.

Η ύστερη δημιουργική περίοδος του **Βέμπερν** (1927-1943) περιλαμβάνει τα ώριμα δωδεκάφθογα έργα του (ορ. 20-31). Όμως, ακόμα και αυτά χαρακτηρίζονται από αφοριστική συντομία, λόγω του ότι το μουσικό υλικό του είναι οργανωμένο στο έπακρο, έτσι ώστε να επιτυγχάνεται ο μέγιστος βαθμός ενότητας στη σύνθεση.

Στο ύστερο έργο του Webern κυριαρχούν οι συμμετρικές δομές, στις οποίες όμως ενυπάρχει (σε μικρό βαθμό) το ασύμμετρο στοιχείο. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι η *Συμφωνία* ορ. 21, η οποία βασίζεται πάνω σε μια συμμετρική δωδεκάφθογγη σειρά.⁵² Το βασικό χαρακτηριστικό μιας συμμετρικής σειράς είναι η συμμετρική σχέση των δύο εξαχόρδων της (φθόγγοι 1-6 και 7-12):

⁵¹ A. Schönberg, *Nationale Musik* (1931), αναφ. στο: Leibowitz, *ό.π.*, σ. 47.

⁵² Κάθε συμμετρική σειρά έχει συνολικά 24 (και όχι 48) μορφές, αφού οι μισές από τις συνολικά τέσσερις κατασκευές της (βασική, καρκινική, ανάστροφη, καρκινική-ανάστροφη) ταυτίζονται με τις άλλες μισές. Όσον αφορά τη *Συμφωνία* ορ. 21, οι βασικές μορφές της σειράς (B₁₋₁₂) συμπίπτουν με τις καρκινικές μορφές της σειράς (K₇₋₆) και οι ανάστροφες μορφές της σειράς (A₁₋₁₂) με τις καρκινικές-ανάστροφες μορφές της σειράς (KA₇₋₆). Συμμετρικές σειρές συναντούμε και στα μεταγενέστερα έργα του Webern *Κουαρτέτο εγχόρδων* ορ. 28, 1^η *Καντάτα* ορ. 29 και *Παραλλαγές για ορχήστρα* ορ. 30, όπου οι βασικές μορφές της σειράς (B) ταυτίζονται με τις καρκινικές-ανάστροφες (KA) μορφές της σειράς και οι ανάστροφες μορφές της σειράς (A) με τις καρκινικές μορφές της σειράς (K).

Βέμπερν: Συμφωνία ορ. 21 - δομή της αρχικής βασικής σειράς B1

Όπως φαίνεται στο παραπάνω παράδειγμα, η αρχική βασική σειρά (B1) του ορ. 21 αποτελείται από δύο εξάχορδα, που παρουσιάζουν καρκινική συμμετρία.⁵³ Επιπλέον, όλα ανεξαιρέτως τα τρίχορδα της αρχικής βασικής σειράς παρουσιάζουν μοτιβική συγγένεια, αφού αποτελούνται από ένα ημιτόνιο (ανιόν ή κατιόν) και μια τρίτη μεγάλη ή μικρή (ανιούσα ή κατιούσα).⁵⁴

⁵³ Συνέπεια της καρκινικής συμμετρίας των εξαχόρδων είναι, όπως είναι αναμενόμενο, ο σχηματισμός συμμετρικών τριχόρδων (φθόγγοι 10-12: καρκίνος των φθόγγων 1-3· φθόγγοι 7-9: καρκίνος των φθόγγων 4-6) και τετραχόρδων (φθόγγοι 9-12: καρκίνος των φθόγγων 1-4).

⁵⁴ Το ανιόν διάστημα της 6^{ης} μικρής μεταξύ των φθόγγων 8-9 (μ^1 -ντο²) θεωρείται, σύμφωνα με τη θεωρία της δωδεκάφθογγης μεθόδου, ισότιμο με το συμπληρωματικό του διάστημα της κατιούσας 3^{ης} μεγάλης (μ^1 -ντο¹), βλ. Carl Dahlhaus, «Was ist eine Zwölftonreihe?», στο: Hans Oesch (επιμ.), *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Schott, Mainz 1978, σ. 195-198.

Το 2ο μέρος της *Συμφωνίας* op. 21 είναι ένα «μέρος παραλλαγών» (γερμ. *Variationensatz*), το οποίο υποδιαιρείται σε εννέα ενδεκάμετρες ενότητες («θέμα», επτά «παραλλαγές» και «Coda»). Παρά το ότι οι ενότητες αυτές έχουν διαφορετικό χαρακτήρα, διέπονται από τις ίδιες δομικές αρχές: κάθε ενότητα είναι κατασκευασμένη παλινδρομικά και ταυτόχρονα παρουσιάζει έναν κανόνα. Εξαιρέση αποτελεί το «θέμα», το οποίο χαρακτηρίζεται από αυστηρή καρκινική συμμετρία, χωρίς να είναι κανόνας. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Webern,⁵⁵ το «θέμα» αυτό καθαυτό εμφανίζεται στο κλαρινέτο και εκτελεί την αρχική βασική σειρά B1: για πρώτη και μοναδική φορά σε ολόκληρο το έργο, η αρχική βασική σειρά αποδίδεται από ένα και μόνο όργανο.⁵⁶

Βέμπερν: *Συμφωνία* op. 21, 2^ο μέρος: «Θέμα» (μ. 1-11)⁵⁷

Η άρπα και τα δύο κόρνα λειτουργούν ως «συνοδεία», εκτελώντας τον καρκίνο της αρχικής βασικής σειράς, δηλαδή την K1.⁵⁸ Η κάθε μια μορφή της σειράς παρουσιάζει καρκινική συμμετρία όσον αφορά τα διαστήματα, το ρυθμό, την άρθρωση, τη δυναμική, το ηχόχρωμα και τη διάταξη των φθόγγων. Χαρακτηριστικό είναι το μ. 6, στο μέσον του οποίου βρίσκεται ο κεντρικός άξονας συμμετρίας: στο μέτρο αυτό, ο ρυθμός γίνεται ξαφνικά πιο γρήγορος (αντί για τέταρτα ή για τέταρτα παρεστιγμένα εμφανίζονται όγδοα), προκειμένου να τραβήξει την προσοχή του ακροατή.

⁵⁵ Webern, *ό.π.*, σ. 60 (ελλ. απόδοση: σ. 128).

⁵⁶ Αυτό οφείλεται πιθανότατα στο γεγονός ότι το 2^ο μέρος του op. 21 προοριζόταν αρχικά ως 1^ο μέρος. Κατά συνέπεια, η *Συμφωνία* θα ξεκινούσε (σύμφωνα με τις αρχικές προθέσεις του Webern) με την αρχική βασική σειρά B1 παιγμένη «μελωδικά» από ένα και μόνο όργανο, προκειμένου να μπορεί να γίνει περισσότερο αντιληπτή. Επιπλέον, η επιλογή του κλαρινέτου δεν είναι τυχαία, αφού κατά το 18^ο αι. το ηχόχρωμα του κλαρινέτου συνδεόταν με εκείνο της ανθρώπινης φωνής, βλ. J. Ph. Eisel, *Musicus autodidactus*, Erfurt 1738, αναφ. στο: C. Dahlhaus και H. H. Eggebrecht (επιμ.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon. 2. Band*, Atlantis-Schott, Γερμανία 1998, σ. 299 (λήμμα «Klarinette»).

⁵⁷ Σύμφωνα με τη δωδεκάφθογγη μέθοδο του Schönberg, η χρήση της σειράς διασφαλίζει τη συνεχή εμφάνιση και των δώδεκα φθόγγων της χρωματικής κλίμακας σε απόλυτα ισομερή κατανομή – για το λόγο αυτό, δεν επιτρέπεται να επαναληφθεί κανένας φθόγγος, προτού ολοκληρωθεί η παρέλευση της σειράς. Εντούτοις, επιτρέπεται η άμεση επανάληψη του ίδιου φθόγγου, αφού ουσιαστικά πρόκειται για «κατακερματισμό» της συνολικής αξίας ενός και του αυτού φθόγγου, π.χ. δύο συνεχόμενα *La* σε τέταρτα ισοδυναμούν με ένα *La* σε αξία μισού, το οποίο έχει απλά υποδιαιρεθεί – βλ. και Ernst Krenek, *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien*, Schott, Γερμανία 1980, σ. 11.

⁵⁸ «Στη συνοδεία του θέματος εμφανίζεται στην αρχή ο καρκίνος», στο: Webern, *ό.π.*, σ. 60 (ελλ. απόδοση: σ. 128).

Σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του Μπεργκ, η πρώτη του «απόπειρα αυστηρής δωδεκάφθογγης σύνθεσης» ήταν το 1925 με το τραγούδι *Schliesse mir die Augen beide* (Κλείσε μου και τα δυο μάτια),⁵⁹ το οποίο ο συνθέτης είναι ξαναγράψει το 1907 σε τονική μουσική γλώσσα. Πριν και μετά το τραγούδι αυτό, ο Μπεργκ συνέθεσε δυο πολύ σημαντικά έργα: το *Κοντσέρτο δωματίου* και τη *Λυρική σουίτα*. Στα δύο αυτά έργα, ο Μπεργκ δεν ακολουθεί τη δωδεκάφθογγη μέθοδο με αυστηρή συνέπεια, λόγω του ότι η δωδεκάφθογγη με την ελεύθερη ατονική γραφή συνυπάρχουν.

Το *Κοντσέρτο δωματίου (Kammerkonzert)* για πιάνο, βιολί και 13 πνευστά (1925) είναι κατά κύριο λόγο ατονικό έργο – μόνο στο μεσαίο μέρος χρησιμοποιείται με σαφήνεια μια δωδεκάφθογγη σειρά, που αποδίδεται από το βιολί.

Στο έργο αυτό, όπως και στα ύστερα έργα του Μπεργκ εν γένει, εμπεριέχονται βιογραφικές αναφορές. Οι αναφορές αυτές είναι πολύ σημαντικές για τον Μπεργκ, γεγονός που επιβεβαιώνεται από το ότι σχεδόν σε όλα του τα ύστερα έργα μπορούμε να ανακαλύψουμε αυτοβιογραφικά στοιχεία.⁶⁰ Το *Κοντσέρτο δωματίου* είναι αφιερωμένο στον δάσκαλό του Σαίνμπεργκ επί τη ευκαιρία των 50ών γενεθλίων του και αποτελεί ένα μνημείο στη Δεύτερη Σχολή της Βιέννης. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Μπεργκ στην περίφημη ανοικτή επιστολή προς τον Σαίνμπεργκ⁶¹, το έργο ξεκινά με μια «μουσική επιγραφή» με τα γράμματα του ονόματος του Σαίνμπεργκ, του Μπεργκ και του Βέμπερν, τα οποία έχουν παγιωθεί σε τρία θέματα:⁶²

πιάνο: θέμα του Σαίνμπεργκ: ARNOID SCHÖNBERG
βιολί (ή κλαρινέτο): θέμα του Βέμπερν: ANTON WEBERN
κόρνο: θέμα του Μπεργκ: ALBAN BERG

Τα θέματα αυτά θα αναλάβουν σημαντικό ρόλο στη μελωδική ανάπτυξη που θα ακολουθήσει.⁶³

⁵⁹ Επιστολή του Μπεργκ στον Βέμπερν στις 12 Οκτωβρίου 1925 (αναφ. στο: A. Pople [επιμ.], *Alban Berg und seine Zeit*, Laaber Verlag, Laaber 2000, σ. 241).

⁶⁰ Κ. Φλώρος, «Το Ρέκβιεμ του Άλμπαν Μπεργκ. Το αποσιωπημένο πρόγραμμα του Κοντσέρτου για βιολί», στο: *Μουσικολογία* 3, 1985, σ. 62.

⁶¹ Α. Μπεργκ, «Ανοικτή επιστολή στον Σένμπεργκ με την ευκαιρία της αφιέρωσης του *Κοντσέρτου Δωματίου*», στο: *Τα μουσικά* 3, 1997, σ. 54 (η πρωτότυπη επιστολή δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Pult und Taktstock* τον Φεβρουάριο του 1925).

⁶² Στις γερμανόφωνες και αγγλοσαξωνικές χώρες, οι νότες δεν ονομάζονται με τις συλλαβές ντο, ρε, μι, φα, σολ, λα, σι, αλλά με γράμματα του αλφαβήτου. Συγκεκριμένα, στο γερμανόφωνο χώρο οι νότες έχουν ως εξής: ντο: C, ρε: D, μι: E, φα: F, σολ: G, λα: A, σι: B, σι: H. Το γράμμα S αντιστοιχεί στη γερμανική νότα Es, δηλαδή μι ύφεση.

⁶³ Την πρακτική αυτή είχε χρησιμοποιήσει και ο Σαίνμπεργκ στο παρελθόν με τα γράμματα του ονόματός του (μοτίβο A-D-S-C-H-B-E-G) και του Μπαχ (μοτίβο B-A-C-H).

Μπεργκ: Κοντσέρτο δωματίου, έναρξη 1^{ου} μέρους (τρία θέματα)

Motto: Aller guten Dinge ...

Langsame ♩ .

Universal Edition, Wien

Geige od. Klar. $f >>> fp$

Horn (F) mit Dpf p

Klavier A D S C H B E G $verklingen lassen$

A E B E A B A B E G

Ο αριθμητικός συμβολισμός παίζει επίσης εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στο έργο του Μπεργκ: «προσωπικοί» αριθμοί υπαγορεύουν τις διαστάσεις και τις αναλογίες των μερών, τις δομικές αρχές κ.λπ. Ο συμβολισμός των αριθμών φτάνει μάλιστα σε τέτοιο σημείο, ώστε να μπορεί κανείς κάλλιστα να μιλήσει για την «κρυπτογραφία του Μπεργκ».⁶⁴ Το *Κοντσέρτο δωματίου* βασίζεται στον αριθμό τρία: τρεις συνθέτες (Σαίνμπεργκ, Βέμπερν, Μπεργκ), τρία μέρη (που συνδέονται μεταξύ τους), τρία είδη οργάνων (πληκτροφόρο, έγχορδα, πνευστά) και τρεις σολίστες (πιανίστας, βιολονίστας, μαέστρος).

Στα δωδεκάφθογγα μέρη και ενότητες διακρίνουμε τα χαρακτηριστικά της ιδιαίτερης δωδεκάφθογγης γραφής του Μπεργκ. Όπως θα δούμε, ο Μπεργκ χρησιμοποιεί συχνά περισσότερες δωδεκάφθογγες σειρές σε ένα έργο (οι οποίες προκύπτουν από την αρχική βασική σειρά), καθώς και θραύσματα σειρών. Το πιο χαρακτηριστικό του στοιχείο όμως είναι ότι τα δωδεκάφθογγα έργα του δίνουν συχνά μια “τονική” αίσθηση: οι σειρές του έχουν πάντοτε αναφορές σε τονικές σχέσεις, ενώ συχνά παραθέτει μουσικές φράσεις παλαιότερων έργων (τσιτάτα).

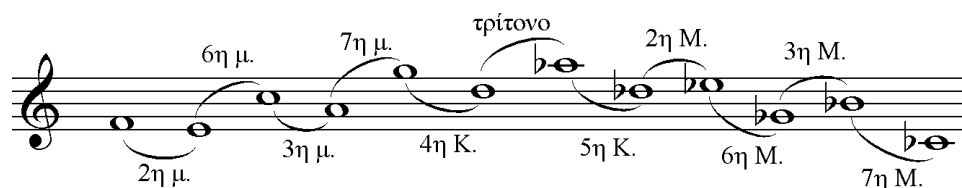
Η *Λυρική σουίτα* (*Lyrische Suite*) για κουαρτέτο εγχόρδων (1926) αποτελείται από «έξι μικρότερα μέρη, περισσότερο λυρικού παρά συμφωνικού χαρακτήρα».⁶⁵ Το 1^ο και το 6^ο μέρος είναι δωδεκάφθογγα, το 2^ο και το 4^ο είναι ατονικά, ενώ το 3^ο και το 5^ο συνδυάζουν δωδεκάφθογγη με ελεύθερη ατονική γραφή.

Το 1^ο μέρος της *Λυρικής σουίτας* βασίζεται στην πανδιαστηματική σειρά (γερμ. Allintervallreihe), την οποία ο Μπεργκ είχε πρωτοχρησιμοποιήσει στη δωδεκάφθογγη εκδοχή του τραγουδιού του *Schliesse mir die Augen beide* έναν χρόνο νωρίτερα. Η σειρά αυτή, που επινοήθηκε από τον μαθητή του Μπεργκ Φ. Κλάιν (Fr. Klein), εμπεριέχει όλα τα απλά διαστήματα:

⁶⁴ Φλώρος, *ό.π.*, σ. 63.

⁶⁵ Επιστολή του Μπεργκ στον Βέμπερν στις 12 Οκτωβρίου 1925 (αναφ. στο: O. Neighbour, P. Griffiths και G. Perle [επιμ.], *Die größten Komponisten. Schönberg, Webern, Berg. Die zweite Wiener Schule*, Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 1992, σ. 194).

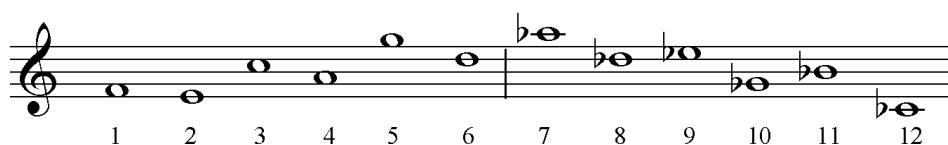
Η πανδιαστηματική αρχική βασική σειρά της *Λυρικής σουίτας* του Μπεργκ



Επειδή όμως κάθε φθόγγος της δωδεκάφθογγης σειράς μπορεί να γραφτεί σε οποιαδήποτε οκτάβα, η πανδιαστηματική σειρά είναι ταυτόχρονα και μια συμμετρική σειρά, όπου οι φθόγγοι 7-12 αποτελούν τον καρκίνο των φθόγγων 1-6, όσον αφορά τα διαστήματα

Από την αρχική βασική σειρά της *Λυρικής σουίτας* (δηλαδή την πανδιαστηματική σειρά), προκύπτουν δύο νέες παράγωγες σειρές. Συγκεκριμένα, η κάθε παράγωγη σειρά δημιουργείται από ανακατανομή των φθόγγων των δύο εξαχόρδων της πανδιαστηματικής σειράς. Η 1η παράγωγη σειρά αποτελείται από ανιούσες 5ες καθαρές και η 2η παράγωγη σειρά από δύο εξάφθογγες κλίμακες: όπως βλέπουμε, πρόκειται για υλικό που παραπέμπει σε τονικές αναφορές.

αρχική βασική σειρά (πανδιαστηματική)



1η παράγωγη σειρά (ανιούσες 5ες καθαρές)



2η παράγωγη σειρά (ανιούσες 6φθογγες κλίμακες)



Η *Λυρική σουίτα* ξεκινά με ένα εισαγωγικό μέτρο (μ. 1), όπου αποδίδεται κάθετα η 1η παράγωγη σειρά από το 2ο βιολί, τη βιόλα και το βιολοντσέλο. Ένα μέτρο αργότερα εισάγεται η αρχική πανδιαστηματική σειρά, που αποδίδεται μελωδικά από το 1ο βιολί εν είδει θέματος (το Η⁻ στην αρχή της μελωδίας είναι γραμμένο από τον συνθέτη και σημαίνει *Hauptstimme*, δηλαδή κύρια φωνή):

Μπεργκ: Έναρξη *Λυρικής σουίτας*

Allegretto gioviale Alban Berg
(1885-1935)

1. Geige 2. Geige

Bratsche Violoncello

Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι η ιδιότυπη γραφή του Μπεργκ αποκλίνει μεν από την “ορθόδοξη” δωδεκάφθογγη μέθοδο του Σαίνμπεργκ, αλλά δεν στερείται λογικής σκέψης και οργάνωσης: απλά, ο Μπεργκ επεξεργάζεται με διαφορετικό τρόπο το αρχικό του δωδεκάφθογγο υλικό.

Ακολουθεί η όπερα *Λούλου (Lulu)*, την οποία ο Μπεργκ δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει. Η ενορχήστρωση της 3^{ης} πράξης έγινε από τον συνθέτη Φρ. Τσέρχα (Fr. Cerha). Και στο έργο αυτό, ο Μπεργκ χρησιμοποιεί ένα σύστημα αρκετών βασικών σειρών, από τις οποίες προκύπτουν άλλες σειρές. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι κάθε ρόλος της όπερας έχει τη δική του δωδεκάφθογγη σειρά.

Το 1935, μετά από παραγγελία του Αμερικανού βιολονίστα Λ. Κράσνερ (L. Krasner), ο Μπεργκ άρχισε να γράφει το *Κοντσέρτο για βιολί*. Ωθούμενος από την είδηση του θανάτου της 18χρονης Μανόν Γκρόπιους, κόρης της χήρας του Μάλερ από τον δεύτερο γάμο της, το αφιέρωσε «στη μνήμη ενός αγγέλου». Τραγική σύμπτωση αποτελεί το γεγονός ότι 4 μήνες μετά την ολοκλήρωση του έργου πέθανε και ο ίδιος ο Μπεργκ.

Το *Κοντσέρτο για βιολί* αποτελείται από δύο μέρη και κάθε μέρος χωρίζεται σε δύο μεγάλα τμήματα. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα «Ρέκβιεμ για τη Μανόν»: στο 1^ο μέρος, ο Μπεργκ προσπάθησε να μεταφράσει «ουσιώδη χαρακτηριστικά της νέας κοπέλας σε μουσικούς χαρακτήρες», ενώ το 2^ο μέρος είναι διαρθρωμένο στα τμήματα «καταστροφή» και «λύτρωση».⁶⁶

Αξιοσημείωτη είναι η κατασκευή της αρχικής σειράς, η οποία έχει έντονες τονικές αναφορές: ξεκινά με τέσσερις τονικές συγχορδίες (σολ ελάσσονα, Ρε μείζονα, λα ελάσσονα, Μι μείζονα) και καταλήγει σε ένα θραύσμα ολοτονικής κλίμακας (σι-ντο#, ρε#, μι#):

⁶⁶ Αναφ. στο: Φλώρος (1985), *ό.π.*, σ. 64-66.

Μπεργκ: αρχική σειρά του *Κοντσέρτου για βιολί*

Το 1^ο τμήμα του πρώτου μέρους (*Andante*) είναι ένα είδος πρελούδιου. Η σειρά πρωτακούγεται “γραμμικά” από τον σολίστα, αλλά με πιο ελεύθερη διάταξη των φθόγγων (μ. 2: φθόγγοι 1-3-5-7, που αντιστοιχούν στις ανοιχτές χορδές του βιολιού / μ. 4: φθόγγοι 2-4-6-8 / μ. 6: φθόγγοι 3-5-7-9 / μ. 8: φθόγγοι 11-10-1-12):

Μπεργκ: *Κοντσέρτο για βιολί*, 1^ο μέρος, 1^ο τμήμα (*Andante*): μ. 1-8, σόλο βιολί

Η τονική αυτή φύση της σειράς κατέστησε δυνατή την ένταξη τονικών στοιχείων μέσα στο έργο. Έτσι, λίγα μέτρα αργότερα (μ. 11-15) εισάγονται τονικές συγχορδίες (μ. 11: σολ ελάσσονα συγχορδία, μ. 12: Ρε μείζονα συγχορδία σε 1^η αναστροφή, μ. 13: λα ελάσσονα συγχορδία σε 2^η αναστροφή, μ. 14: Μι μείζονα συγχορδία σε 1^η αναστροφή).

Μπεργκ: *Κοντσέρτο για βιολί*, 1^ο μέρος, 1^ο τμήμα (*Andante*): μ. 11-15

Κατά την πορεία του Andante (1^ο τμήματος του πρώτου μέρους) διακρίνονται οι χαρακτηρισμοί *espressivo* (εκφραστικά), *delicato* (λεπτεπίλεπτα) και *grazioso* (χαριτωμένα), η οποίοι παραπέμπουν στα αντίστοιχα χαρακτηριστικά της Μανόν. Το 2^ο τμήμα του 1^ο μέρους (*Allegretto*) είναι δομημένο σε τοξωτή μορφή (Α: Σκέρτσο, Β: 1^ο Τρίο, Γ: 2^ο Τρίο, Β': 1^ο Τρίο, Α': Σκέρτσο) και δίνει την εντύπωση μιας χαρούμενης σκηνης. Στο αρχικό Σκέρτσο εισάγονται τρία προγραμματικά μοτίβα με τους χαρακτηρισμούς *scherzando* (αστεία, παιχνιδιάρικα), *wienerisch* (βιεννέζικο) και *rustico* (σε χωριάτικο ύφος), ενώ στο τελικό Σκέρτσο ενσωματώνεται ένα βαλς (μ. 176-187) και στη συνέχεια ένας χαρούμενος λαϊκός χορός του Kärntnen της Αυστρίας (*Ländler*). Η μελωδία του λαϊκού χορού αποδίδεται αρχικά από το 1^ο κόρνο (μ. 213-221) και στη συνέχεια από τις δύο τρομπέτες εναλλάξ (μ. 221-228)

Μπεργκ: *Κοντσέρτο για βιολί*, 1^ο μέρος, 2^ο τμήμα (*Allegretto*): μ. 212-227
(λαϊκός χορός)

The image shows a musical score for three instruments: 1. Horn, 1. Trumpet, and 2. Trumpet. The music is in a folk dance style, characterized by a simple, repetitive melody. The score includes various dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), and articulations like accents and slurs. There are also some performance instructions in Greek, such as "μετρη (preparatio)" and "2η φορά (2nd time)".

Το 1^ο τμήμα του δεύτερου μέρους (*Allegro*) είναι «ελεύθερο σαν μια καντέντσα» και αναφέρεται στην ασθένεια της Μανόν («καταστροφή»). Ο επικείμενος θάνατός της υποδηλώνεται με το χαρακτηριστικό νεκρικό μοτίβο (σε παρεστιγμένο ρυθμό, εν είδει νεκρικού εμβατηρίου), που πρωτοεμφανίζεται στα κόρνα:

Μπεργκ: *Κοντσέρτο για βιολί*, 2^ο μέρος, 1^ο τμήμα (*Allegro*): μ. 23-25

The image shows a musical score for four horns. The music is in a funeral march style, characterized by a slow, heavy, and repetitive melody. The score includes various dynamics such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo), and articulations like accents and slurs. There are also some performance instructions in Greek, such as "μετρη (preparatio)".

Το 2^ο και τελευταίο τμήμα του δεύτερου μέρους (*Adagio*), που παρουσιάζει τη «λύτρωση» της Μανόν, βασίζεται πάνω στο χορικό (Choral) από την *Καντάτα* BWV 60 του Μπαχ με τίτλο *Es ist genug* (*Αρκεί*). Το κείμενο του χορικού αυτού –που το τονίζει ο ίδιος ο Μπεργκ, αναγράφοντάς το πάνω στην παρτιτούρα– εκφράζει την επιθυμία του θανάτου, αλλά και τη βεβαιότητα του Παραδείσου. Ο Μπεργκ είχε επίσης εκπλαγεί πάρα πολύ από το γεγονός ότι οι πρώτες 4 νότες του χορικού ταυτίζονταν με τις 4 τελευταίες νότες της σειράς: οι 3 ανιόντες τόνοι του χορικού

αντιστοιχούν στη μουσικορητορική φιγούρα της *παρρησίας* και αποτελούν «την υπέρβαση του πεδίου της ζωής προς τον θάνατο».⁶⁷

Το χορικό εισάγεται αρχικά στα μ. 136-157. Η 1^η και η 3^η φράση αποδίδονται από το σόλο βιολί και η 2^η και 4^η φράση από τα ξύλινα πνευστά (εκτός του φαγκότου), με την εναρμόνιση του Μπαχ. Η μεγάλη αδυναμία του Μπεργκ για τον αριθμητικό συμβολισμό τον οδήγησε στην επέκταση του χορικού από 20 σε 22 μέτρα, λόγω του ότι η Μανόν πέθανε στις 22 Απριλίου.

Μπεργκ: *Κοντσέρτο για βιολί*, 2^ο μέρος, 2^ο τμήμα (Adagio): μ. 136-143
(έναρξη χορικού: 1^η φράση - αρχή 2^{ης} φράσης)

The image shows a page of a musical score for the beginning of the chorale in Berg's Concerto for Violin, 2nd movement. The score is in G major and 4/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 54 \text{ cm.}$. The music is written for Violin Solo, 2nd Violin, 1st Flute, 1st Clarinet, 2nd Clarinet, Bass Clarinet, and Bassoon. The score includes tempo markings such as *poco rall.* and *Poco più mosso, ma religioso*. The lyrics are in Greek and German. Measure numbers 135 and 140 are highlighted. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *pp*, *ppp*), articulation (*mf*, *sf*), and phrasing slurs.

Ακολουθούν δύο παραλλαγές του χορικού, η τελική εμφάνιση του λαϊκού χορού σαν μια τελευταία ανάμνηση της ζωής της Μανόν πάνω στη γη και μια καταληκτική κόντα (Coda).

⁶⁷ Αναφ. στο: Φλώρος (1985), *ό.π.*, σ. 65.

ΣΥΝΔΕΞΕΙΣ ΚΥΡΙΩΝ ΣΥΓΧΟΡΔΙΩΝ

ΝΤΟ μείζων

Θέση 8ης

I IV V I

ΛΑ ελάσσων

Θέση 8ης

I IV V I

ΤΕΛΕΙΑ & ΠΛΑΓΙΑ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΠΤΩΣΗ

ΝΤΟ μείζων

Τέλεια πτώση Πλάγια ή εκκλησιαστική πτώση

I II6 I6/4 V I I IV6/4 I

ΛΑ ελάσσων

Τέλεια πτώση Πλάγια ή εκκλησιαστική πτώση

I II6 I6/4 V I I IV6/4 I