

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

Ἐκδόσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 3

Συντάσσεται ἐπὶ Ἐπιτροπῇ — Διευτὴς Π. ΚΟΥΣΙΡΙΑΝΘ

ΕΤΟΣ ΣΤ.

ΑΡΙΘ. 73

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1954

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.50

ALEX THURNAYSSEN

Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΕΩΣ

ΜΕ ΒΑΣΙΝ ΤΟ ΔΩΔΕΚΑΤΟΝΟΝ ΣΥΣΤΗΜΑ

Ἡ ἀπροσδόκητὴ μετὰ τὸν θάνατον τοῦ δημιουργοῦ τῆς, ἀπὸ ὅλους σχεδὸν τοὺς ἐκπρόσωπους τῆς νεώτατης γενεᾶς συνθετῶν, στὶς δυτικὰς τοῦλάχιστον χώρες ἀνεκατάστασις τῆς πολυουζήτημένης καὶ στὸν Arnold Schönberg ὀφειλόμενης δωδεκάφθογγης τεχνικῆς συνθέσεως, ποῦ ἀπὸ τὰ πρῶτα μεταπολεμικὰ χρόνια μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς ἕνα ἀπό τὰ πιὸ περιεργὰ, καὶ τὰ πιὸ ἀξιόπρόσχετα φαινόμενα στῆ γενικῇ εἰκόνα τῆς σύγχρονης μουσικῆς παραγωγῆς, εἶνε γεγονός, ποῦ σήμερα πιὰ δὲν θὰ μπορούσε νὰ παροραθῇ καὶ ποῦ δημιουργεῖ, γι' αὐτό, τὴν ἀνάγκη στὸν καθένα, ποῦ ἀσχολεῖται ἢ ἀπλῶς ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴ μουσικῇ, νὰ φροντισθῇ γιὰ ἕνα σχετικὸ προσανατολισμὸν τοῦ πρὸς τὸ θέμα. Ἐπειδὴ, κατὰ πάσα πιθανότητα καὶ στὸν τόπον μας ἐλάχιστοι μόνον ξέρουν, τί ἀκριβῶς ἐννοοῦμε λέγοντας «τεχνικῇ» τοῦ συστήματος αὐτοῦ θὰ ἐπιχειρήσομε, μὲ τίς παρακάτω σύντομες ἐξηγήσεις μας, νὰ γνωρίσομε στοὺς ἀναγνώστας μας, τοῦλάχιστον τίς θεμελιώδεις ἀρχὲς τῆς. Πῶς ἐβδὼ δὲν πρόκειται νὰ λάβρωμε μιὰ ὀποιαδήποτε θέσι ὑπὲρ ἢ κατὰ τὸ συστῆμα καὶ τῶν βάσεων του, καὶ πῶς θὰ περιορισθοῦμε ἀπλῶς σὲ μιὰν ἀπολύτως ἀντικειμενικὴν ἐξέτασι τοῦ θέματος εἶνε περὶ τὸ νὰ τοισθῇ γιὰτί ἐννοεῖται ἀπὸ τὸν καθαρὸν διαφωτιστικὸ σκοπὸ αὐτῆς μας τῆς ἐξετάσεως.

Καὶ πρῶτα—πρῶτα; Πῶς ἐφθάσαμε εἰς τὸ δωδεκάτονον σύστημα καὶ ποιὲς εἶνε οἱ βασικαὲς ἀρχὲς τῆς ἐπὶ τοῦ συστήματος αὐτοῦ στριζύζομενης τεχνικῆς συνθέσεως; Νὰ οἱ δύο ἐρωτήσεις ποῦ πρόκειται ἐβδὼ νὰ μᾶς ἀπασχολήσωμε.

Γιὰ νὰ γίνῃ νοητὸ, πῶς ἡ ἀπὸ τὰ δεδομένα τοῦ δωδεκάτονου συστήματος ἀπορρέουσα τεχνικὴ συνθέσις δὲν εἶνε,—ὅπως πολλὰς φορὲς ἔως τώρα ἐλέγχθη— τὸ πρῶτον ἕνός ἀρρωστημένου συγκεκριμένου πνεύματος, ἀλλὰ διαμορφώθηκε βαθμιαία κατὰ αὐστηρὸ λογικὸν τρόπον, καὶ εἶνε συνῆπις ὁριζόμενων τάσεων ἐξελλίξεως τῆς ρομαντικῆς μουσικῆς ποῦ ἀρχίζουν νὰ ἐμφανίζονται ἀπὸ τὰ τέλη ἀκόμα τοῦ περασμένου αἰῶνος, εἶνε ἀπαραίτητο νὰ θυμίσωμε μὲ δύο λόγια τὴ σημασία καὶ τὴ σπουδαιότητα ποῦ ἔχει καὶ κάθε μουσικὴ δημιουργία τοῦ τοῦτικῦ οὐστήματος. Τοῦτικὸ οὐστήμα λέγοντας ἐννοοῦμε, ὅπως εἶνε γνωστὸ, τὴν εἰς κλίμακας, κατ' ἀκριβεῖς καθωρισμένες μεταξὺ τους σχέσεις διαστημάτων, περιλαμβανόμενες σειρὰς τόνων, ποῦ σχηματίζουν ἕτσι τὴν πρῶτὴ καὶ σημαντικώτερη προϋπόθεσι γιὰ τὴ δημιουργία τέχνης ἀπὸ τὴν ἡχητικὴ ὄλη. Ὡς τώρα γνωρίζομε ἕναν ἀρκετὰ σεβαστὸ ἀριθμὸν τέτοιων συστημάτων, ποῦ παρουσιάζουν μεταξὺ τους οὐσιώδεις διαφορὰς καὶ σχετικὰ μὲ τὸν ἀριθμὸν τῶν τόνων, ποῦ χρησιμοποιοῦν, καὶ σχετικὰ μὲ τίς ἀποστάσεις, ποῦ ἔ-

χουν οἱ τόνοι αὐτοὶ μεταξὺ τους. Οἱ διαφορὰς αὐτὲς ἐξηγοῦνται διὰν ληφθῶν ὑπ' ὄψιν τὰ ἱδιαίτερα ψυχικὰ χαρακτηριστικὰ κάθε φυλῆς, ἢ ποικιλία τῶν κλιματολογικῶν συνθηκῶν, τῆς γλώσσας, τῆς ἰδιοσυγκρασίας τῶν διαφόρων λαῶν, πράγματα, ποῦ κατοποιοῦνται σὲ μιὰ διαφορετικὴ ἐπίσης στὸν καθένα τους ἀντίληψη τοῦ ἤχου.

Ἄλλὰ δὲν εἶνε μόνον ἀνάμεσα στὰ τοῦτικὰ οὐστήματα τῶν ποικίλων κύκλων πολιτισμοῦ, ποῦ βρίσκομε τέτοιες διαφορὰς. Ἡ ὄλη πορεία τῆς δυτικῆς μας μουσικῆς μᾶς πείθει, πῶς καὶ μέσα στὴν ἴδια ζώνη πολιτισμοῦ τὸ τοῦτικὸ οὐστήμα δὲν μένει μόνιμα ἀναλλοίωτο, καὶ τοῦτο συμβαίνει γιὰτί, ὅπως καὶ τὰ λοιπὰ σύμβολα τοῦ πολιτισμοῦ ὀπόκειται καὶ αὐτὸ στὶς μεταβολὰς τῶν ἀνθρωπίνων ἰδεῶν, ἀντιλήψεων, ἀπόψεων καὶ αἰσθημάτων. Κατὰ ταῦτα εἶνε σφάλμα νὰ θεωρήσομε τίς ἀλλαγὰς ποῦ ἔως τώρα κατὰ καιροὺς ἐπῆλθαν στὰ τοῦτικὰ οὐστήματα ὡς φαινόμενα ἀνεξήγητα μεμονωμένα. Πρέπει ἀντιθέτως νὰ τίς ἀντικρίζομε, ὅπως πραγματικὰ εἶνε, συμπτώματα δηλαδὴ τμηματικὰ καὶ ἀναπότρεπτα γενικώτερων ἱστορικῶν μεταβολῶν. Γιὰτί γενοῦν εἶνε ὅτι πάντα, οἱ ἐποχῆς, ποῦ σημειοῦνται τίς στιγμὲς τῶν μεγάλων κοσμοϊστορικῶν στρεφῶν, ἀποκάλυψαν στὸν ἄνθρωπον νέα πνευματικὰ ρεύματα, νέες ἐπιστημονικὲς ἀλήθειες, τὸν ὠδηγήσαν σὲ νέες ἀνακαλύψεις, τοῦ ἄνοιξαν νέους ὀρίζοντας, νέες ἀπόψεις καὶ τὸν ὠθησαν εἰς ὅλα τὰ πεδία, εἰς ὅλους τοὺς κλάδους, πρὸς νέες κατευθύνσεις. Ἐἵνα τέτοιον λοιπὸν σημεῖο ριζικῶν μεταβολῶν στὸν δυτικὸν μας πολιτισμὸν ἐμφανίζει οἱ ἴδωσ αἰῶν. Καὶ γιὰ νὰ ἔχομε μιὰ συνοπτικὴν εἰκόνα τῶν δῶν συμβῆσαν ἀρκεῖ νὰ ὑπεθυμίσωμε, ὅτι μὲ τίς ἀναρτητικὰς ἀστρονομικὰς ἀνακαλύψεις τοῦ Γαλιλαίου, τοῦ Κοπερνίκου καὶ τοῦ Νεύτωνος, οἱ ἄπαντα στὴν ἀπόλυτη κυριαρχία τῆς ἐκκλησίας θεμελιωμένους μεσαιωνικὸς τρόπος τοῦ σκέπτεσθαι, μὲ τοὺς δύο του βασικοὺς πόλους—τίς βιβλικὲς παραδόσεις ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ τὸ παγκόσμιον πολεμικαῖόν οὐστήμα ἀπὸ τὴν ἄλληλ—κατέρρευσε γιὰ νὰ παραχωρηθῇ τὴ θέσι του σ' ἐντελῶς νέες θεωρίες περὶ τοῦ κόσμου καὶ τῶν φαινομένων του.

Καὶ μέσα σ' αὐτὲς τίς ἀλλαγὰς προβάλλει, ἐναντιώτερα ἀπὸ ὅλες τίς ἄλλες, μιὰ νέα ἀσθησις—ποῦ ἴσως νὰ ἐξεκολάπτετο ποῦ πολλοὺ ἀργά-ἀργά σὸ ἀνωρῆπνον ὕπνουσινθητο. Ἐνισχύθηκε ὁμως τώρα καὶ ἐνοουειδητοποίηθηκε μὲ τίς ἀποκαλύψεις τῶν κοπερνίκων περὶ κόσμου ἰδεῶν, οἱ ὅποιες πρόδιδαν ἦδη κῆποιες ὀπονοίες γιὰ τὸ ἀπέραντον τοῦ σύμπαντος—μιὰ νέα, λοιπὸν ἀσθησις χώρου ποῦ ἐκδηλώθηκε μὲ ξεχωριστὴ ἔντασι στὴ σχετικὴ μὲ τὴν τρίτη διάστασι ἐπίγνωσι, τὴν ἐπί-

γνασι του βάθους. Νά ένα σημείο που πρέπει προσε- κτικά να συγκρατήσουμε, γιατί ακριβώς η νέα αυτή άποψη έβωσε την ώθηση για τή δημιουργία των νέων μέσων έκφράσεως, που είχαν τόση σπουδαιότητα για τήν περαιτέρω εξέλιξη τής τέχνης. Και έννοούμε μ' α- τή τον προοπτική στη ζωγραφική και τήν αρμονία στη μουσική, που και ο δύο τους αποτελούν τήν καλλιτε- χνική απόδοσι του χώρου: ή προοπτική του όπτικά όρα- τού ή αρμονία του άόρατα άκουστικού.

Και τότε στον πεδίο τής τέχνης τών ήλων άρχισε να συντελείται μία βαθμιαία μετάβασις από τήν μέχρι τής έποχης εκείνης, σύμφωνα προς τics μελωδικές μόνο ά- πόψεις διαμορφούμενη μουσική, προς μίαν άλλην, πολυφωνικήν αατήν ύποτασσόμενην πιά στους νόμους τής αρμονίας πρό πάντων, δηλαδή, μέ άλλες λέξεις: ά- πό μία μουσική, που για βασική τής άρχιτεκτονική άρ- χή είχε τή άνεξαρτήσια τής κάθε φωνής, τή χωριστή τήν, τήν άτομική τής—άς το ποθε έται—οή όριζόντια γραμμή εξέλιξι, και ή συνέηχοι τών φωνών αυτών δεν εινε παρά ένα παράλληλου αποτέλεσμα τής πορείας τους αατής, ολότελα δευτερεύουσας σημασίας, προς μία μουσική, όπου αντίθετα ή πορεία των φωνών ύ- παγορευούταν κυριολεκτικά πρό πάντων από τή μέρι- μα, από τήν συγκέντρωσι τής προσοχής στην άρμονική τους συνέηχοι. 'Η εκ θεμελιών όμως αατή άλλαγή στον τρόπο τής διαμορφώσεως του ήχου ήταν φυσικό νάχη για άμεισή τής συνέπεια μίαν άνάλογη άλλαγή του τονικού συστήματος, γιατί μέ το σύστημα των εκκλη- σιαστικών κλιμάκων, που τόχου τότε άκόμη μία μοναδι- κή ββάσι στη μουσική δημιουργία, δεν μπορούσε βέβαια να πραγματοποιηθή δημιουργικά ή νεοσχηματιζόμε- νη τεχνοτροπία. Για τών σκοπόν αυτών άπαραίτητο ήταν ένα τονικό σύστημα, που θα άνταποκρινόταν στις νέες άνάγκες, που θα έπέτρεπε δηλαδή κατ' άρχην μίαν έ- ξέλιξη τής μουσικής έπί αρμονικών πιά βάσεων. 'Η τιμή τής λύσεως του προβλήματος αατού όφείλεται στον **Giuseppe Zarlinο** (1517—1590) ο όποιος πρώτος κατε- νόησε τήν για τήν εξέλιξη τής μουσικής στις νέες τής κατευθύνεις χρησιμότητα του τονικού συστήματος τής μειζονος και έλάσσονος κλιμάκος, τήν ύπεστήριξε, τήν αιτιολόγησε πειστικά θεωρητικά και παρέχε βοήθημα στον τρόπο τής χρήσεως τής μέ το βιβλίο του «**Institu- zioni armoniche**» που εξέδωσε στα 1558 και όπου βρί- σκουμε συγκεκριμένους τούς μέχρι σήμερον ίσχιόντας βασικούς κανόνες για τών σχηματισμό των συγχορδιών.

'Ετσι άποτολημήθηκε το πρώτο άποφασιστικό βήμα για τήν καθιέρωσι τής άρμονικής μουσικής. Το δεύτερο δχι, λιγότερο σημαντικό έγινε μετά 150 χρόνια μέ τόν συγκερασμό του συστήματος αατού, δηλαδή μέ τή δια- ροι τής όγδοής εις δώδεκα τία μεταξύ τους ήμιτόνια διαστήματα, που καταρθώθηκε μέ τήν έξ 15ου κατανο- μής εις τας 12 πέμπτων, που περιέχονται στις 7 δώδεις, του λεγομένου «**υπαγορευού κόμματος**» τής διαφοράς δηλαδή, που προκύπτει κατά τήν επάλληλον τοποθέτη- σιν των δώδεκα φυσικών πέμπτων, και του τόνου του τέρματος (από το κοντρα ντί, έως το ύψηλόν οί στον κύκλον των πέμπτων, το τελευταίον αατό ό άκούεται κάπως όξύτερα). 'Ετσι έγινε δυνατά, αντίθετα από τα έως τότε ίσχιόντα, να σχηματίζονται από κάθε βαθμί- दा τής κλιμάκου σχετικώς καθαρές άρμονίες, που έ- πρέπουν πάσης φύσεως μετατροπής. Το παλιώτων έργον του 'Ιωάννου Σεβαστιανού Μπάχ «**Κάδων**» συγκερασμένον κλειδοκύμβαλον» χρωσται τήν εμπνευσι που το παρήγαγε στον νεωτερισμόν αυτών και του βέ-

χνει άλλως τε τήν εγνωσούνη του, παρέχοντας τήν άψευδέστερη [και πειστικότερη] απόδειξη τής χρησιμότη- τός του εμπραχτα. Μέ τα δύο λοιπόν αατά ύψιστης σπουδαιότητας γεγονότα, τήν καθιέρωσι δηλαδή του συ- στήματος τής μειζονος και έλάσσονος κλιμάκος πρώτα, και τόν συγκερασμό του άργότερα, έτέθηκαν όρι- στικά πιά τα θεμέλια που έπάνω τους μπόρεσε να στη- ριχθί το μνημειώδες οικοδόμημα του πλήθους εκείνου των μουσικών άριστοτεργημάτων, που άποτελούν τήν Ι- storia τής μουσικής τών κατόπιν τριακοσίων έτών.

Πιά έξήγηται τόρα το γεγονός, ότι δεν μπορεί πιά να έπαρκήσι στους σημερινούς μουσικούς ένα τονικό σύστημα, που τόσο εδοκίμοησε, που κατέστησε για τή μουσική δυνατή μία τέτοια εξέλιξι, και έδωσε μέ τόσες άθάνατες δημιουργίες χειροπιαστά τεκμήρια τής χιλο- δοκιμασμένης άποδοτικότητός του και εκμεταλλεούσης αξίας του ; Εινε λοιπόν ολόφανερο πως και πάλι βρι- σκόμαστε μπρός σε μία νέα μεταστροφή του τρόπου, που συλλαμβάνομε και αισθανόμαστε τόν ήχο, που αατό αατής τα βαθύτερα αιτια θα πρέπει ν' άναζητηθούσιν στη γενικότερη άλλαγή των ανθρώπινων σκέψεων, ύδε- ών και αισθημάτων. Κ' επειδή θα πηγαίνομε πολύ μα- κρύτερα άν έπιχερούσαμε να έρευνήσουμε ένα—ένα χα- ριστά τα αιτια αατά, θα περιορίσαμε έδω τics παρα- τρησεις μας στους παράγοντας, που προσπειμασαν και έπέφεραν τελειωτικά τήν άλλαγή στην αατοίνο του ήχου.

Μέ τή μετάβασι από τήν μελωδική στην άρμονική διαμόρφωσι του ήχου, που, όπως είπαμε παραπάνω, συντελέστηκε τελειωτικά μέ τήν καθιέρωσι του τονικού συστήματος τής μειζονος και έλάσσονος κλιμάκος, δη- μιουργήθηκε για τή μουσική μία έννοια, που για τήν προεάρχουσα ήταν τελείως άγνωστή, τελείως άνύπαρ- κτη : ή έννοια τής τονικότητας. Και μέ τόν δρον αατόν έννοούμε, όπως εινε γνωστό, τόν νόμον εκείνου, που ό- ριζει, ότι μία όποιαδήποτε σειρά άρμονιών τότε μόνο γίνεται μουσικός νοητή όταν σχετίζεται και ξεκατάται από μία κεντρική άρμονία ή ακριβότερα, από ένα κεν- τρικό τόνο. Και επειδή στον νόμον αατόν ύποτασσά- ταν άπόλυτα κάθε άρμονικά διαμορφούμενη μουσική, ή τονικός της άπέτελεσε τή βασική άρχή τής άρμονίας. Και ή βασική αατή άρχή διατηρήθηκε πιά πολύ στις μουσικές δημιουργίες. Οί μεγάλοι Διδάσκαλοι του Μπαρόκ και άκόμη τής κλασικής σχολής σκείται, άνα- γνωρίζουν, οσβονται και πρό πάντων ξεκαλοουθεν να πιστεύουν άληθινά στο κύρος των. 'Ερχεται όμως ο ρωμαντισμός και αατός φέρνει τήν πρώτη άλλαγή στην κατάσταση. 'Ο Μουσικός τής εποχής αατής, που άντι- κρύζει τόν κόσμο μέσα από το πρίσμα τών συναισθη- μάτων του και θεωρεί σκοπό των δημιουργιών του τήν καλλιτεχνική έκδήλωσι των έντυπώσεων, που μέ τόν τρόπον αατόν δέχεται, άρχίζει δλο και πιά πολύ να αλ- θανάται τους τονικούς περιουσιούς σαν πειστικά δεσμά δβάσταχα—βαρτά.

Οί ήχητικοί συνδυασμοί που μπόρουν να γίνουν μέσα στο πλαίσιο των τονικών σχέσεων, δεν έπαρουν πιά στις άνάγκες έκφράσεως που αξήσαν αατά και ταυτόχρονα έλεπτόνησαν. 'Η εύσηγκίνη φύσις του, τα ευερέθιστα νεύρα του άποζητρον νέα μέσα για να μπόρουν να έκδηλωθούσιν στη μουσική. 'Αλλά ακριβώς όλες οι πηγές ένεργείας ήχητικού δυναμισμού που κα- τοικτά μέ κάθε καινούριο του βήμα, για να ίκανοποιή- ση τήν έψια του να γιόνα μεγαλότερη ένταση, ολό- ένα ίκανότερη παραστατικότητα όξύτερων χαρακτηρι- σμών, ολόένα λεπτότερη διαβάθμισι των ήχητικών όπο-

χρῶσεων, μοιραία ἀλλὰ καὶ κατὰ φυσικὴ συνῆπειά τὸν ἀποσποῦν καὶ ὀλοένα ριζικότερα ἀπὸ τὸ πεδῖον τῆς τονικότητος. Γιατί, ὅταν πᾶ ἡ μελωδία δὲν ἀνέχεται κανόνες εἰδους περιορισμοῦ καὶ χαράζει τὴ γραμμὴ τῆς ὄλο καὶ σὲ πλατύτερα τόξα, ὄλο καὶ σὲ ὀρυθητικώτερες καμπύλες, ὅταν οἱ ὀλοένα πολυπρότεροι συνδυασμοὶ τῶν συνηθῶσεων, μάλιστα ἐπιτρέπουσιν νὰ διακριτὰ ἀμυδρὰ μιά ἀμ-ίβηλο σχέσις πρὸς κάποιο ἴχνος χρωματικῆς, σχηματίζουσα στὴ διατονικῆ ρήγματα, οἱ κλιμακῆς ὀλοκλήρων φθόγγων οἱ μὴ λυόμενες καθυστερήσεις οἱ συγχωρίες τῆς ῥηθιμένης πέμπτης, τῆς ἑβδόμης καὶ τῆς ἐνάτης, τὸ ὀλοένα πὸ ἀδέσμευτο τῆς πορείας τῶν φωνῶν, οἱ διαφωνικῆς προστριβῆς, οἱ παντός εἰδους ἠχητικῆς μίξεις, ὄλα αὐτὰ συντελεσοῦσιν στὴ συστηματικὴ πᾶ ὀδοσκαψί τῶν θεμελιῶν τῆς τονικότητος. Ἡ πορεία λοιπὸν τῆς ἀποσυνθέσεως τῆς ἁρμονίας μας ποῦ, ὅπως εἶδαμε πρέπει νὰ θεωρηθῆ γέννηση ὀπερτροφίας τῆς ἐσωτερικῆς ἀνάγκης ἐκφράσεως—ἀποτελεσματικὸς καὶ αὐτῆς μιᾶς ὀπερτονισμένης ὀποκειμενικότητος—παρουσιάζει μιά κανονικὴ ἐξέλιξι ἀπόλυτα λογικῆ. Καὶ ὅταν ὁ **Arnold Schönberg** μὲ τὰ «τρία τοῦ κομμάτια γιὰ πιάνο,» ἔργο 11, ποῦ γράφηκε στὰ 1909, ἀποτολμοῦσε τὸ ἀποφασιστικὸ βῆμα πρὸς τὸν ἀτοναλισμὸ, μποροῦμε νὰ ποῦμε, πὸς δὲν ἔκαμε τίποτα ὄλλο παρὰ νὰ δεχθῆ ἄρρητὰ νὰ ὀποστη τῆς τελευταίης συνῆπειας αὐτῆς τῆς ἐξελίξεως.

Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ὄμως ποῦ ἐπατήσαμε τὸ ἔδαφος τοῦ ἀτοναλισμοῦ, ἐπιτεῖ πλέον τὸ ζήτημα τῆς καθιερωθεῶς ἑνὸς τονικοῦ συστήματος καὶ μιά μεθόδος συνθέσεως στυγιμένης ὀ' αὐτό. Γιὰ τὸ τονικὸ ὀσῆτημα τὸ πρόβλημα εἶχεν ἤδη λυθῆ ὀτομάτως, γιὰτὸ ἀτοναλισμὸς δὲν ἦταν ὄλλοιώτικα πραγματοποιήσιμος παρὰ

μὲ βάσι τοῦς δώδεκα, ἰσοδυναμοῦς μεταῶ τοῦς, τόνους δηλαδῆ, μὲ τὴν προϋπόθεσιν μόνον, ὅτι τὰ δώδεκα συγκερασμένα ἡμίτονα τῆς ὄγδοῆς δὲν θὰ ἐξαρτῶνται πᾶ, ὄπως τὸν τονικὸ ὀσῆτημα τῆς μείζονος καὶ ἑλάσσονος, ἀπὸ ἑνα κεντρικὸ τόνου, καὶ συνεπῶς δὲν θὰ διατηροῦν τῆς μεταῶ τοῦς σχέσεις, ὄλλα θὰ θεωροῦνται καὶ θὰ προσφέρονται στὴν ἄκροσιν ὀν ἀνεξάρτητοι μουσικοὶ παράγοντες. Ὅσο γιὰ τὴ μεθόδος τῆς συνθέσεως ἀνέλαβε καὶ πάλι ὁ **Arnold Schönberg** τὴν πρωτοβουλία, νὰ ἐξεῶθῆ τοῦς κανόνες γι' αὐτὴν καὶ νὰ τοῦς συγκεντρώσῃ, σὲ μιά συστηματικὴ θεωρία. Ἄν ἀναγ.ωρίσομε τὴ φῶσι τοῦ δωδεκατονικοῦ συστήματος καὶ τὴν κατάστασι, ποῦ δημιουργήθηκε γι' αὐτὴν, θὰ πρέπει νὰ δεχθοῦμε ὅτι ἡ θεωρία αὐτῆ ἦταν ἡ μόνη ποῦ μποροῦσε νὰ δώσῃ τῆς δυνατώτετης, γιὰ μιά μουσικὴ δημιουργία λογικὰ ὄργανωμένην βάσει αὐτοῦ τοῦ συστήματος. Καὶ τῶρα: Ποιοὶ εἶνε οἱ βασικοὶ κανόνες, ποῦ θεσιζέι ἡ θεωρία αὐτῆ καὶ ποῦ διαγράφουσι τῆς κύριες γραμμῆς τῆς κατευθύνσεως ποῦ δίνει;

Πρὶν ἀρχίσει τὴ σύνθεσι τοῦ ὀ μουσικοῦ ἐκλέγει τὴ «βασικὴ μορφή» ἢ τὴν «σειρά τῶν φθόγγων» τοῦ (γι' αὐτὸ καὶ ἡ μεθόδος λέγεται—ὀρθότερα μάλιστα—καὶ σύνθεσις κατὰ τὴν δωδεκακάφθογγον σειρά). Ἡ σειρά αὐτῆ, αὐτῆ ἡ «βασικὴ μορφή» ὀφείλει νὰ ἐκπληρῶνῃ τρὸς ἄκολουθους ὄρους: α) μπορεὶ νὰ περιέχῃ ἢ ὄλους τοῦς τόνους τῆς σειράς ἢ ἑνα μέρος τοῦς. β) πρέπει ν' ἀποφεύγουσιν τὰ πολλὰ ὄμοια διαστήματα. γ) ἀπαγορεύονται οἱ ἑν συνεχεῖς ἐπαναλήψεις περισοτέρων ὀπὸ ὄδο μεγάλας ἢ μικρᾶς τρίτας. Γιὰ τὴν ἐξέλιξι τῆς μελωδίας ἀπὸ τὴ βασικὴ μορφή, τὴ μεταφορὰ τῆς νεκρᾶς ἀκίνητης σειράς στὴν ζωντανὴ ἀναπνοὴ τοῦ θέματος, ποῦ γίνεται μόνου κατὰ μελωδικούς, μετρικοῦς καὶ ρυθμικοῦς κανόνες, ἀφίνται ἀπόλυτος ἐλευθερία στὴ δημιουργικὴ ἔμπνευσι τοῦ μουσικοῦ. Τὸ παρακάτω παράδειγμα, παρῆμον ἀπὸ τὰ «δωδεκακάφθογγα γυμνάσματα» τοῦ **Ernst Krenek** παρουσιάζει τὴν πορεία αὐτῆ κατὰ τὸν παραστατικώτερο δυνατὸ τρόπο.

Βασικὴ μορφή

Τριπλῆ ἐπανάληψις τῆς βασικῆς μορφῆς

Allegro moderato d=90

accl.

Poco sost.

Dizz.

a tempo

p *f* *pp* *pp*

Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς συνθέσεως ἡ βασικὴ μορφή ἐπιτρέπεται κατ' ἀρχὴν νὰ ὀποστη μόνου τῆς ἄκολουθῆς ὄλλαγῆς: α) Ἀναστροφῆ τῶν διαστημάτων, β) Κάβουρας (ἀντίστροφος ἔκ τοῦ τέλους πρὸς τὴν ἀρχικὴ πορεία) γ) Ἀναστροφῆ τοῦ Κάβουρα στὴ βασικὴ μορφή, δ) Κάβουρας τῆς ἀναστροφῆς. Συγχωρίες σχηματίζονται

μόνου κατὰ τρόπο ὄστε οἱ τόνου τῆς βασικῆς μορφῆς, ποῦ παρουσιάζονται σὲ σειρά ὄριζόντια νὰ συνηχῶσιν κατὰ τὴν ἴδια σειρά καθῶτως. Γιὰ σύντομο παράδειγμα παραθέτω τὰ τέσσαρα πρῶτα μέτρα ἀπὸ τὸ βάλε τοῦ **Schönberg** ἀπὸ τὰ «κομμάτια τοῦ γιὰ πιάνου» ἔργο 23.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Στην αντίστικτική έπεξεργασία της σειράς γίνεται διάκριση μεταξύ των διαφόρων βαθμών ζεύτητος των συνηχέσεων, θεωρούνται δηλαδή: Εύφωνα διαστήματα: ή μικρά τρίτη—ή μεγάλη τρίτη—ή πέμπτη—ή μικρά έκτα—ή μεγάλη έκτα και ή όγδοή. Μετρίως διάφωνα: ή μεγάλη δευτέρα—ή μικρά έβδομή. Όξεία διάφωνα: ή μικρά δευτέρα—ή μεγάλη έβδομή. Ό βαθμός ζεύτητος της τετάρτης κανονίζεται από τις εκάστοτε σχέσεις της. Η έλαττωμένη πέμπτη θεωρείται διάστημα ουδέτερον. Παρόμοιοι κανόνες ίσχύουν και για τόν σχηματισμό των συγχορδιών, ανάλογα δε επίσης πραγματοποιείται και ή κυριώτερη άρχή της μουσικής: ή έντασις και ή λύσις. Η κυριώτερη άλλαγή που έπληθε είνε δι ενσυνείδητα άποφεύγονται τά μέχρι τοϋδε έν χρήσει στη μουσική εήχη, εύφωνα διαστήματα και άπαγορεύεται ή όγδοή. Αντίθετα έπιδεικνύεται προτίμησις οτις έως τώρα άποφευκτέες διάφωνες συνηχίσεις.

Αυτή είνε ή μέθοδος, όπως παρουσιάζεται οτις γενικές της γραμμές. Όποιος σκοπεύει να γράψη επάνω σε καθαρός άτοναλική βάση θα βρει ή στην άναγκη χωρίς άλλο να τη μεταχειρισθ ή γιατί επάνω στη βάση αυτή δεν φαντάζομαι να είνε δυνατόν να ίσχύσει άλλη. Τό ζήτημα μόνο είνε αν μπορεί να θεωρηθ ή άτοναλισμός καρποφόρος για τη μουσική δημιουργία. Δέν υπάρχει βέβαια άμφιβολία, πως πάνω σ' αυτό δικαιούμαστε να έχουμε σοβαρές επιφυλάξεις. Ό απόλυτα άφη-

ρημένος και ουδέτερος χαρακτήρ της άτοναλικής μουσικής που όφείλεται στην παγερή σκληρότητα των σχεδόν άποκλειστικά διαφώνων συγχορδιών, οι παράδειοι μελωδικοί της σχηματισμοί, ό από την άέναυ άλλαγή των συγχορδιών προκαλούμενος έξακολουθητικός ταραγμένος κυματισμός της ήχητικής μάζας, αλλά πρό πάντων ή δλοκληρωτική άπουσία εκείνων των μεταξύ έντάσεως και λύσεως άρμονικών έναλλαγών, που επάνω τους στηρίζεται τό κυριώτερο άκατανίκητο θέλητρο της Εύρωπαϊκής μας μουσικής, όλα λοιπόν αυτά είνε άνοσηφίβόλως μειονεκτήματα, εις τά όποια φαίνεται τουλάχιστον δύσκολο, να συνειθίσθ τό αυτί μας.

Ός τόσο άς μη βιαζόμαστε και πρό πάντων άς μην άφίσουμε την κρίσι μας να τρέξ ή πριν από την εξέλιξι και να την προλάβ ή βγάζοντας μιá πρόωρη άπόφασι. "Άς δώσωμε καλύτερα τόν καιρό στο μέλλον, να μας άπαντήσθ θετικά στο έρώτημα αν ό άτοναλισμός είνε φαινόμενο στιγμιαίο και περαστικό ή έν πραγματικά σ' αυτόν πρέπει να ν' άντικρόζουμε την αυριανή μας μουσική γλώσσα. Μέσα στο πλαίσιο των γενικών μεταβολών που κυριαρχούν σήμερα σ' όλους τούς κλάδους της άνθρώπινης ζωής είνε και αυτός ένας παράγων ύπολογισμός, που άξίζει τόν κόπο, τουλάχιστον να τόν προσέξουμε και να τόν εξετάσωμε έν τό συνόλω του και στα ίδιαίτερα χαρακτηριστικά του.