

## ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ Η ΕΞΕΛΙΞΙΣ ΤΟΥ

'Από τὰ τέλη τοῦ 15οῦ μέχρι καί τοῦ μέσου τοῦ 20οῦ αἰῶνος

Ἡ Κάως Ἰσακίης Μόζερ, σύγχρονος Γερμανός μουσικός καί μουσικολόγος, υἱὸς τοῦ Ἀνδρέου Μόζερ καί μαθητῆς του, εἰς τὴν τάξει τοῦ βιβλίου, γεννηθὲς στὸ Βερολίνον τὸ 1889. Ἐποσεύσατο μουσικολογίαν, Ἰστορίαν τῆς μουσικῆς, φωνητικὴν μουσικὴν κτλ. μετὰ τὸν Κρόσμπερ, Ἰ. Βόλφ (Βερολίνον) Γιένερνερ καὶ Σίντερμαϊρ (Μαρβούργον) Ρίμαν καὶ Σέρινγκ (Λειψία). Ὁ Νέος (Λειψία) Φ. Σμίντε. Διέτελλεσεν κατὰ τὴν μαθητικὴν τὴν Εὔξην καὶ Κάν εἰς τὴν σύνθεσιν καὶ ἀπέκτισε τὸ 1910 τὸ δόλωμα τοῦ διδάκτορος τῆς φιλοσοφίας (Λειψία). Ἐγχατεστάθη κατὰ τὴν εἰς τὸ Βερολίνον ὡς μοναχίστριας τραγουδιστῆς (βαθύφωνος-βαρύφωνος) μέχρι τοῦ 1914 ὅτε ἀπαργίνας τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου ἐστρατεύθη (1914-1918). Τὸ 1919 ἔφη ὁρηγῆται εἰς τὸ πανεπιστήμιον τῆς Χάλλης, τὸ 1922 κληθῆται εἰς μουσικολογίαν εἰς τὸ πανεπιστήμιον τῆς Καϊόδελφουρῆς καὶ ἔπειτα τοῦ Βερολίνου (1927). Μέχρι τοῦ 1934 διέτελλεσεν διευθυντῆς τῆς Ἀκαδημίας διὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴν καὶ ἀρχαίων μουσικῶν, ἐνῶ ἐν τῷ μεταξύ τὸ 1931 ἀνομήσθη διδάκτωρ τῆς θεολογίας εἰς τὴν Κένιγέρβερῆν. Τὸ 1947 εὑρίσκητο εἰς τὴν Βαϊμάρην καὶ κληθῆται τῆς Ἀνωτάτης Μουσικῆς σχολῆς ἐνῶ εὐδίσασεν καὶ μουσικολογίαν εἰς τὸ Πανεπιστήμιον τῆς Ἰένας. Τὸ 1950 ἀνέλαβεν τὴν διευθυντικὴν τοῦ κερτικκοῦ Ἔλzeίου τοῦ Βερολίνου καὶ ἐξέδωκεν ὀλίγησαν τὸ ἔργον τοῦ Κάρλ-Μαρία φον Βέιμπερ. Εἶναι ἀπὸ τοῦς πολυματεροῦς εἰς τὸν κλάδον του, ἐνῶ συγχρόνως καταγίνεται καὶ εἰς τὴν σύνθεσιν προεστιῶσαν ἔργων καὶ εἰς τὴν διασκασίαν παιδιού-τερων συνθέσαν. Ἐγραφές μεταξύ ἄλλων Ἰστορίαν τῆς Γερμανικῆς μουσικῆς τρίτερον, (1920) Μουσικὴν λεξικόν (1923) Ἡ δημοτικὴ τραγουδι εἰς τὸ ἀρχαίον (1929) Ἐποχεῖς στὴν Ἰστορία τῆς Μουσικῆς (1930) Ἡ πολυφωνικὴ μουσικὴ ἐπὶ τοῦ κειμένου τοῦ Εὐαγγελίου (1931-1934) Ἐπανοικίαι Τεχνίτες τῆς μουσικῆς δι' ἐκκλησιαστικὴν ἄστρονῶν Ἡ Παιδιεὶ Διδάσκαλοι τοῦ Γερμανικοῦ τραγουδοῦ (1939) Ἡ Νέος σπουδὴς γιὰ πιάνο κτλ. Συνέθεσε δὲ μεταξύ ἄλλων τραγουδία καὶ ἔργα γιὰ χορωδίας.

Τὸ τραγοῦδι ἀρχίζει ἀποχέται σὲ κάθε χώρα τῆς βυτικῆς Εὐρώπης τὸν δικὸ τοῦ ἔθνικο χαρακτήρα με ἀρκητὴ πιά σαφῆνεϊα χοραγμένον, γύρω στὰ 1540. Εἰς τὰ βέρβαια ἀνάκειαν μία ξεχωριστὴ θέση ἀνάμεσα σ' ὁ-λες τῆς κατηγορίας τῆς μουσικῆς καὶ αὐτὸ εἶναι φυσικό, γιὰ δύο πολὺ ἀπλόους καὶ εὐνοήτους λόγους: πρῶτα γιὰτί, γιὰ τὴν ἔρμηνητα τοῦ χρησιμοποιεῖται κυρίως ἡ φωνή, τὸ μόνο δηλαδὴ ζωντανὸ ὄργανον ποῦ εἶναι καὶ ἀμεσα συνδεδεμένον μετὰ τὸ ἀνθρώπινον σῶμα καὶ ἔπειτα γιὰτί ἡ μελωδία τοῦ προσομοῖται στὴ γλώσσα κάθε λαοῦ, ποῦ ἔπομενον εἶναι ἐν περιελείῃ τὰ πιαιτικῶτα στοιχεία γιὰ τὴν ψυχοσύνθεσιν του, ὀφθοῦ αὐτὴν μεταχειρίζεται γιὰ τὴν ἔκφρασιν τῶν ἰδεῶν καὶ τῶν συναισθημάτων του. Ὡς τόσο καθ' ὄλον τὸν μεσαίωνα ἡ κοινότης τῆς καθολικῆς θρησκείας ἀπὸ τῆς μιά μεριὰ δημιουργοῦσε τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄσημα (βίνους, βαθείας αἰῶνος κ.τ.λ.) ὁμοίομορφον ἀκόμα συχνὰ καὶ ἀπλότα τριβο σ' ὄλους τοῦς τόπους τῆς ἐπιβολῆς τῆς, καὶ ὀ κερβαδιόυροι ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἦταν ὀ μόνου σχεδόν ἐξα-σκουθέντες τὸ τραγοῦδι στὸν κοσμικὸ τομέα τῆς μουσικῆς. Κατὰ τὴν διάρκεια τῶν περιπετειῶν του, με τίς συνεχεῖς μετακινήσεις του, τὸ μεταφέραν ἀπὸ χώρα σὲ χώρα, χωρὶς κομμάδι ἀλλαγῆ οὔτε στὴν οὐσία οὔτε καὶ στὴν διατύπωσιν του. Στὶς ἀρχαὶς ὁμοιας τοῦ 16ου αἰῶνος ἐπέθρασαν στὴν Εὐρώπη κάποια σχετικὴ ἡμερία

καὶ ὀ χαρακτήρασ κάθε λαοῦ ἀνεπὶρήσαστα πιά ἀπὸ τῆς ἄλλουσε μόνιμα εἰσὲς ἐπιθρόαεις διαγράφεται με ὀλοένα ἀδρότερες γραμμῆς καὶ ὀδωας εἶνε φυσικό ἐκη-λώναται στὶς διάφορας τέχνες. Ἐτσι καὶ τὸ τραγοῦδι παίρνει τὸ δικὸ τοῦ ξεχωριστὸ τύπον στὴν κάθε χώρα. Στὴν Ἰσπανία π.χ. γεννιέται ἡ παθητικὴ μονωδία (cancionero) με συνοδεία ὀργάνων πλούσια διακοσμη-μένη. Ὅσον κ' εἶναι τὸ εἶδος αὐτὸ φαίνεται σάν ἐνα ἀπομεινάρι τῆς Προβηγκιανῆς ἐποχῆς τῶν Τροβαδοῦ-ρων ἐχει ἐκδηλῆ τὴ σφραγίδα τῆς Ἱδιοσυκτρασίας τῶν ἀνθρώπων τῆς χώρας, εὐελξάντων, θερμῶν, τομηρῶν, ἀποφασιστικῶν κ' ὡς τόσο μετὰ μιά μεγάλη δόση ἀνατο-λιτικῆς μοιρολατρίας. Στὴ Γαλλία ἀπὸ τὴν βυρστανου-δικὴ μουσικὴ ποῦ προωρίζονταν γιὰ τὴν ἀνθρώπινη φω-νὴ καὶ κυριαρχοῦσε ὁσ τότε, ἐξελίσσεται τὸ «chanson» τραγοῦδι εὐθμοῦ μάλλον ἔλαφρον καὶ πνευματώδες, τόσο στὴ μελωδία τοῦ ὄση καὶ στὸ κείμενον, γραμμῆνο γιὰ χορωδιακό ὄσηλο. Ἀπ' αὐτὸ ὀ Glemens Janne-quin (1480-1564) ὀ πιά διακεκριμένον συνθέτης τοῦ εἶ-δους δημιουργεῖ ἀρότερα πολῆπυχα προγραμματικὰ κομμάτια. Τὸ περιφημότερο αὐτὸ εἶναι τὸ γνωστὸ μετὸν τίτλου «Μάχη παρὸ τὸ Μαρνιάνου» ποῦ χροη-μεῖται σάν ὀδοβεγμον ὀσ πολλὰ ἄλλα ὀμοίου χαρακτή-ρος, γραμμῆνα στὸν τόπου τὸν μούττου κ:1 γνωστὰ μετὸ ὄσημα «μιατάγι» (ballades=μιαχες). Τὸ γαλλικό chanson παραλαμβάνεται ἀπὸ τὸν Ὀρλάντο ντι Λάσσο ποῦ ἐκινώντασ ἀπ' αὐτὸ γράφει, σὸ χρονικό διὰστῆ-μα, ποῦ ἔμεινε στὴ Βενετία τὰ ὀρατάσια canzone τοῦ «alla francesca» γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανον ἡ γιὰ ὀρ-χίστρα ποῦ ξαναγορρίζον ἀρότερα στὴ Γαλλία μετὰ τυποποιήσαντες σὲ τραγοῦδια τοῦ «πιστοῦ» ἡ τοῦ «χο-ροῦ». Ἐν τῷ μεταξύ ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 15ου αἰῶνος, κάνει τὴν ἐμφάνισιν τῆς, γεννημένη ἀπὸ τὴν μολλάντα ἡ λέγόμενη φροτόλλα, (Frottola) ἔλαφρό τραγοῦδι με χαρακτηριστῆ ἔξησηα καὶ παιχινιδίαρια εἰρωτικό, ποῦ χρησιμοποιεῖ τὴν ἐπιθῶδὸ κατὰ τὸν λαϊκὸ τρόπο καὶ τραγοῦδια εἰς σομκίεσ συνκεντρώσεις. Ὅνομαστό-τερον συνθέται φροτόλλας εἶνε ὀ Μάρκο Κάρα καὶ ὀ Βαρθολομαίος Τρομποντοῦ ἀπὸ τὴν Μάντονα καὶ ἔπειτα ὀ Κομπέρ, ὀ Ντεπερ, ὀ Πεοέντι, ὀ Ροσοῦτος, ὀ Λαπίτωνα κ. ὀ. Περί τὸ 1530 τὸ εἶδος παθεῖ νὰ καλλιεργετα καὶ τῆ θέσι τῆς φροτόλλας παίρνουν δύο καινοῖορι τοῖτοι τραγοῦδιῶν: ἡ Βιλλανέλλα, ναπολι-τάνικῆς καταγοῦσῆ καὶ τοῦ μαντρικῶλ Βενετικῆς. Ἡ Βιλλανέλλα (≠χωριστικό τραγοῦδάκι) ποῦ λέγεται καὶ «βιλλανέσκα» καὶ ἀπλόως «canzoni napolitani» εἶνε στὴν πρώτη τῆς ἐμφάνισιν χορωδιακό τρίφωνον, με ὀπο-γραμμῆσαις, ποῦ ὀ χωριστικῶς χαρακτήρασ τοῦ ἄπο-γραμμῆσαις μετὰ λανθασμῆσ τριφώνος συγχορδίας. Τὸ εἶδος μεταφέρθηκε καὶ ἐγκλιματίστηκε ἀπὸ τὴν Γερμανία, ὀπου ἀντιπροσωπεῖται ἀπὸ τὸν Σκαντέλλο τῆς Νιρέ-σπη, ἀπὸ τὸν Regnarl στὴν Πράγα καὶ ἀπὸ τὸν Ὀρ-λάντο ντι Λάσσο τὸ Μόναχο. Ἀκόμη περισσότερο ὀ-μοιας διαδοθέν στὴ Γερμανία ἐνα παρακλάδι τῆς Βιλ-

λανέλλας ή τετράφωνη «κοντσόνιττα» που χάρις στον αισθηματικότερο χαρακτήρα της συνδυάστηκε και τελικά συγχωνεύθηκε με το φέρμοιο κάντοου, που κυριαρχούσε εκεί, και έδωσε μελωδίες που χρησιμοποιήθηκαν στην Αύλη καθώς και άλλες λαϊκού τύπου. Χαρακτηριστική της μεταβατικής αυτής έποχής είναι το γεγονός, ότι ένw π.χ. ο R. L. Lechner έπεξεργάστηκε σε πολυφωνικά έργα πέντε φωνών τής βιλλανέλλες του Ρενιάρ, από την άλλη μεριά ο A. Grosswin, μέγιστρω σε τρίφωνες βιλλανέλλες το φωνητικό κουίντέττα του δασκάλου του Όρλάντο ντι Λάσο. Άλλά δέν σταματούν ένw οι επιδράσεις του Ιταλικού τραγουδιού επάνω στη Γερμανική φωνητική μουσική: Προς τό τέλος της 16ης έκατοναετηρίδος διαβίδονται, εννοούνται και έγκλιματίζονται τά τραγουδιστά μπαλλέττα (Balletti canzone ή Falala) που παραλαμβάνονται από τους Λάσο, Χάσλερ, Βίντμανν, Στάμπλεν κτλ., οι οποίοι δημιουργούν τών γερμανικό τύπο του είδους προσαρμοσμένον σε ανάλογα γερμανικά κείμενα. Έτσι συγχωνεύεται Ιταλική φόρμα με γερμανική βαθύτητα εκφράσεως και γεννιούνται τά παλαιά γερμανικά τραγούδια όπως είναι τό «Κοπέλλα, με την μορφή ψής» «Η άγάπη μου θέλει μαζί μου νά πολεμήση» «Ζαλιωμένη είναι ή ψυχή μου» κ. ά.

Τήν 17ια έποχή που ξεκινούσε, ή Βιλλανέλλα από την Νεάπολι, ή Βενετία έγινε τό «Μαντριγκάλ». Η 18ια από τό όνομα παράγεται από τό μάντρα (=στάση) οδηγεί στο συμπέρασμα, πως άρχικά τό μαντριγκάλ ήταν ποιμενικό τραγούδι ή άπομιμηση του. Είναι πάντως ανέκαθεν γιά φωνητικό σύνολον γραμμένο. Τραγουδείται άρχικά «α καπέλλα» σε κείμενον όχι με κανονικές στροφές, φαίνεται να στριγγίζεται γιά τών χωρισμό τών στίχων στο νότιοτό όπως μες τό παρουσιάζουν οι Κάτω Χώρες και στην εκφράση του θυμίζει τό προς τή σοβαρή μουσική έξελισσόμενο γαλλικό «chanson» 18ίος όταν αναπτύσσεται και προσαρμόζεται στη λυρική πρώτα και έπειτα στην έπική και τή δραματική άκόμα ποίηση. Τότε πλέον και ή μουσική του άρχίζει να υποτάσσεται στους νόμους του γενικού βασιμίου, όπου παρέμεινε από τών 16ον έως τό τέλος της ακραίας του ζωής. Άνάλογη προς τή μακροζωία του είναι και ή επίδραση που είχε τό μαντριγκάλ στη μουσική και την ποίηση. Και στις δύο δημιουργίες ένα έντελώς δικό του είδος λυρισμού, επάνω στα άρχικά βασικά του στοιχεία, που διατηρήθηκαν άνολλοίωτα τουλάχιστον στον έξωτερικό τους τύπο, με τους ελεύθερους άσύμμετρους στίχους τους που, όπως φαίνεται δέν εδέμευσαν τόν συνθέτη ή τόν ποιητή στην έμπνευσή του. Η Γερμανική μουσική τό υποδέχθηκε με δλες τίς τιμές περί τό 1650 και έπιβλήθηκε στη χώρα τόσο, που στις άρχες άκόμα του 18ου αιώνος έχομε ποίηση και μουσική γιά έκκλησιαστική καντάτα, στον τύπο και τή μορφή της μαντριγκολικής ποιήσεως. Όσο γιά την Ιστορία του στην 'Ιταλική μουσική αυτή παρουσιάζει τρεις ολοκάρθα παραγόμενες περιόδους. Στην πρώτη κυριαρχούν συνθέτες του Arcadelt και του έξαιτιασθέντος Γάλλου Βερντελό (Verdelot). Στην περίοδο αυτή τό μαντριγκάλ, δμόφωνο πάντα, είναι στενά προσαρμοσμένο στο κείμενο, διατηρεί μία άπόλυτα ήσυχη γραμμή. Στη δεύτερη παρουσιάζεται μία τάσις προς τό ήχητικά ζωγραφικό. Τό κείμενο σχεδόν εικονογραφείται με τή μουσική, που σχηματίζεται έτσι ένα φόντο στο λυρισμό της ποιήσεως, που κι' αυτή κερδίζει όλοένα έδωσος στην τεχνική πιά ποίηση, χάνοντας τόν δημιακό χα-

ρακτήρα με τόν όποιον είχε πρωτοπαρουσιαστή. Στην τρίτη με τόν Μορέντινο, τόν πρόγκηπα Γκεσουαλντο ντι Βενόζια και πρό πάντων τών μεγάλων Μοντεβέρντι, πλουτίζεται τό μαντριγκάλ τόσο, που, χωρίς να χάνη τή λιτή τή έξωτερική γραμμή, εκπροσωπεί μουσικός την άκμή της 'Αναγεννήσεως και εκφράζεται έτσι, που ένw δέν παύει νά γίνεται άντιληπτό από την ολότητα, μπαίνει και στις συγκεντρώσεις της άνεπτυγμένης κοινωνίας, σαν μία μεγάλη καλλιτεχνική άπόλαυση. Έπιπείτα ένw άκόμη τό μαντριγκάλ διατηρούσε άκέραια τό δίκαιώματά του και τή θέση του στη φωνητική μουσική, τό παρέλαβεν ή όργανική, ή όποια μόλις περί τά μέσα του 16ου αιώνος κατόρθωσε νά εισδύση στη σύνθεσή του, τό έμπιστεύθηκε σε διάφορα όργανικά σύνολα τό έχρησιμοποίησε σαν έορτάσιμο 1ντερμέδιο, σε πανηγυρισμούς γάμων ή άλλων χαρμουνών γεγονόντων σε διάφορες αλές.

Στη Γερμανία τό είδος καλλιεργήθηκε με σποργή και έπιμέλεια από Γερμανούς ή έκγεγαμισθέντας καλλιτέχνας, όπως ήταν ο Λάσο, ο ντι Μόντε, ο Λέξερ ο Χάσλερ, ο Σύτς κ. ά, που έγραψαν, ως επί τό πλείστον τό μαντριγκάλ τους σε πέντε φωνές.

Έτσι ή κατηγορία αυτή της φωνητικής μουσικής, που με πολύ μετριοφροσύνη παρουσιάστηκε πρώτα σε μία μόνο περιοχή της Βορείας 'Ιταλίας, άπλώθηκε ολόκληρη τή δυτική Εύρώπη, άρχίζοντας από την γειτονική Γαλλία, τή Γερμανία, τις Κάτω Χώρες, την 'Ισπανία και τελειώνοντας στην 'Αγγλία όπου όχι μονάχα είχε μία έντελώς ξεχωριστή άνθιση με τους έκλεκτούς συνθέτες Byrd, Dowland, Gibbons, Morley, που ή επίδρασή τους διατηρείται ως τά χωροδιακά τών μελοδραμάτων του Purcell, άλλα και 1δρόθηκε ειδικός γι' αυτό σύλλογος που άκόμα διατηρείται και πού σκοπός του είναι ή φροντίδα της έξαιτιασθέντικής καλλιέργειας αυτού του μουσικού είδους. Παρόμοιος σύλλογος 1δρόθηκε μετά τό τέλος του πρώτου παγκοσμίου πολέμου και στην Στουτγάρδη ή ζωή του όμως ύπληξε μάλλον βραχεία και ή δράση του άρκετά περιορισμένη, λόγω της γενικότερας φύσεως γεγονόντων που ήκολούθησαν.

Μέ την επικράτηση της όπερας στην κοσμική μουσική και τού όρατορίου στην έξαιτιασθέντική θρησκευτική, που και τά δύο ξεκινώντας και πάλι από την 'Ιταλία, διαδίδονται στην Εύρώπη ολόκληρη, ή τεχνική φωνητική μουσική—έκτός της άούστηρ έκκλησιαστικής που εξακολουθεί τόν δικό της χωριστό δρόμο—περιορίζεται σ' αυτά τά δύο είδη. Έτσι έχομε τά μέρη του χορού γιά τά μεγάλα σύνολα, δωαδίες, τρίο, κουαρτέτα κλπ. γιά τά διάφορα μικρότερα φωνητικά σύνολα και πρό πάντων «μονωδίες» που όσο και έν είναι έξαρτήματα ένός συνόλου και δέν μπορούν νά νοηθούν ως έργα άυτοτελή κατέχοντας τους άκροατές και πριν από αυτούς τους έρμηνευτάς τού σ' αυτά εφίσκαν την εκάριερα να έπιδείξουν τά φωνητικά τους προσόντα με μία έλευθερία ή όποια συχνά περνοσε τά όρια που είχε πράξη ή άούστηρ πειθαρχία της έως τότε έν χρήση φωνητικής μουσικής. Στη μονωδία τό είδος αυτό μάς έδωσε την όρια (ως επί τό πλείστον γραμμένην στον τύπο Α—Β—Α) την καθάτινα, και τή μικρότερου σχήματος όραν γνωστής ως «έρμιατα ή άριόζο». Η Γερμανία έν τούτοις, που προχώρησε κάπως άργότερα από τους άλλους στη θεατρική μουσική εξακολουθεί καθ' όλον τών πρώτων ήμισυ του 17ου αιώνος να έμμένει στον τά παλιά είδη και να δημιουργή πάντα άυτοτελή και

τό χωρωδιακό έκκλησιαστικό τραγούδι, έπάνω σέ κείμενα τής γραφής έπειρασμαένα ή ατόοσία, και τό κοσμικό, σπνρημένο όπως και πριν στούς κανόνας του γενικού βασιέμου, πού καταργείται πολύ άργότερα για να καθιερωθώ ώς βάσις του τραγουδιού όριστικά πλέον ή μελωδία του. Αυτό ένώ έχει τήν εύτυχία να είνε δικό του οι ύπέροχοι διδάσκαλοι και δημιουργοί «Όρατορίων», «Όαθών λειτουργιών» και θεατρικών έργων: Οι διάφοροι Μπάχ με έπικεφαλής τόν 'Ιωάννη Σεβαστιανόν, ό Χαίντελ ό Γκλόουκ και έπειτα ό Μότσαρτ.

Άργότερα μάάλιστα από τό τέλος του 18ου και άρχάς του 19ου αιώνας στή Γερμανία παρουσιάζεται ή μεγάλη άνθσις, ή άκμή του τραγουδιού. Οι τελευταίοι κλασικοί άλλ' ίδίως οι πρώτοι ρωμαντικοί δίνουν στον τομέα αυτό πραγματικά άριστουργήματα. Ένα βασικό πρόβλημα κατά τόν 19ον αιώνα άποτελεί τό ζήτημα τής βαρότητας πού κατανέμεται μεταξύ τής μελωδίας και τής συνοδείας του πιάνου σχεδόν έξ Ισου και πού με τήν έπιθυμία των ρωμαντικών, τής γραμμής Σούμπερτ - Σούμαν, Χούγκο Βολφ, να τονισθώ ιδιαιτάτα ή άτμόσφαιρα, συχνά, ίδίως εις τόν τελευταίον, τόση είνε ή σημασία πού δίδεται στή λεγόμενη συνοδεία, ώστε ή φωνή φαίνεται σαν νάχη προστεθώ σχεδόν σε τόπο ρετιτατιβώ τελευταία, άπλώ συμπληρωματική του όργανικού μέρους τής συνθέσεως. Όστε τελευταίο όκρο αυτής τής εξέλιξεως είνε, περί τό 1800, τό όμιλούμενο τραγούδι, μία μελοδραματική δηλαδή άπαγγελία με μουσική υπόκρουση. (Th Gerlach, W. Wendland, H. Neal κ. ά.) Αυτό καταπολεμήθηκε για τή σωτηρία του τραγουδιού με τόν τονισμόν τής

μελωδίας στις συνθέσεις του Μπράμς και συχνά του Ρίχαρντ Στράους, του Ρέγγερ, του Τσίλχερ και του Πφίτονερ. Ένας άλλος άκόμη κίνδυνος παρουσιάζτηκε για τό τραγούδι, όταν από βασικό στοιχείον τής μουσικής δωματίου έβασσε να άνέβη στο συμφωνικό βάθρο με συνοδείαν όρχήστρας, πού και αυτός καταπολεμήθηκε βαθμιαία, πρώτα με τή σμίκρυνση τής όρχήστρας και τόν περιορισμό των όργάνων πού τήν άποτελοσαν και έπειτα με τήν άντικατάστασή των από μικρότερα συγκροτήματα. Και ένώ έτσι τό τραγούδι με συνοδείαν πιάνου, μετά τήν πλούσια άνθισή του κατά τή διάρκεια του 19ου αιώνας διερχόταν μία κρίση έπιγονικής φύσεως, τό «ά κάπελλα» χωρωδιακό άντίκρυσεν μία νέαν άνάπτυξη και καλλιεργείται και τώρα με νέαν προθυμία. (Κορίσκου, L. Weber, A. Κνάμπ, X. Ντίστλερ, Γ. Σβάρτς). Τελευταίως οι συνθέται τραγουδιών στρέφονται πρós τόν άπλοποιημένον με συνοδείαν πιάνου τύπον του είδους, έτσι ώστε ή καθαυτώ φωνητική μουσική να άποκτά βασικώς δική τής σημασία.

Πριν τελειώσωμεν τό σημάωμα θα αναφέρωμεν και τά όνόματα των σπουδαιότερων συνθετών τραγουδιού, πού παρουσιάζθηκαν κατά τούς τελευταίους δύο αιώνας και εις τας λοιπάς ευρωπαϊκάς χώρας: Εις τήν Γαλλίαν: Μπιζέ, Γκούνα, Ντεμπουσύ, Λένορμαν, Ντυπαρκ, κ. ά εις τήν Ρωσίαν: Γκλένκα Μουζόρσκου, Τσαϊκόφσκου Γκλαζουνώφ. Εις τήν Νορβηγίαν: Γκρίηγκ και Σίντεν. Εις τήν Σουηδίαν: Lindblad και Rangströni. Εις τήν Φιλανδίαν: Σιμπλιους και Κίρπινεου. Εις τήν 'Ιταλίαν: Γκορντιτζιάνι. Εις τήν 'Ισπανίαν Nin και Φάλλια, κ. ά.