



Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον

Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου

Θεσσαλονίκη, 21-23 Νοεμβρίου 2014

Επιμέλεια: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Γιώργος Κίτσιος, Κώστας Χάρδας



Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ ΠΑΡΟΝ ΚΑΙ ΜΕΛΛΟΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας
Θεσσαλονίκη, 21-23 Νοεμβρίου 2014

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Γιώργος Κίτσιος, Κώστας Χάρδας

*Οργανωτική επιτροπή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών*

Νίκος Μαλιάρας, Ιωάννης Φούλιας

*Οργανωτική επιτροπή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών
του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*

Εύη Νίκα-Σαμψών, Κώστας Χάρδας, Γιώργος Κίτσιος

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2015

Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Γιώργος Κίτσιος και Κώστας Χάρδας (επιμ.), *Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Θεσσαλονίκη, 21-23 Νοεμβρίου 2014), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2015.

Πρώτη έκδοση: Οκτώβριος 2015

Η έκδοση έχει σχεδιασθεί εξ αρχής για να κυκλοφορήσει σε ηλεκτρονική μορφή· τυχόν έντυπα αντίτυπα της είναι πιθανόν να φέρουν ορισμένες ατέλειες ως προς τον προσανατολισμό ορισμένων σελίδων ή την εκτύπωση έγχρωμων εικόνων είτε πινάκων κ.ο.κ.

Σχεδιασμός εξωφύλλου: Γιώργος Κίτσιος

ISBN 978-618-82210-0-0

© ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ
<http://musicology.mus.auth.gr>

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	9
ΕΥΗ ΝΙΚΑ-ΣΑΜΨΩΝ Επιχειρώντας μια αναδρομή στα κείμενα της μουσικολογικής επιστήμης και στις πηγές: κομβικά σημεία, ερμηνείες και προβληματισμοί	11
ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΙΤΣΙΟΣ «Περί Εμπορικής Γεωγραφίας και ιδίως περί Βοεμίας και των προϊόντων αυτής»: Αφηγήσεις, ήχοι και αναστοχασμοί με αφορμή ένα “γερμανικό” καφέ σαντάν του 19ου αιώνα	28
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΓΟΥΛΑΚΗ-ΒΟΥΤΥΡΑ – ΑΝΤΩΝΙΑ ΡΟΥΜΠΗ Μουσική Εικονογραφία: Εργαλείο έρευνας και παιδείας	39
ΜΑΡΙΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ Βυζαντινές μουσικές σπουδές: τάσεις και ρεύματα της έρευνας και της εκπαίδευσης σήμερα	51
ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΔΕΛΙΟΣ Το βυζαντινό καλοφωνικό μέλος: σύγχρονοι μουσικολογικοί προβληματισμοί	75
ΑΝΤΩΝΗΣ Ι. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ Η θεωρητική μεταρρύθμιση και ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Κίνητρα και επιρροές στο έργο του Χρυσάνθου	90
IRMGARD LERCH-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ Η έρευνα για την πολυφωνία (και την κοσμική μονοφωνία) του Μεσαίωνα στον 21ο αιώνα	99
ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ Τα πρώτα δείγματα μουσικολογικής έρευνας σε ελληνικά επαρχιακά κέντρα των αρχών του 20ού αιώνα: η περίπτωση του Βασιλείου Βηλικτσίδα	105
ΚΑΙΤΗ ΡΩΜΑΝΟΥ Περί οικουμενικής μουσικολογίας και της ιστοριογραφίας της ελληνικής μουσικής... ..	114
ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ Ο “Μανιακός” του G. Brunetti, ο “Αναποφάσιτος” του L. Kozeluch και η προγραμματική συμφωνία ως ένα πλήρως ανεπτυγμένο μουσικό είδος περί το 1780	121
ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ Η μουσική ιδιοφυΐα του Νίκου Σκαλκώτα μέσα από την πολλαπλότητα των ερμηνειών: με αφορμή το Moderato της 4ης Σονατίνας για βιολί και πιάνο (1935)	144

ΜΑΡΙΑ ΝΤΟΥΡΟΥ Το πρελούδιο και η φούγκα στην ελληνική μουσική εργογραφία του 20ού αιώνα. <i>Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα</i> του Αμάραντου Αμαραντίδη	161
ΠΟΘΕΙΝΗ ΒΑΪΟΥΛΗ Δημιουργικότητα, μουσική και μάθηση: Συνεργασία με εκπαιδευτικούς άλλων ειδικοτήτων	172
ΕΡΙΦΥΛΗ ΔΑΜΙΑΝΟΥ Μουσική γραφή και ανάγνωση. Αναγκαία ή απλώς χρήσιμη στην μουσική πράξη;	181
ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΙΤΣΙΩΡΗΣ Η «αντίστιξη των ειδών»: μία ανέμπνευστη μέθοδος διδασκαλίας της αντίστιξης	188
ΝΙΚΟΣ ΟΡΔΟΥΛΙΔΗΣ Η αστική λαϊκή μουσική στην εκπαίδευση της Ελλάδας: ορισμένα προβληματικά ζητήματα	204
ΜΕΜΑ ΠΑΠΑΝΔΡΙΚΟΥ – ΛΕΥΚΗ ΕΦΡΑΙΜΙΔΟΥ Η διδασκαλία και ερμηνεία της μουσικής μπαρόκ στα Μουσικά Σχολεία – Δυνατότητες και περιορισμοί	210
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΚΑΚΑΡΟΓΛΟΥ «Το τραγούδι στο σχολείο»: Θέσεις και απόψεις του Maurice Emmanuel για την μουσική εκπαίδευση	218
ΜΑΝΤΩ ΠΥΛΙΑΡΟΥ Η μουσική εκπαίδευση στο μεσοπόλεμο	225
ΛΑΜΠΡΟΣ ΕΥΘΥΜΙΟΥ Ο ρόλος της εκπαίδευσης στη διάδοση των παραλλαγών <i>Του γεφυριού της Άρτας</i>	234
ΠΕΤΡΟΣ ΒΟΥΒΑΡΗΣ Η ερμηνευτική του Ricoeur και η (απ)ενοχοποίηση της δομής	241
ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ ΤΕΝΤΕΣ Αφηγηματικός λόγος περί ερευνητικής πραγματικότητας: Η μορφή και η αυτογνωσία ως σημεία συνάφειας κειμένων του Gary Tomlinson και του Hayden White	250
ΔΑΝΑΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ Κριτικές προοπτικές για μια διευρυμένη μουσική ιστοριογραφία	263
ΑΝΝΑ ΠΑΠΟΥΤΣΗ Η προοπτική της προφορικής ιστορίας ως μεθοδολογία στην έρευνα του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού	271
ΠΑΝΟΣ ΒΛΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ Το επιστημολογικό παράδειγμα των εναρμονίσεων: Bourgault-Ducoudray (1876) και <i>Αρίων</i> (1917)	283

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΚΚΩΝΗΣ

Ο Γεώργιος Λαμπελέτ και η ελληνική δημώδης μουσική:
μια μουσικολογία των συμβόλων 291

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΣΙΩΨΗ

Η πρόσληψη των θεωριών του Νίτσε για το ρόλο της μουσικής στο αρχαίο δράμα
στην Ελλάδα (Πτυχές της επιρροής της *Γέννησης της τραγωδίας*) 300

ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΡΔΑΣ

Η έρευνα της εκτέλεσης της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα:
Θεμέλια και προοπτικές 308

ANCA LEAHU

Η συμφωνική διάσταση στη δημιουργία των σύγχρονων ρουμάνων συνθετών του
Ιασίου: Ανάμεσα στο θεμέλιο της παράδοσης και το πρωτοποριακό πνεύμα 318

ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΓΕΡΟΘΑΝΑΣΗ

Μουσική ερμηνεία και ερμηνεία της μουσικής. Η δύναμη της γλώσσας για τη
δημιουργία συναισθημάτων στο λιμπρέτο της όπερας *Dead Man Walking* 323

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ 336

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Συνεχίζοντας τη μακρόχρονη και επιτυχή παράδοση διοργάνωσης συνεδρίων, τα Τμήματα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών συνδιοργάνωσαν το έκτο Διατμηματικό Συνέδριο, με θέμα «Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον», το οποίο έλαβε χώρα στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (21-23 Νοεμβρίου 2014). Με αφορμή την ίδρυση της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Ε.Μ.Ε.), το Διατμηματικό Συνέδριο του 2014 αποτέλεσε επίσης την πρώτη διατμηματική συνεργασία ανάμεσα στα Τμήματα Μουσικών Σπουδών που τέθηκε υπό της αιγίδα της.

Οι εισηγήσεις στο σύνολό τους κάλυψαν ένα ευρύ φάσμα προσεγγίσεων από τους εξειδικευμένους κλάδους της Μουσικολογίας, παρουσιάζοντας πρωτότυπα θέματα από τα σύγχρονα και διευρυμένα πεδία της μουσικολογικής επιστήμης και εστιάζοντας στις τάσεις και τα ρεύματα της μουσικολογικής έρευνας, τις ιδιαιτερότητές της στην Ελλάδα, στις εξελίξεις του μουσικολογικού κλάδου σε σχέση με τη μουσική δημιουργία της εποχής μας, στις κριτικές προοπτικές της μουσικολογικής έρευνας, στις εφαρμογές της μουσικοθεραπείας, αλλά και στον ρόλο της Μουσικολογίας στην εκπαίδευση. Επιπλέον, παρουσιάστηκαν θέματα της ιστορίας της μουσικολογικής επιστήμης και της ιστοριογραφίας, αλλά και θέματα πρόσληψης υπό το πρίσμα της σύγχρονης ελληνικής και διεθνούς μουσικής δημιουργίας, ενώ αναλύθηκαν ζητήματα μεθοδολογίας της μουσικής ανάλυσης και ζητήματα αισθητικής, κοινωνικής, εθνομουσικολογικής, ανθρωπολογικής και πολιτικής θεώρησης της Μουσικολογίας καθώς και ζητήματα Επιστημολογίας.

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι εισηγήσεις δεν περιορίστηκαν μόνο στους καθιερωμένους άξονες της ιστορικής και της συστηματικής μουσικολογίας, αλλά στράφηκαν και σε πρωτότυπες διεπιστημονικές προσεγγίσεις, προσφέροντας νέες διαθεματικές συνδέσεις και πλούτο πληροφοριών που συνέτειναν σε μια σημαντική διεύρυνση των εξειδικευμένων θεματικών κύκλων της ελληνικής μουσικολογικής βιβλιογραφίας, όπως, μεταξύ άλλων, οι επίκαιρες θεματικές ενότητες «Μουσικολογία, εκπαίδευση και μουσική δημιουργία: προοπτικές του μέλλοντος», «Η έντεχνη δυτική μουσική στην Ελλάδα κατά την περίοδο της κρίσης, 2008-2014», ή ακόμη οι ειδικές συνεδρίες που παρουσίασαν ειδικά ζητήματα μέσα από το δίπολο Μουσική Εκπαίδευση – Μουσικοί Θεσμοί.

Θεωρώντας ότι οι προβληματισμοί γύρω από τη μουσική εκπαίδευση στα ελληνικά Α.Ε.Ι. αποτελούν αντικείμενο προς επιστημονική συζήτηση και διερεύνηση, στο πλαίσιο του συνεδρίου οργανώθηκε επίσης μία ανοικτή συζήτηση με θέμα «Η πανεπιστημιακή μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα. Παρόν και μέλλον», όπου αφ' ενός επιχειρήθηκε η σύνδεση των διαφόρων βαθμίδων της μουσικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα και αφ' ετέρου συζητήθηκαν οι στόχοι και οι προοπτικές του μέλλοντος της *πανεπιστημιακής μουσικής εκπαίδευσης* στα ελληνικά Α.Ε.Ι. μέσα από τα νέα κοινωνικά και επαγγελματικά δεδομένα στην εποχή της οικονομικής κρίσης.

Επίσης, στο πλαίσιο του Διατμηματικού Συνεδρίου «Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον» πραγματοποιήθηκε και η Γενική Συνέλευση της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, θέτοντας από κοινού τις βάσεις για την περαιτέρω πορεία οργάνωσης και εξέλιξής της.

Κλείνοντας, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στα μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής του 6ου Διατμηματικού Συνεδρίου «Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον», που στήριξαν τους στόχους της διατμηματικής συνεργασίας και συνέδραμαν σε αυτή την κοινή προσπάθεια: τα μέλη Δ.Ε.Π. του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, κ. Νικόλαο Μαλιάρα και κ. Ιωάννη Φούλια, και του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, κ. Γιώργο Κίτσιο και κ. Κώστα Χάρδα.

Εύη Νίκα-Σαμψών

Επιχειρώντας μια αναδρομή στα κείμενα της μουσικολογικής επιστήμης και στις πηγές: κομβικά σημεία, ερμηνείες και προβληματισμοί

Εύη Νίκα-Σαμψών

Συνήθως ο διαχωρισμός των επιστημών σε επιμέρους εξειδικεύσεις, η ταξινόμηση εν γένει των γνωστικών αντικειμένων, έχει ένα διττό χαρακτήρα και σκοπό: αφενός στοχεύει στον καθορισμό και στη μεθοδολογία των αντικειμένων, και αφετέρου ανταποκρίνεται στις καθαρά πρακτικές ανάγκες που προκύπτουν μέσα από τη λειτουργία και το θεσμικό πλαίσιο διάρθρωσης και οργάνωσης Τμημάτων και Τομέων, την ονοματοδοσία και ορολογία του ειδικού κλάδου, τα συστήματα θεσμών, τη μεθοδολογία των εκδόσεων κ.ά. Οι κατηγοριοποιήσεις και οι διαχωρισμοί στην επιστήμη είναι στην εποχή μας μάλλον αμφισβητούμενες τάσεις, καθώς τίθεται πλέον το ερώτημα αν είναι εφικτός ο διαχωρισμός, που μπορεί να λειτουργήσει μόνο εκτός της συστημικής επιστήμης, ενώ εντός του συστημικού κλάδου μπορεί να υπόκειται σε αποκλίσεις ή να διαφοροποιείται συνδυαστικά.

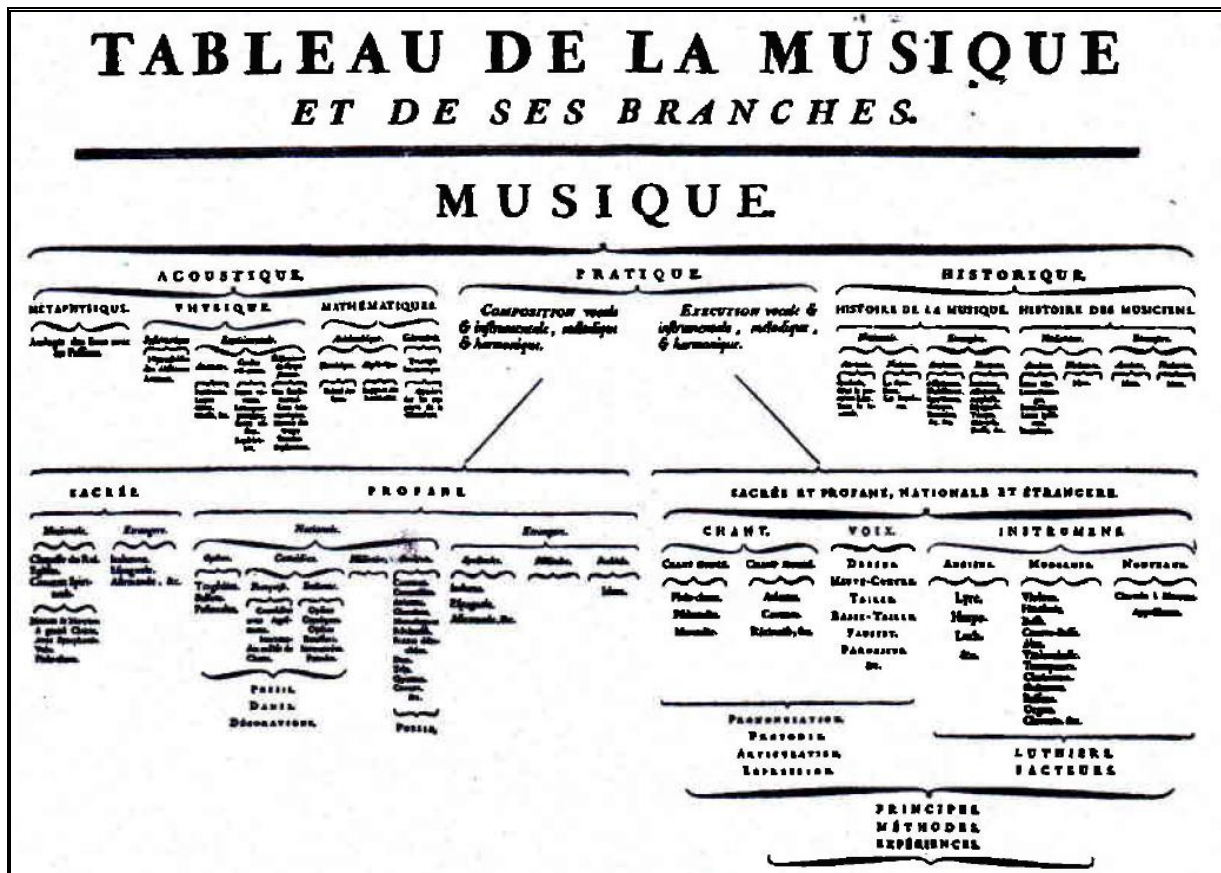
Ανατρέχοντας στα ιστορικά κείμενα της επιστήμης της μουσικολογίας, διαπιστώνει κανείς ότι η προσπάθεια προσδιορισμού του κλάδου της μουσικολογίας απασχόλησε ιδιαίτερα τους μουσικολόγους και τους θεωρητικούς ήδη από τον ύστερο 18ο αιώνα,¹ με αποτέλεσμα συγκεκριμένα πεδία να αποτελούν κεντρικούς επιστημονικούς κλάδους, ενώ άλλα να χαρακτηρίζονται ως συμπληρωματικά ή βοηθητικά. Ο γάλλος λιμπρετίστας και θεωρητικός της μουσικής Nicolas Étienne Framery (1745-1810)² επιχείρησε να συστηματοποιήσει τα πεδία της μουσικής, προτείνοντας έναν τριμερή διαχωρισμό των κλάδων της μουσικής: στον ακουστικό, που θα μπορούσε να ονομαστεί και συστηματικός, στον πρακτικό και στον ιστορικό, όπως προκύπτει και από τον συνοπτικό πίνακα *Tableau de la musique et des ses branches* του 1770.³ Κατά τον Framery, ο ιστορικός κλάδος ασχολείται με την ιστορία της μουσικής και την ιστορία των μουσικών-συνθετών, επιχειρώντας και ένα διαχωρισμό σε «εθνική» μουσική, εννοώντας τη γαλλική και τη «ξένη» (την ιταλική και τη γερμανική) μουσική, ενώ, αντίστοιχα, θέτει όρια και ανάμεσα στην παλιά και τη νέα μουσική. Ο ακουστικός κλάδος συνδέεται άμεσα με τις θετικές

¹ Βλ. Julian Rushton, «Framery, Nicolas Etienne», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10079> (πρόσβαση: 27.11.2014). Πρβλ. επίσης Ian Lawrence, «Aspects of music education in the late eighteenth century», *History of Education: Journal of the History of Education Society* 14/1, 1985, σ. 21-34 (<http://dx.doi.org/10.1080/0046760850140102>).

² Ο γάλλος συνθέτης, λιμπρετίστας, κριτικός και θεωρητικός της μουσικής Φραμερύ καθιερώθηκε κυρίως στον χώρο της παρισινής όπερας, γράφοντας λιμπρέτα για την Comédie-Italienne αλλά και τις όπερες των Sacchini, Anfossi, Paisiello και Salieri. Διακρίθηκε επίσης για το θεωρητικό του έργο. Αναφέρονται, μεταξύ άλλων, τα εξής έργα του: *Journal de musique historique, théorique, et pratique, sur la musique ancienne et moderne, les musiciens et les instruments de tous les temps et de tous les peuples*, 5 τόμοι (Παρίσι 1770-1771), *Mémoire sur le conservatoire de musique* (Παρίσι 1784), *De l'organisation des spectacles de Paris, ou Essai sur leur forme actuelle, sur les moyens de l'améliorer, par rapport au public et aux acteurs* (Παρίσι 1790) κ.ά. Βλ. Rushton, «Framery, Nicolas Etienne», στο: *Grove Music Online*, ό.π.

³ Barbara Boisits, «Historisch/systematische/ethnologisch: die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute», στο: Michele Calella και Nikolaus Urbanek (επιμ.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 2013, σ. 35-55.

επιστήμες και εμπεριέχει ακόμη τις ενότητες «μεταφυσική», «φυσική» και «μαθηματική», με αναφορές στην αισθητική (ο Framery αναφέρεται στην αισθητική της μουσικής με τον όρο «μεταφυσική»), ενώ στην πρακτική εμπεριέχονται η σύνθεση και η εκτέλεση της μουσικής.



Πίνακας 1. Nicolas Étienne Framery, *Tableau de la musique et des ses branches*, 1770⁴

Ο περιεκτικός και σχεδόν συμμετρικός πίνακας του Framery περιλαμβάνει όλες τις υποενότητες και υποομάδες των τριών βασικών κλάδων. Ιδιαίτερη θέση καταλαμβάνει η μουσική πρακτική, που διακλαδίζεται σε δύο παράλληλες διαιρέσεις, τη «σύνθεση» και την «εκτέλεση», οι οποίες επίσης υπόκεινται σε διαχωρισμούς με κεντρικά κριτήρια διαίρεσης και στις δύο κατηγορίες:

- την ιερή και την κοσμική μουσική·
- τη φωνητική και την ενόργανη μουσική·
- την εθνική και ξένη σύνθεση και εκτέλεση·
- τους θεσμούς και τα μουσικά είδη.

Εξετάζοντας με μια πιο διεισδυτική ματιά τις υποδιαιρέσεις του εκτελεστικού μέρους, μπορεί να διαπιστώσει κανείς την πρόταση διασύνδεσης με ορισμένα διεπιστημονικά πεδία, όπως: μουσική και ποίηση, μουσική και χορός, μουσική και θέατρο, μουσική και ρητορική, ειδικότερα για την κατασκευή των οργάνων, καθώς και μουσική θεωρία και διδασκαλία. Ο τριμερής διαχωρισμός του Framery αποτελεί σημείο αναφοράς σε διάφορες επιστημολογικές προσεγγίσεις, εξαιτίας της περιεκτικής και λεπτολογικής διάρθρωσής του, και θεωρείται αντιπροσωπευτικό προϊόν της εποχής του Διαφωτισμού⁵ και του πνεύματος των Εγκυκλοπαιδιστών.

⁴ Boisits, «Historisch/systematische/ethnologisch», ό.π., σ. 37.

⁵ Ο Φραμερύ επηρεάστηκε, προφανώς, από τις ιδέες του φιλοσόφου Ντενί Ντιντερό και του μαθηματικού Ζαν Ντ'Αλαμπέρ, οι οποίοι εξέδωσαν το 1751 την *Εγκυκλοπαίδεια ή Λεξικό αλφαβητικά*

Επιχειρώντας να περιγράψει τη διάρθρωση που παρουσίαζε στις παραδόσεις του στο Πανεπιστήμιο του Göttingen, ο Johann Nikolaus Forkel (1749-1818)⁶ δημοσίευσε επτά χρόνια αργότερα (το 1777) τη μελέτη του *Περί της θεωρίας της μουσικής (Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist)*,⁷ όπου διέκρινε πέντε πεδία της μουσικής:

- Physikalische Klanglehre – φυσική διδασκαλία του ήχου·
- Mathematische Klanglehre – μαθηματική διδασκαλία του ήχου·
- Musikalische Grammatik – μουσική γραμματική·
- Musikalische Rhetorik – μουσική ρητορική·
- Musikalische Kritik – μουσική κριτική, η οποία αποτέλεσε κεντρικό μέρος της όλης διάρθρωσης.⁸

Σε αυτή την πρώτη θεωρητική συστηματοποίηση του Forkel απουσίαζε τελείως το ιστορικό μέρος, το οποίο συμπληρώθηκε αργότερα στην έκδοση της *Γενικής ιστορίας της μουσικής (Allgemeine Geschichte der Musik, 1788)*,⁹ στην Εισαγωγή («Versuch einer Metaphysik der Tonkunst») της οποίας ο συγγραφέας – έχοντας συνειδητοποιήσει τα αισθητικά και ιστορικά προβλήματα, τα οποία συνδέονταν με το ζήτημα της καλλιτεχνικής-συνθετικής ανέλιξης της εποχής του – επιχείρησε να προσεγγίσει με «μεταφυσική» πρόθεση το ιστορικό μέρος της επιστήμης της μουσικής. Πρωταρχικός στόχος του, ωστόσο, ήταν η μελέτη της ιστορικής εξέλιξης στον τομέα της προτεσταντικής μουσικής και η φθίνουσα πορεία της μετά τον θάνατο του Johann Sebastian Bach.¹⁰ Ο Forkel θέλησε να τονίσει την κατάσταση τελειότητας την οποία είχε κατακτήσει η μουσική του Bach, την οποία τοποθέτησε στην κορυφή της πυραμίδας. Δίνοντας έμφαση στην ιστορική μελέτη της εποχής του, ο Forkel δεν παρέλειψε να εκθειάσει την αρχαία ελληνική κλασικότητα, τον «υψηλό πολιτισμό» της Ελλάδας, που συνέκρινε με τον πολιτισμό της εποχής του. Ως προς την ιδέα της συνεχούς και εξελικτικής διαδικασίας, ο Forkel διατύπωσε τους δισταγμούς του για τη «σύγχρονη» μουσική, καθώς θεώρησε ότι η υποτιθέμενη «παρακμή» της μουσικής μετά τον Bach ήταν η τελική περίοδος μια τριμερούς διαδικασίας – γέννησης, ανάπτυξης και παρακμής – που διατυπώθηκε σε διάφορες μουσικές θεωρίες οι οποίες αναπτύχθηκαν κατά τον 18ο αιώνα (Rousseau, Herder).¹¹ Οι θεωρίες αυτές περιγράφονταν πολλές φορές στην ιστοριογραφική λογοτεχνία ως οργανικές ή βιολογικές ή με όρους του κύκλου ζωής των

ταξινομημένο των τεχνών και των επαγγελμάτων (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts et métiers*), επιμελούμενος, αντίστοιχα, την *Εγκυκλοπαίδεια μεθοδολογίας της μουσικής* (Nicolas Étienne Framery, Pierre-Louis Ginguené και Jerome Joseph de Momigny [επιμ.], *Encyclopédie méthodique: Musique*, I, Παρίσι 1791), όπου δημοσίευσε σειρά άρθρων.

⁶ Βλ. George B. Stauffer, «Forkel, Johann Nicolaus», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09979> (πρόσβαση: 27.11.2014).

⁷ Matthew Riley, «Johann Nikolaus Forkel on the Listening Practices of “Kenner” and “Liebhaber”», *Music & Letters* 84/3, 2003, σ. 414-433 (<http://www.jstor.org/stable/3526313>).

⁸ Vincent Duckles, «Johann Nicolaus Forkel: The Beginning of Music Historiography», *Eighteenth-Century Studies* 1/3, 1968, σ. 277-290 (<http://www.jstor.org/stable/2737766>).

⁹ Πρβλ. Oliver Wiener, «1800/1900 – Notizen zur disziplinären Kartographie der Musikwissenschaft. Die “Ergänzung des Plans” im fachgeschichtlichen Rückgriff: 1800/1900», στο: Christian Scholl, Sandra Richter και Oliver Huck (επιμ.), *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Universitätsverlag Göttingen, Göttingen 2010, σ. 19-41.

¹⁰ Andreas Jaschinski, «Musikwissenschaft, I. Etablierung des Faches», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Sachteil, τόμος 6, Bärenreiter – Metzler Verlag, Kassel – Stuttgart 1998, σ. 1802.

¹¹ Vincent Duckles κ.ά., «Musicology», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710> (πρόσβαση: 17.01.2015).

ανθρώπων (νεότητα, ωριμότητα, γηρατειά), ενώ η εξέλιξη προσδιοριζόταν και ως αρχή ενός νέου κύκλου. Πέρα από τις ιστορικά περιοριστικές απόψεις του Forkel, οι οποίες κατακρίθηκαν εν μέρει από τους μεταγενέστερους θεωρητικούς και μελετητές,¹² δεν μπορεί να αγνοήσει κανείς τη συμβολή του στη συστηματοποίηση του κλάδου αλλά και στην ιστοριογράφηση μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου.

Ως προς την γερμανική ορολογία, αξίζει να σημειωθεί ότι ο όρος «μουσική επιστήμη» («*musikalische Wissenschaft*») εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην επιστημονική εταιρεία που ίδρυσε το 1738 ο Lorenz Christoph Mizler (1711-1778)¹³ με την ονομασία *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften* (Αντεπιστέλλουσα Εταιρεία των Μουσικών Επιστημών), η οποία δεν ήταν αμιγώς μουσικολογικού ενδιαφέροντος με τη σημερινή έννοια, αλλά εστίαζε περισσότερο στη φιλοσοφική-θεολογική προσέγγιση της μουσικής. Διαθέτοντας ευρεία εγκυκλοπαιδική μόρφωση αλλά και θεμελιώνοντας τις προσεγγίσεις του στις θετικές επιστήμες, ο Mizler υποστήριξε στη μελέτη του με τίτλο *Anfangs-Gründe des General-Basses nach mathematischer Lehr-Art abgehandelt* (Λειψία 1739) ότι η δημιουργία της μουσικής επιστήμης πρέπει να έχει ως αφετηρία της τα μαθηματικά και τη φιλοσοφία. Το μηνιαίο περιοδικό *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*¹⁴ που ίδρυσε ο Mizler το 1737 υπήρξε το επίσημο όργανο της Εταιρείας των Μουσικών Επιστημών, όπου αποτυπώθηκε η εξέλιξη της μουσικής ζωής στη Γερμανία κατά το διάστημα 1737-1754 και παρουσιάστηκε ένα μέρος της μουσικής ιστοριογραφίας, κυρίως της περιόδου 1650-1750. Στους πρωτεργάτες της Εταιρείας των Μουσικών Επιστημών ανήκαν επίσης ο Giacomo de Lucchesini και ο Georg Heinrich Bümler.

Μέσα από τις σελίδες του περιοδικού της *Μουσικής Βιβλιοθήκης* δημοσιεύτηκαν τα έργα του Gottsched και του Mattheson, καθώς και αρκετά εκτενή αποσπάσματα από την *Κριτική τέχνη της ποίησης* (*Critische Dichtkunst*) του Gottsched, συμπεριλαμβανομένων των δοκιμίων για την όπερα και την καντάτα, αλλά και περισσότερες από διακόσιες σελίδες αφιερωμένες στη συνοπτική παρουσίαση και τον κριτικό σχολιασμό του *Ολοκληρωμένου αρχιμουσικού* (*Vollkommene Capellmeister*, Αμβούργο 1739) του συνθέτη και συγγραφέα Johann Mattheson (1681-1764). Επίσης, στα τεύχη της *Μουσικής Βιβλιοθήκης* του Mizler παρουσιάστηκαν λεπτομερώς πηγές για την αρχαία θεωρία της μουσικής, καθώς και κριτικός σχολιασμός για πέντε έργα του οργανίστα και θεωρητικού της μουσικής Andreas Werckmeister (1695-1706). Ο διορατικός και εμβριθής τρόπος προσέγγισης του Mizler δεν έχει αξιολογηθεί επαρκώς στην σύγχρονη μουσικολογική βιβλιογραφία, προπάντων ως προς τη θετική συμβολή του στην ιστοριογραφία της εποχής του μπαρόκ κατά τον 18ο αιώνα αλλά και ως προς τη συστηματική θεώρηση της «επιστήμης της μουσικής».

¹² Wiener, «1800/1900 – Notizen zur disziplinären Kartographie der Musikwissenschaft», ό.π., σ. 33.

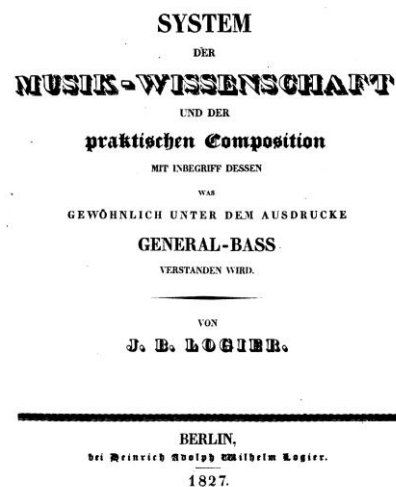
¹³ Ο γερμανός συγγραφέας, ιατρός, φιλόσοφος, εκδότης και μουσικολόγος Lorenz Christoph Mizler έγραψε μεταξύ άλλων τα εξής: *Dissertatio quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae* (Λειψία 1734), *Dissertatio quod musica scientia sit et pars eruditionis philosophicae* (1740), *Neu eröffnete musikalische Bibliothek, oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern* (Λειψία 1739-1754), καθώς και μετάφραση στα γερμανικά του *Gradus ad Parnassum, oder Anführung zur regelmässigen Composition, aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt, und mit Anmerkungen versehen* (Λειψία 1742) της πρωτότυπης έκδοσης στα λατινικά του Johann Joseph Fux (Βιέννη 1725). Βλ. George J. Buelow, «Mizler von Kolof, Lorenz Christoph», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18812> (πρόσβαση: 28.11.2014).

¹⁴ Περιοδικό *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*: <https://archive.org/details/MusikalischeBibliothek4.band1754>.

Εκτός από τον όρο «μουσική επιστήμη» («*musikalische Wissenschaft*»), που πρωτοεμφανίστηκε το 1738, δίχως να παραπέμπει οπωσδήποτε στη θεώρηση μιας συστηματοποιημένης επιστήμης, αξίζει να επισημανθεί ότι, σύμφωνα με τις υπάρχουσες πηγές, ο όρος «μουσικολογία» (γερμ. «*Musikwissenschaft*») χρησιμοποιήθηκε σε ειδικές μελέτες για πρώτη φορά στη μέθοδο διδασκαλίας της μουσικής του θεωρητικού Johann Bernhard Logier (1777-1846),¹⁵ ο οποίος ανέπτυξε στη μελέτη του με τίτλο *Σύστημα της Μουσικολογίας (System der Musikwissenschaft und der praktischen Composition mit Inbegriff dessen was gewöhnlich unter dem Ausdrucke General-Bass verstand wird*, Βερολίνο 1827)¹⁶ περισσότερο τις απόψεις του γύρω από την πρακτική σύνθεση και τη μέθοδο διδασκαλίας του ενάριθμου βάσιμου (General-Bass), παρά προτάσεις για τη συγκρότηση της επιστήμης της μουσικής.



Εικόνα 1. Lorenz Christoph Mizler, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*



Εικόνα 2. Johann Bernhard Logier, *Σύστημα της Μουσικολογίας*

Ανάμεσα στους πρωτεργάτες της συστηματοποίησης της μουσικολογίας ως επιστήμης συγκαταλέγεται και ο Friedrich Chrysander (1826-1901),¹⁷ ο οποίος δεν κινήθηκε στο πλαίσιο κατάρτισης μιας θεσμικής πρότασης ή ενός εκπαιδευτικού προγράμματος, αλλά καθιέρωσε την έννοια της μουσικής επιστήμης («*musikalische Wissenschaft*»), προβάλλοντας τον όρο στον τίτλο του επιστημονικού περιοδικού *Jahrbücher für*

¹⁵ Ο γερμανός συνθέτης, συγγραφέας και μουσικοπαιδαγωγός Johann Bernhard Logier (1777-1846) καθιερώθηκε κυρίως στη Γερμανία και στην Αγγλία για το μουσικοπαιδαγωγικό του έργο, που συνοψίζεται στις μεθόδους: *System of Musical Education* (1814) και *System der Musikwissenschaften und der praktischen Komposition* (Βερολίνο 1827). Βλ. David Charlton και Michael Musgrave, «Logier, Johann Bernhard», στο: *Grove Music Online - Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16877> (πρόσβαση: 28.11.2014).

¹⁶ Βλ. <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP253575-PMLP322460-systemdermusikwi00logi.pdf>.

¹⁷ Ο γερμανός μουσικολόγος και ιστορικός Φρήντριχ Κρυζάντερ (1826-1901) έθεσε τις βάσεις της μουσικολογικής επιστήμης με τις μελέτες του καταρχάς για το έργο του Georg Friedrich Händel (Λειψία 1858-1867) και με τις εκδοτικές δραστηριότητες των πρώτων περιοδικών της Μουσικολογίας: *Allgemeine musikalische Zeitung* (1868-1871 και 1875-1882), *Jahrbuch für musikalische Wissenschaft* (1863, 1867), καθώς και του τριμηνιαίου περιοδικού *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* που ίδρυσε μαζί με τους μουσικολόγους Philipp Spitta και Guido Adler. Βλ. Anthony Hicks, «Chrysander, Friedrich», στο: *Grove Music Online - Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05720> (πρόσβαση: 28.11.2014).

musikalische Wissenschaft (Επετηρίδες για τη Μουσική Επιστήμη) που άρχισε να εκδίδεται το 1863, προσφέροντας βήμα στους ειδικούς του κλάδου της μουσικολογίας. Κατά τον Chrysander, εκτός από την ιστορία της μουσικής, τα πεδία της μουσικολογίας είναι η σύνθεση (η διδασκαλία των ήχων, «Tonlehre»), η αισθητική και η διδασκαλία του Ωραίου («Aesthetik oder Lehre vom Schönen») αλλά και η έρευνα του λαϊκού τραγουδιού («Volkslied»), στόχος της οποίας πρέπει «να είναι η σύγκριση με τις μελωδίες διαφορετικών λαών, ώστε να αποδεικνύεται η γνήσια προέλευση»,¹⁸ που θα αναδεικνύει και τις ιδιαιτερότητες της κάθε εθνικής παράδοσης. Η συμβολή του Chrysander έγκειται και στο γεγονός ότι αντιμετώπισε τη μουσική ως «μουσική επιστήμη» και αξίωσε για τη μουσικολογία μία θέση στον χώρο των ακαδημαϊκών επιστημών ως ανεξάρτητη επιστήμη, ισότιμη με τις άλλες θεωρητικές ή θετικές επιστήμες.

Αντίστοιχα, ο μουσικολόγος και βιογράφος του Μπαχ Philipp Spitta (1841-1894)¹⁹ διέκρινε την πολυδιάστατη φύση της επιστήμης της μουσικολογίας αλλά και την άμεση συνάφειά της με άλλες επιστήμες, κατατάσσοντας τις επιμέρους ειδικεύσεις της στο πλαίσιο μιας τριμερούς συγκρότησης, με τρεις κύριους συναφείς κλάδους:

- φιλοσοφικό πεδίο·
- φυσικό-μαθηματικό πεδίο·
- ιστορικό και φιλολογικό πεδίο (geschichtliche und philologische Seite).

Στη μελέτη του «Kunstwissenschaft und Kunst» (1883), που θεωρήθηκε ένα από τα πρώτα τεκμήρια της Ιστορίας της έρευνας της μουσικής, ο Spitta επιχείρησε να προσδιορίσει τις ιδιαιτερότητες και τους κανονισμούς της επιστήμης, διακρίνοντας τρεις βασικούς κλάδους, τους οποίους περιέγραψε αναφερόμενος συχνά στους υψηλούς νόμους («höhere Gesetze») που διέπουν το έργο τέχνης και τη φύση της μουσικής, ενώ έδωσε έμφαση στην ουσιαστική ιστορική και φιλολογική έρευνα (λ.χ. στην ιστοριοδίφηση ιστορικών πηγών, την αρχειοθέτηση και τη φιλολογική συστηματοποίηση πρωτότυπων κειμένων, χειρογράφων, παρτιτούρων κ.ά.), καθώς εκείνη την εποχή η μουσική ιστοριογραφία ήταν ακόμη μια terra incognita και προσφερόταν ως πεδίο για γόνιμες ανακαλύψεις και για συστηματοποίηση των τεκμηρίων της μουσικής δημιουργίας. Οι απόψεις του Spitta ως μουσικολόγου και ως καθηγητή του Πανεπιστημίου του Βερολίνου ισχυροποίησαν τη θέση της μουσικολογίας στον ακαδημαϊκό χώρο μετά το 1875, εφόσον υποστήριξε ότι η μουσικολογία ως επιστήμη της τέχνης («Kunstwissenschaft») έπρεπε να καθιερωθεί σε όλα τα πανεπιστήμια της Πρωσίας, ενώ η πρακτική της πλευρά, η ερμηνεία και η διδακτική της, ανήκαν στο σύστημα των ακαδημιών. Ως προς τις θεσμικές διαφορές, ο Spitta διαχώρισε κατηγορηματικά τη μουσική ερμηνεία από την επιστήμη, ίσως επειδή και ο ίδιος εξ ορισμού είχε διπλή ιδιότητα και, αντίστοιχα, διδακτικά καθήκοντα σε δύο ακαδημαϊκά ιδρύματα, στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου (Friedrich-Wilhelm Universität zu Berlin) και στη Βασιλική Ακαδημαϊκή Ανώτατη Σχολή Μουσικής (Königliche akademische Hochschule für Musik)· προφανώς, όμως, και επειδή είχε επηρεαστεί από την εξάπλωση του ιστορισμού του 19ου αιώνα και πίστευε ότι η ιστορική θεώρηση της μουσικής ήταν αντικείμενο αμιγώς ακαδημαϊκού ενδιαφέροντος.²⁰

¹⁸ Boisits, «Historisch/systematische/ethnologisch», ό.π., σ. 35.

¹⁹ Philipp Spitta, «Kunstwissenschaft und Kunst», *Zur Musik: Sechzehn Aufsätze*, Verlag von Gebrüder Paetel, Berlin 1892, σ. 1-15 (<https://archive.org/details/zurmusiksechzeh00spitgoog>), και Werner F. Korte, «Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft», *Archiv für Musikwissenschaft* 21/1, 1964, σ. 1-22 (<http://www.jstor.org/stable/930083>). Βλ. επίσης Christoph Wolff, «Spitta, Philipp», στο: *Grove Music Online - Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26438> (πρόσβαση: 30.11.2014).

²⁰ Oliver Huck, «Tonkunst und Tonwissenschaft. Die Musikwissenschaft zwischen Konservatorium und Universität», στο: Scholl, Richter και Huck (επιμ.), *Konzert und Konkurrenz*, ό.π., σ. 43-57: 49-50.

Στο πλαίσιο μιας αναδρομής στα κείμενα της μουσικολογικής επιστήμης και στις πηγές υπό το πρίσμα της συστηματοποίησης και της επιστημολογικής θεώρησης, δεν μπορεί να παραλείψει κανείς την αναφορά στο έργο του Guido Adler (1855-1941),²¹ μιας σημαντικής μορφής για την έρευνα της επιστήμης της μουσικολογίας, κυρίως στον γερμανόφωνο χώρο, που έθεσε τις βάσεις οργάνωσης του κλάδου με τον διμερή διαχωρισμό σε ιστορική και συστηματική μουσικολογία, έτσι όπως αποτυπώθηκε στη μελέτη «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft»,²² που δημοσιεύτηκε το 1885 στο περιοδικό *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. Η γενική διμερής διάρθρωση των κλάδων της μουσικολογίας, σημείο αναφοράς κάθε μεθοδολογικής μελέτης, περιλαμβάνεται και στη μεταγενέστερη *Methode der Musikgeschichte (Μέθοδος της Ιστορίας της Μουσικής, 1919)*, με ορισμένες αναθεωρημένες διατυπώσεις, και περιγράφεται ως εξής:

I. Ιστορικός κλάδος

Ο ιστορικός κλάδος συστηματοποιεί την ιστορία της μουσικής σύμφωνα με τα φαινόμενα που παρατηρήθηκαν στις διάφορες εποχές, τους λαούς, τα κράτη, τις πόλεις, τις επιμέρους σχολές και τις προσωπικότητες των καλλιτεχνών. Περιλαμβάνει τους εξής τομείς:

1. Μουσική παλαιογραφία (σημειογραφία, διάφορα είδη μουσικής γραφής).
2. Βασικές ιστορικές κατηγορίες της μουσικής (κατάταξη σύμφωνα με τις μουσικές μορφές).
3. Ιστορική ακολουθία των Νόμων: κανόνες της μουσικής γραφής, οι οποίοι εξετάζονται λαμβάνοντας υπόψη τις εξής παραμέτρους:
 - τους κανόνες που υφίστανται στα έργα τέχνης της εκάστοτε ιστορικής εποχής·
 - τους κανόνες που διατύπωσαν και δίδαξαν οι θεωρητικοί της μουσικής·
 - τους κανόνες που υπάρχουν στη μουσική πράξη.
4. Ιστορία των μουσικών οργάνων (η οποία ερευνά την κατασκευή των οργάνων, τα ιστορικά δεδομένα της εποχής τους, τις δυνατότητες ερμηνείας κ.ά.).

II. Συστηματικός κλάδος

Ο συστηματικός κλάδος της μουσικής ταξινομεί τη μουσική σύμφωνα με τις θεμελιώδεις αντιλήψεις και προσεγγίσεις των διαφόρων κλάδων της μουσικής. Περιλαμβάνει τους εξής τομείς:

1. Έρευνα και αιτιολόγηση των αντιλήψεων και κανόνων
 - στην αρμονία, από άποψη σχέσεων των φθόγγων·
 - στο ρυθμό, από άποψη χρόνου·
 - στη μελωδία, σε συσχετισμό με τις παραπάνω παραμέτρους του ρυθμού και του χρόνου.
2. Αισθητική και ψυχολογία της μουσικής: σύγκριση και αξιολόγηση της σύνθεσης από την άποψη των προσλαμβανόμενων υποκειμένων· εξετάζει τη μουσική σε σχέση με τις εκάστοτε φιλοσοφικές και αισθητικές θεωρίες.
3. Μουσική παιδαγωγική και διδακτική, κλάδος που εξετάζει τη διδακτική της μουσικής γενικά, με ειδικότητες τη διδακτική της αρμονίας, της αντίστιξης, της σύνθεσης, της ενορχήστρωσης, της φωνητικής και της ενόργανης ερμηνείας.
4. Μουσικολογία (Musikologie): κατά τον Adler, ο όρος αναφέρεται στην εθνομουσικολογία, η οποία μπορεί να θεωρηθεί ανεξάρτητος κλάδος, καθώς ασχολείται με την έρευνα και τη συγκριτική μελέτη για «εθνογραφικούς σκοπούς».

²¹ Boisits, «Historisch/systematische/ethnologisch», ό.π., σ. 42.

²² Guido Adler, «The Scope, Method, and Aim of Musicology» (1885), αγγλική μετάφραση: Erica Muggleston και Guido Adler, *Yearbook for Traditional Music* 13, 1981, σ. 1-21 (<http://www.jstor.org/stable/768355>).

In tabellarischer Übersicht ergibt sich das Gesamtgebäude¹ also:

Musikwissenschaft.

I. Historisch.				II. Systematisch.						
(Geschichte der Musik nach Epochen, Völkern, Reichen, Ländern, Gauen, Städten, Kunstschulen, Künstlern).				Aufstellung der in den einzelnen Zweigen der Tonkunst zuhöchst stehenden Gesetze.						
A. musikalische Paläographie (Notationen).	B. Historische Grundklassen (Gruppierung der musikalischen Formen).	C. Historische Aufeinanderfolge der Gesetze. 1. wie sie in den Kunstwerken je einer Epoche vorliegen, 2. wie sie von den Theoretikern der betreffenden Zeit gelehrt werden. 3. Arten der Kunstausübung.	D. Geschichte der musikalischen Instrumente.	A. Erforschung und Begründung derselben in der 1. <i>Harmonik</i> (tonal od. tonlich). 2. <i>Rhythmik</i> (temporär oder zeitlich). 3. <i>Melik</i> (Cohärenz von tonal und temporär).	B. Aesthetik der Tonkunst. 1. Vergleichung und Werthschätzung der Gesetze und deren Relation mit den apperzipirenden Subjecten behufs Feststellung der <i>Kriterien des musikalisch Schönen</i> . 2. Complex unmittelbar und mittelbar damit zusammenhängender Fragen.	C. Musikalische Pädagogik und Didaktik (Zusammenstellung der Gesetze mit Rücksicht auf den Lehrzweck) 1. Tonlehre, 2. Harmonielehre, 3. Kontrapunkt, 4. Compositionslehre, 5. Instrumentationslehre, 6. Methoden des Unterrichtes im Gesang und Instrumentalspiel.	D. Musikologie (Untersuchung und Vergleichung zu ethnographischen Zwecken).			
Hilfswissenschaften: Allgemeine Geschichte mit Paläographie, Chronologie, Diplomatie, Bibliographie, Bibliotheks- und Archivkunde. Litteraturgeschichte und Sprachkunde. Geschichte der Liturgien. Geschichte der mimischen Künste und des Tanzes. Biographistik der Tonkünstler, Statistik der musikalischen Associationen, Institute und Aufführungen.				Hilfswissenschaften: Akustik und Mathematik. Physiologie (Tonempfindungen). Psychologie (Tonvorstellungen, Tonurtheile und Tongefühle). Logik (das musikalische Denken). Grammatik, Metrik und Poetik. Pädagogik. Ästhetik etc.						
<p>¹ Zum Vergleiche diene die synoptische Tafel nach Aristides Quintilianus, welche die Vollständigste Übersicht über das musikalische Unterrichtssystem der Griechen enthält; die Übersetzung giebt die griechischen termini möglichst getreu, manchmal umschrieben, wenn der vollkommen deckende Ausdruck im Deutschen fehlt.</p>										
System der Musik.										
I. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ (Theoretischer oder spekulativer Theil).				II. ΠΡΑΚΤΙΚΟΝ-ΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΝ (Unterricht oder praktischer Theil).						
A. φυσικόν (Physikalisch-wissenschaftlich)		B. τεχνικόν (Spezial-technisch)		C. χρηστικόν (Compositionslehre)		D. εξαγγελτικόν (Ausübung oder Execution)				
a. ἀριθμητική (Arithmetik)	b. φυσική (Physik)	c. ἁρμονική (Harmonik)	d. ῥυθμική (Rhythmik)	e. μετρική (Metrik)	μελοποιία melodische Komposition)	g. ῥυθμοποιία (rhythmische Composition oder angewandte Rhythmik)	h. ποίησις (Poetik)	i. ὀργανική (Instrumental- Spiel)	k. ψῳδική (Gesang)	l. ὑποκριτική (dramatische Aktion).

Πίνακας 2. Guido Adler, «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft»²³

²³ Guido Adler, «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, 1885, σ. 5-20: 16-17 (ψηφιοποιημένη ηλεκτρονική έκδοση: DigiZeitschriften e.V.)· βλ. επίσης Boisits, «Historisch/systematische/ethnologisch», ό.π., σ. 42.

Επιπλέον, στον περίφημο πίνακα του Adler (βλ. Πίνακα 2) απαριθμούνται οι βοηθητικές επιστήμες της Μουσικολογίας. Για τον ιστορικό κλάδο, ο Adler αναφέρει τους τομείς: γενική ιστορία και παλαιογραφία, μεθοδολογία χρονολόγησης, βιβλιογραφία, βιογραφία, ιστορία της λογοτεχνίας και επιστήμη των γλωσσών, ιστορία της λειτουργικής, ιστορία της μίμησης και του χορού, εργοβιογραφία των συνθετών, επιστήμες βιβλιοθηκονομίας και αρχειοθέτησης, στατιστική των επιστημών και των μουσικών θεσμών, ενώ για τον συστηματικό κλάδο τις επιστήμες: ακουστική και μαθηματικά, φυσιολογία, ψυχολογία, λογική της μουσικής σκέψης, γραμματική, μετρική και ποίηση, αισθητική και παιδαγωγική. Τέλος, αξίζει να επισημανθεί ότι στον συνοπτικό πίνακα του Adler παρατίθεται συγκριτικά και το σύστημα του Αριστείδη Κοϊντιλιανού,²⁴ παραπέμποντας σε επιρροές από τα αρχαιοελληνικά πρότυπα που αποτυπώνονται και στην ορολογία, μολονότι η σύνδεση με το σύστημα του Κοϊντιλιανού αντιστοιχεί περισσότερο στον κλάδο της συστηματικής μουσικολογίας και όχι στο σύνολο του διμερούς διαχωρισμού.

Στις διάφορες επιστημονικές προσεγγίσεις που επιχειρήθηκαν κατά καιρούς, ο διμερής διαχωρισμός του Adler σχολιάστηκε διεξοδικά²⁵ και υπήρξε κομβικό σημείο αναφοράς μέχρι την εποχή μας, κυρίως σε ζητήματα που σχετίστηκαν με την «οριοθέτηση των νόμων περί τέχνης», με τη σύλληψη της μουσικο-ιστορικής εξέλιξης, με την ένταξη της μουσικολογίας στις ανθρωπιστικές επιστήμες και τις αλληλεπιδράσεις των τεχνών και των θεωριών τους. Όπως στον Spitta, έτσι και στον Adler, η σύνδεση της μουσικολογίας με τις «επιστήμες των τεχνών» («Kunstwissenschaften») επιχειρήθηκε εξαρχής στη μελέτη του, όπου χρησιμοποίησε τους όρους «τέχνη» και «επιστήμη της τέχνης» για να προσδιορίσει το περιεχόμενο της μουσικολογίας, σημειώνοντας ότι «η σύγχρονη επιστήμη της τέχνης θα έχει κυρίως ως βάση της έρευνας τα έργα τέχνης».²⁶

Κατά την Boisits,²⁷ ο Adler ως εκπρόσωπος του θετικισμού προσέγγισε επιστημολογικά τη μουσικολογία μέσα από το πνεύμα της εποχής του και επηρεάστηκε προφανώς από τον φιλόσοφο Wilhelm Windelband (1848-1915),²⁸ ο οποίος επιχείρησε

²⁴ Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός, στο σύγγραμμά του *Περί μουσικής*, το οποίο διαιρείται σε τρία βιβλία, έδωσε τον ορισμό περί μουσικής: «μουσική εστί επιστήμη μέλους και των περί μέλους συμβαινόντων» («μουσική είναι η επιστήμη του μέλους και όλων όσων σχετίζονται με αυτό»). Το πρώτο βιβλίο περιέχει λεπτομερείς ορισμούς θεωρίας, ρυθμού και μέτρου, ακολουθώντας τις αριστοξενικές θεωρητικές αρχές, το δεύτερο ασχολείται με την παιδευτική αξία της μουσικής, ενώ το τρίτο βιβλίο εξετάζει τη σχέση της μουσικής με τα φυσικά φαινόμενα, ακολουθώντας τις πυθαγορικές αρχές. Το σύγγραμμα του Κοϊντιλιανού εκδόθηκε από τον Marcus Meibom, στη σειρά *Antiquae musicae auctores septem...* (τόμος II, σ. 1-164), καθώς και από τον Albert Jahn (Albertus Jahnius, *Aristidis Quintiliani: De Musica, libri tres*, Βερολίνο 1882). Βλ. επίσης την πιο πρόσφατη έκδοση του Reginald Pepys Winnington-Ingram, *Aristidis Quintiliani: De musica, libri tres*, Λειψία 1963, καθώς και τη γερμανική μετάφραση του Rudolf Schäfke, *Aristides Quintilianus von der Musik*, Βερολίνο 1937, με εισαγωγή και σχόλια. Πρβλ. Martin L. West, *Αρχαία ελληνική μουσική*, μτφρ. Στάθης Κομνηνός, Παπαδήμας, Αθήνα 1999, σ. 347-348· επίσης: Thomas J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press, Lincoln και Λονδίνο 1999· Παύλος Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός: Ένας αισθητικός της μουσικής της Ύστερης Αρχαιότητας», στο: Γιώργος Ζωγραφίδης (επιμ.), *Αισθητική και τέχνη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (Συμβολές στις επιστήμες του ανθρώπου – Ιστορία της τέχνης), Ηράκλειο 2008, σ. 105-122.

²⁵ Πρβλ. Wolfgang Dömling, «Musikgeschichte als Stilgeschichte. Bemerkungen zum musikhistorischen Konzept Guido Adlers», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4/1, 1973, σ. 35-50 (<http://www.jstor.org/stable/836425>).

²⁶ Melanie Unseld, «Die Kulturwissenschaften als Herausforderung für die Musikwissenschaft – und was sich daraus für die Historische Musikwissenschaft ergibt», στο: Calella και Urbanek (επιμ.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, ό.π., σ. 266-288.

²⁷ Boisits, «Historisch/systematische/ethnologisch», ό.π., σ. 44-45. Πρβλ. επίσης Dömling, ό.π.

²⁸ Wilhelm Windelband (1848-1915): Γερμανός φιλόσοφος και πανεπιστημιακός δάσκαλος, εκπρόσωπος

τον διαχωρισμό ανάμεσα στις φυσικές επιστήμες και στις επιστήμες της τέχνης και του πνεύματος, που παρουσίασε για πρώτη φορά το 1894, στην ομιλία του «Geschichte und Naturwissenschaft»²⁹ («Ιστορία και φυσικές επιστήμες») στο Πανεπιστήμιο του Στρασβούργου. Ο Windelband εισήγαγε τους όρους νομοθετικές και ιδιογραφικές επιστήμες, και κατέταξε καταρχήν τα μαθηματικά και τη φιλοσοφία στις ορθολογιστικές επιστήμες, που διέκρινε από τις εμπειρικές επιστήμες, τις οποίες διαχώρισε σε νομοθετικές φυσικές επιστήμες και ιδιογραφικές επιστήμες του πνεύματος. Ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, στις επιμέρους επιστημολογικές πλαισιώσεις, ο διαχωρισμός των μεμονωμένων κλάδων βρέθηκε στο επίκεντρο των ακαδημαϊκών μελετών, κυρίως όταν άρχισαν να συστηματοποιούνται οι επιστήμες της Ιστορίας και, γενικότερα, οι ανθρωπιστικές σπουδές. Σύμφωνα με τη νομοθετική ερμηνεία του Windelband, η συστηματοποίηση των επιστημών εστίαζε περισσότερο στη θέσπιση καθολικών νόμων – την κανονικότητα («Gesetzmäßigkeit») – αναφερόμενη ωστόσο σε νόμους και κανόνες που σχετίζονταν περισσότερο με γενικότερες πλαισιώσεις των φυσικών επιστημών, ενώ κατά την ιδιογραφική θεώρηση δινόταν έμφαση στη μοναδικότητα, στη διεισδυτική ανάλυση συγκεκριμένων αντικειμένων στον χώρο και στον χρόνο, στη μοναδικότητα και στη μελέτη κατά περίπτωση, που ήταν και το πεδίο εφαρμογής των ανθρωπιστικών επιστημών.

Όπως προκύπτει και από την αλληλογραφία του Guido Adler με τον Alexius Meinong,³⁰ ο διμερής διαχωρισμός της μουσικολογίας σε επιμέρους κλάδους αποτέλεσε έναν συνδυασμό ως προς το επίπεδο των κανόνων και των νόμων, καθώς οι νόμοι ίσχυσαν όχι μόνο για τον συστηματικό κλάδο («1. Έρευνα και αιτιολόγηση των αντιλήψεων και κανόνων») αλλά και για τον ιστορικό κλάδο («3. Ιστορική ακολουθία των Νόμων: κανόνες της μουσικής γραφής»), για τον οποίο ο Adler αξίωνε επίσης αντίστοιχα την υιοθέτηση επιμέρους νόμων και κανόνων κατά τα πρότυπα των φυσικών επιστημών. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, ο Adler στηρίχτηκε εν μέρει στα επιστημολογικά πρότυπα των φυσικών επιστημών, δίχως να αγνοήσει το πνεύμα του ιστορισμού, αλλά προφανώς και την νομική «κανονικότητα» με την ερμηνεία των νόμων, που ήταν αναπόσπαστο μέρος της παιδείας του, εφόσον είχε εντυφίσει αρχικά στις νομικές επιστήμες,³¹ προτού αφοσιωθεί στη μουσικολογία (όπως αρκετοί μουσικολόγοι: Raphael Georg Kiesewetter, Eduard Hanslick, August Wilhelm Ambros κ.ά.).

Υπό το πρίσμα της συστηματοποίησης της Μουσικολογίας, αρκετοί από τους πρωτεργάτες του κλάδου της μουσικολογίας στη Γερμανία επανήλθαν στον 20ό αιώνα με νέες διαφοροποιημένες προτάσεις, που στην ουσία η καθεμία πρόβαλλε την έμφαση

του νεοκαντιανισμού. Έγραψε, μεταξύ άλλων, τα εξής: *Über die Lehren vom Zufall* (1870), *Über die Gewissheit der Erkenntnis. Eine psychologisch-erkenntnistheoretische Studie* (1873), *Die Geschichte der neueren Philosophie in ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Cultur und den besonderen Wissenschaften dargestellt* (1878-1880), *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie* (1892) κ.ά.

²⁹ Wilhelm Windelband, *Geschichte und Naturwissenschaft*, Heitz, Straßburg 1904 (τρίτη έκδοση). Ηλεκτρονική έκδοση: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/19Jh/Windelband/win_rede.html. Αξίζει να διευκρινιστεί ότι η δημοσίευση του Windelband είναι μεταγενέστερη από τη δημοσίευση του Adler· ωστόσο, οι επιστημολογικές απόψεις του Windelband ήταν γνωστές στο πλαίσιο των παραδόσεων του στα Πανεπιστήμια της Λειψίας, της Ζυρίχης, του Φράμπουργκ, του Στρασβούργου και της Χαϊδελβέργης, όπως προκύπτει και από επιστολικά τεκμήρια.

³⁰ Alexius Meinong (1853-1920): Αυστριακός φιλόσοφος και ψυχολόγος, θεμελιωτής της θεωρίας των αντικειμένων (Gegenstandstheorie), έδρασε στο Πανεπιστήμιο του Γκρατς· υπήρξε φίλος και σύμβουλος του Adler σε θέματα επιστημολογικής συγκρότησης και ερμηνείας, όπως προκύπτει και από επιστολικά τεκμήρια. Πρβλ. Gabriele Johanna Eder (επιμ.), *Alexius Meinong und Guido Adler: Eine Freundschaft in Briefen*, Rodopi, Amsterdam 1995.

³¹ Boisits, «Historisch/systematische/ethnologisch», ό.π., σ. 46.

ενός ή περισσότερων τομέων. Ο Hugo Riemann (1855-1919)³² επιχείρησε να αναπροσαρμόσει και να συμπληρώσει τη διμερή διάρθρωση του Adler στη μελέτη του *Grundriß der Musikwissenschaft* (Σύνοψη της Μουσικολογίας), που δημοσιεύτηκε το 1908, διευρύνοντας τους κύριους τομείς σε πέντε· συγκεκριμένα:

- Ακουστική (Akustik)·
- Φυσιολογία του ήχου και ψυχολογία του ήχου (Tonphysiologie, Tonpsychologie)·
- Αισθητική της μουσικής (Musikästhetik)·
- Θεωρία της μουσικής (Musikalische Fachlehre, Musiktheorie)·
- Ιστορία της μουσικής (Musikgeschichte).

Στη μελέτη του, ο Riemann³³ περιέγραψε τις θετικές επιστήμες και τις αμιγώς ανθρωπιστικές επιστήμες της Μουσικολογίας, δίνοντας έμφαση στον τομέα της Θεωρίας της μουσικής, στον οποίο θα έπρεπε να καταλήγουν τα αποτελέσματα της Ακουστικής, της Φυσιολογίας και της Αισθητικής, και να τον ενδυναμώνουν σε όλα τα επίπεδα της ειδικής διδασκαλίας της μουσικής (Musikalische Fachlehre), δηλαδή της σύνθεσης, της ανάλυσης και της ερμηνείας. Παραδόξως, στο τέλος χαρακτήρισε την Ιστορία της μουσικής ως το καλύτερο μέρος, που, κατά τον Riemann, της αναλογεί η διττή αποστολή «αφενός να ερευνά τα ίδια τα διασωθέντα μνημεία και αφετέρου να παρουσιάζει την εξέλιξη της μουσικής»· και αυτό προφανώς εξαιτίας της εγγύτητάς της με άλλες επιστήμες της Ιστορίας, όπως η αρχαιολογία, η παλαιογραφία, η φιλολογία και η ιστορία της λογοτεχνίας.³⁴

Ιδιαίτερη θέση στη μελέτη του Riemann κατέλαβε επίσης η ιστορία της Θεωρίας της μουσικής, κυρίως «ενόσω μπορεί να αναδείξει σταδιακά όλους τους κανόνες, που εξακολουθούν να ισχύουν μέχρι σήμερα».³⁵ Σε αντίθεση με τον Adler, ο Riemann δεν πρότεινε μια ιεραρχική κατάταξη των πέντε τομέων (λ.χ. ιστορικός και συστηματικός), αν και είναι εύκολο να διαφανεί ότι οι τέσσερις πρώτοι τομείς αντιστοιχούσαν στη Συστηματική Μουσικολογία και ο τελευταίος στην Ιστορική.

Στο πλαίσιο μιας κριτικής ερμηνείας του συστήματος του Riemann για τη συγκρότηση της επιστήμης της μουσικής, ο πολωνός φιλόσοφος και μουσικολόγος Arthur Wolfgang Cohn επέκρινε τον Riemann, στο άρθρο του με τίτλο «Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft»,³⁶ για μεθοδολογικές ασάφειες, καθώς στο σύστημά του αφενός «πραγματευόταν το πεδίο της Μουσικολογίας πολύ περιορισμένα, αγνοώντας σημαντικά πεδία της μουσικής, όπως τις θεμελιώδεις βάσεις της κοινωνιολογίας της μουσικής, τη μουσική τεχνολογία, την ερμηνευτική, καθώς και το πρόβλημα της δημόσιας μουσικής πράξης και πολιτικής», αφετέρου δε, κατά τον Cohn, ο Riemann «επιδίωκε να οριοθετήσει αυθαίρετα τα επιμέρους πεδία της, συγχωνεύοντας τη φυσιολογία και τη ψυχολογία του ήχου σε ένα πεδίο και επίσης διαμοιράζοντας τη μουσική εμπειρία [Musik-Erleben, βιωματική ακρόαση] σε δύο

³² Hugo Riemann, *Grundriß der Musikwissenschaft*, Johannes Wolf (επιμ.), Λειψία 1928. Βλ. επίσης, Brian Hyer και Alexander Rehding, «Riemann, Hugo», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23435> (πρόσβαση: 28.11.2014).

³³ Hans-Joachim Hinrichsen, «Die Geburt der Musikwissenschaft aus dem Geist der Interpretation. Hugo Riemann, Friedrich Nietzsche und die Grundlegung der akademischen Disziplin», στο: Scholl, Richter και Huck (επιμ.), *Konzert und Konkurrenz*, ό.π., σ. 59-69.

³⁴ Rainer Cadenbach, «Musikwissenschaft, I. 4. Gegenstandsgebiete und Disziplinengliederung», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Sachteil, τόμος 6, Bärenreiter – Metzler Verlag, Kassel – Stuttgart 1998, στ. 1798.

³⁵ Riemann, *Grundriß der Musikwissenschaft*, ό.π., σ. 17.

³⁶ Arthur Wolfgang Cohn, «Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1920-1921, σ. 46-50.

πεδία: την παθητική φυσιολογία και ψυχολογία του ήχου και την ενεργητική αισθητική της μουσικής».³⁷ Αξίζει να σημειωθεί ότι πριν από την κριτική ερμηνεία του συστήματος του Riemann, ο Cohn είχε δημοσιεύσει το δοκίμιο «Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft»³⁸ («Η γνώση της μουσικής. Σκέψεις περί της ίδρυσης και της ανάπτυξης της Μουσικολογίας») στον πρώτο τόμο του τότε νεοσύστατου *Περιοδικού Μουσικολογίας* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1918-1919), το οποίο ήταν και το επιστημονικό όργανο της Γερμανικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Deutsche Musikgesellschaft), που μόλις είχε ιδρυθεί, το 1918. Με το άρθρο του, ο Cohn επεδίωξε να εμπλουτίσει τα πεδία της Μουσικολογίας και να τα ενδυναμώσει μέσα από τη συνάφειά τους με τα αντίστοιχα πεδία της φιλοσοφίας και της αισθητικής.

Hiernach ergibt sich folgende Übersicht als der gesuchte Grundriß:

		Erklärung		Bestimmung		
Apriorismus, Deduktion		Philosophie (Idealästhetik)				Allgemeine Musiklehre
Intuition		Phänomenologie (Realästhetik)		Kritik		
Empirismus	Induktion	Sachkunde	Akustik	Technik		Besondere Musiklehre
		Menschenkunde	Anthropologie (Physis, Psychologie)	Pädagogik (Gestaltung-, Vortrag-, Deutungslehre)		
		Gemeinschaftskunde	Soziologie	Politik		
		Geschichtskunde	Geschichtsschreibung	Entwicklungslehre		

Πίνακας 3. Η διάρθρωση κατά το σύστημα του Cohn

Ενώ οι προγενέστερες προτάσεις για τη συγκρότηση της Μουσικολογίας αποτελούσαν κατ' ουσίαν παραλλαγμένες εκδοχές της διμερούς ή τριμερούς διάρθρωσης του ιστορικού και συστηματικού κλάδου, η επιστημολογική προσέγγιση του Cohn έθετε μία νέα προοπτική για τη συγκρότηση της επιστήμης, καθώς εκείνη την εποχή, αμέσως μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, είχε αρχίσει να ανασυγκροτείται ο κλάδος της Συστηματικής Φιλοσοφίας και να διευρύνεται με νέες εξειδικεύσεις, όπως οι εξής: φαινομενολογία, φιλοσοφία των κοινωνικών επιστημών, πολιτική φιλοσοφία, αισθητική, φιλοσοφική ανθρωπολογία, ερμηνευτική και φιλοσοφία της ιστορίας και του πολιτισμού. Οπωσδήποτε, η πρόταση του Cohn είχε φιλοσοφικο-αισθητικό προσανατολισμό και δεν έτυχε ευρύτερης απήχησης στο πλαίσιο κυρίως της διμερούς ή τριμερούς συγκρότησης της Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας που επιχειρήθηκε αργότερο σε θεσμικό-ακαδημαϊκό πλαίσιο.

Μελετώντας τα ιστορικά κείμενα της επιστήμης της Μουσικολογίας που επηρέασαν τις ερευνητικές αναζητήσεις και τις τάσεις του κλάδου, αξίζει επίσης να επισημάνει κανείς ότι το 1942 ο Karl Gustav Fellerer (1902-1984), στη δική του *Εισαγωγή στη Μουσικολογία*, παρέμεινε στο πλαίσιο της διμερούς διάρθρωσης (Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας), τονίζοντας ότι οι δύο τομείς είναι ισότιμοι, δεν

³⁷ Boisits, «Historisch/systematische/ethnologisch», ό.π., σ. 47.

³⁸ Arthur Wolfgang Cohn, «Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft», *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1, 1918-1919, σ. 351-360.

παρέλειψε ωστόσο να προβάλλει τις «ξεχωριστές συστηματικές δυνατότητες έρευνας», παραλλάσσοντας την ορολογία, που στηρίχτηκε σε όρους που είχαν την ρίζα τους στο έργο τέχνης (Werk):

- Werkmittel – μελωδία, ρυθμός, μέτρο, χρονική αγωγή
- Werkgestaltung – ύφος, προσωπικότητα, μουσικές μορφές
- WerkGattungen – είδη: από τη θρησκευτική μουσική έως τη μουσική για τον κινηματογράφο
- Werkverwertung – ιστορία, αισθητική, κοινωνιολογία.

Η πρόταση του Fellerer με επίκεντρο τις πολλαπλές εξειδικεύσεις γύρω από το έργο τέχνης (Kunstwerk),³⁹ εν προκειμένω τη μουσική, διεύρυνε τους ορίζοντες προς νέες κατευθύνσεις που ολοκληρώθηκαν μεταπολεμικά στις γερμανόφωνες χώρες.

Μετά τον διμερή διαχωρισμό του Adler, που έτυχε πολλών ερμηνειών και εφαρμογών, στη μεταπολεμική Γερμανία καθιερώθηκε κατά κύριο λόγο η γνωστή τριμερής διάρθρωση των τομέων της Μουσικολογίας: Ιστορικός, Συστηματικός και Εθνολογικός, έτσι όπως καταγράφηκε και στην επικαιροποιημένη έκδοση του λήμματος «Μουσικολογία» στο *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*⁴⁰ και εξακολουθεί να έχει ισχύ στις σύγχρονες ακαδημαϊκές διαδικασίες του κλάδου της Μουσικολογίας.

Αξίζει να αναφερθεί ακόμη ότι σε αυτόν τον τριμερή διαχωρισμό, το 1955 ο Hans-Heinz Dräger (1909-1968) πρόσθεσε επιπλέον την Κοινωνιολογία της μουσικής (Musiksoziologie) και την Εφαρμοσμένη μουσικολογία, ενώ ο Walter Wiora, το 1961, συμπλήρωσε τον κατάλογο των εξειδικεύσεων με έναν επιπλέον τομέα της: την γεωγραφικά και πολιτισμικά προσανατολισμένη έρευνα της μουσικής (regional and cultures studies), που στην εποχή μας συνδέεται εκ νέου με τις νέες διευρυμένες διεπιστημονικές προοπτικές της Μουσικολογίας.

Το 1958 ο Heinrich Husmann (1908-1983),⁴¹ αποδεχόμενος τον τριμερή διαχωρισμό της Μουσικολογίας, εμπλούτισε την καθιερωμένη ορολογία με τις παραλλαγμένες προτάσεις του δικού του, επίσης τριμερούς συστήματος, που ιεραρχούσαν διαφορετικά τα στοιχεία και τις ιδιότητες της μουσικής. Στην τριμερή διάρθρωση των κλάδων, ο Husmann υιοθέτησε διαφορετικά κριτήρια ταξινόμησης και στοιχεία ιεράρχησης, παραθέτοντας τρεις θεματικές ενότητες που αντιστοιχούσαν στους κλάδους της Μουσικολογίας και αλληλεπικαλύπτονταν εν μέρει στις λεπτομέρειές τους:

- ο ήχος και οι ιδιαιτερότητες του ήχου
- το έργο τέχνης και οι όψεις του
- οι δομικές αρχές του έργου τέχνης.

Στο πλαίσιο της αναδρομής στα κείμενα της μουσικολογικής επιστήμης και στα κομβικά σημεία εξέλιξής της, είναι αυτονόητο ότι δεν μπορεί να παραλείψει κανείς την αναφορά στο έργο του Carl Dahlhaus (1928-1989), ο οποίος, αν και επεσήμανε ορισμένες αντιφάσεις ή πολλαπλές αποκλίσεις του τριμερούς συστήματος (Ιστορική, Συστηματική και Εθνολογική Μουσικολογία), διατήρησε εντούτοις τον τριμερή διαχωρισμό, χαρακτηρίζοντας⁴² τους τρεις κλάδους, αντίστοιχα, στην εξής τριμερή ακολουθία:

³⁹ Tobias Janz, «Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?», στο: Cella και Urbanek (επιμ.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, ό.π., σ. 56-79.

⁴⁰ Heinz von Loesch, «Musikwissenschaft, III. Musikwissenschaft nach 1945», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Sachteil, τόμος 6, Bärenreiter – Metzler Verlag, Kassel – Stuttgart 1998, στ. 1808-1811.

⁴¹ Heinrich Husmann, *Einführung in die Musikwissenschaft*, Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven 1975.

⁴² Carl Dahlhaus, «Musikwissenschaft» (1977), *Gesammelte Schriften*, τόμος 6, Laaber-Verlag, Laaber 2003, σ. 72 (“Verlust der Geschichte?”).

- Ιστορία της Μουσικής ≈ Musikhistorie
- Συστηματική Μουσικολογία ≈ Systematische Musikwissenschaft
- Εθνομουσικολογία ≈ Musikethnologie (Musikalische Volks- und Völkerkunde, Vergleichende Musikwissenschaft).

Ειδικά για τον κλάδο της Ιστορικής Μουσικολογίας, ο Dahlhaus πρότεινε η μουσικολογία να μην στοχεύει μόνο στην καταγραφή των υφολογικών εξελίξεων, αλλά να εστιάζει κυρίως στην ιστορία των δομών, στην ιστορία των ιδεών και της πρόσληψης, στην ιστορία της σύνθεσης, των ιδεών και των θεσμών (Kompositions-Ideen und Institutionengeschichte). Με βάση αυτή τη συνδυαστική θεώρηση υλοποιήθηκε η έκδοση του πολύτομου *Νέου εγχειριδίου της μουσικολογίας (Neues Handbuch der Musikwissenschaft)*,⁴³ που στην εποχή του αποτέλεσε έργο καινοφανούς θεώρησης και έτυχε ευρείας αναγνώρισης. Ωστόσο, οι καινοτομίες είχαν και επιπτώσεις στις εξελίξεις, τις οποίες ο Dahlhaus είχε αναπτύξει στο άρθρο του για τη «Μουσικολογία»: συγκεκριμένα, το τίμημα της μεθοδολογικής έλλειψης αρχών⁴⁴ και τη διαπίστωση ότι, μέσω της συνδυαστικής θεώρησης της ιστορίας, η ιστοριογραφία μετατρέπεται σε δοκιμογραφία («Das Prinzip der Prinziplosigkeit» – «Η αρχή της έλλειψης αρχών»).

Επίσης, μέσω αυτής της συνδυαστικής ιστορικής θεώρησης που διαπιστωνόταν σε αρκετές ιστορικές μελέτες, η σχέση ιστοριογραφίας και μουσικής περιοριζόταν στην περιγραφή μεμονωμένων έργων συγκεκριμένων συνθετών, δίχως να υπάρχουν περιθώρια διεύρυνσης του παραδοσιακού ρεπερτορίου που συνθέτει το καλλιτεχνικό πλαίσιο μιας ιστορικής εποχής. Στην πορεία εξέλιξής της, η Ιστορική Μουσικολογία έθεσε σε αμφισβήτηση θεμελιώδεις μεθοδολογικές αρχές της, κυρίως όταν ορισμένοι μελετητές, λίγο μετά το 1960, αμφισβήτησαν την τάση της συστηματικής μελέτης και έρευνας των μεγάλων έργων των σημαντικότερων συνθετών, και τις εκτενείς εργοβιογραφίες: επρόκειτο για μια αμφισβήτηση που κατέληγε, σε ορισμένες περιπτώσεις, σε επίπεδο μουσικολογικών αντιπαραθέσεων ή ακόμη και οξύνσεων, με συζητήσεις περί «ιστορίας ηρώων», «μεγάλων και εκτενών μυθιστορημάτων» και «έρευνας περί των αφανών».⁴⁵

Τέλος, κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, με την αισθητά διευρυμένη συγκρότηση των πεδίων της μουσικολογίας, κατά κύριο λόγο στις αγγλόφωνες χώρες, οι ειδικοί μελετητές επιδίωξαν να επεκτείνουν τους ορίζοντες του κλάδου και να εμπλουτίσουν τα πεδία της Συστηματικής, της Ιστορικής και της Εθνολογικής Μουσικολογίας με νέες τάσεις, συχνά μέσω διεπιστημονικών συνεργασιών. Οι αποκλίσεις, οι καινοτομίες και οι επεκτάσεις της μουσικολογίας σε πρωτόγνωρα πεδία, όπως αυτές παρουσιάζονται στην επικαιροποιημένη έκδοση του λεξικού *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, αποτελούν ένα ξεχωριστό πεδίο και εντάσσονται, σύμφωνα με το *New Grove*, στην 11η ενότητα των κλάδων-εξειδικεύσεων της Μουσικολογίας, υπό τον γενικό τίτλο «Gender and sexual studies»⁴⁶

⁴³ Carl Dahlhaus και Hermann Danuser (επιμ.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 14 τόμοι, Laaber-Verlag, Laaber 1980-1995.

⁴⁴ Dahlhaus, «Musikwissenschaft», ό.π., σ. 195.

⁴⁵ Η έμφαση που δόθηκε στο έργο συνθετών ήσσονος σημασίας, που κινήθηκαν στο πλαίσιο περιφερειακών ιστορικών εξελίξεων. Βλ. Loesch, «Musikwissenschaft, III. Musikwissenschaft nach 1945», στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., στ. 1811-1814.

⁴⁶ Susan McClary, «Gender and sexual studies», 11η υποενότητα της δεύτερης ενότητας, «II. Disciplines of musicology», στο λήμμα: Vincent Duckles κ.ά., «Musicology», στο: *Grove Music Online - Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710> (πρόσβαση: 28.11.2014).

οι επιμέρους τομείς, κατά το αγγλικό σύστημα, δεν υπάγονται σε ένα γενικότερο ιεραρχημένο σχήμα διάρθρωσης, όπως συμβαίνει αντίστοιχα στο γερμανικό *MGG*. Ο αντίποδας των νέων τάσεων στη Γερμανία εστιάζει περισσότερο στην «Πολιτισμική Μουσικολογία», εξετάζοντας την πολιτισμική διάσταση, κυρίως της Ιστορικής Μουσικολογίας, και τη σύνδεσή της με τις «ανθρωπιστικές επιστήμες και τις επιστήμες των τεχνών και του πολιτισμού» («Geistes-, Kunst- und Kulturwissenschaften»).

Οπωσδήποτε, οι νέες διευρυμένες διεπιστημονικές προοπτικές της Μουσικολογίας μπορούν να εξασφαλίσουν γερές βάσεις ύπαρξης μέσα στη γενική κρίση των ανθρωπιστικών επιστημών σε διεθνές επίπεδο, καθώς και νέες εφαρμογές σε πολλούς τομείς του επαγγελματικού βίου και της καθημερινότητας. Ο λόγος ύπαρξης και ο επαναπροσδιορισμός των στόχων της σύγχρονης μουσικολογίας επανέρχονται κατά διαστήματα στο πλαίσιο θεματικών συνεδρίων⁴⁷ και ημερίδων ανά την υφήλιο, ενώ επιχειρείται μια επικαιροποίηση των προοπτικών και προβληματισμών γύρω από την εξέλιξη της επιστήμης, μέσα από εισηγήσεις και διαλέξεις καταξιωμένων μελετητών (όπως, μεταξύ άλλων, των Nicolas Cook, Hans Heinrich Eggebrecht και Hans Neuhoff).⁴⁸ Χωρίς αμφιβολία, οι γερές βάσεις έχουν σαφέστερες προοπτικές ύπαρξης και άνθισης μέσα από τη διασύνδεση των πολυπολιτισμικών τάσεων και ειδικοτήτων και τη διεπιστημονικότητα των νέων κλάδων, κυρίως όμως μέσα από την άρση των παλαιών προκαταλήψεων των δύο βασικών κλάδων της Ιστορικής και της Συστηματικής Μουσικολογίας, που έγιναν καταφανείς κατά τη διάρκεια της παρούσας μελέτης μέσα από την αναδρομή στα ιστορικά κείμενα της επιστήμης.

Ατενίζοντας το μέλλον, η Ιστορική Μουσικολογία χρειάζεται τα συστηματικά κριτήρια για να μη βυθιστεί μέσα στην πληθώρα των μουσικο-ιστορικών δεδομένων και τεκμηρίων και η Συστηματική Μουσικολογία πρέπει να στηρίζεται στην Ιστορική για να ελέγχει την ιστορική εγκυρότητα των κριτηρίων της και να αντλεί με ιστορική ακρίβεια από τις βάσεις δεδομένων του παρελθόντος.⁴⁹

Εκτός τούτων, δεν πρέπει να παραβλέψει κανείς το γεγονός ότι η Μουσικολογία στην εποχή μας είναι μια επιστήμη που συνδέεται άμεσα με οτιδήποτε έχει σχέση με την παραγωγή και κατανάλωση στο χώρο της μουσικής, από τον «πεφωτισμένο» ερασιτέχνη της παλιάς μουσικής μέχρι τον παραγωγό pop μουσικής σε ραδιοφωνικά προγράμματα ή, ακόμη, από τον πιστό λάτρη της παραδοσιακής μουσικής μέχρι τον ενθουσιώδη καλλιτέχνη αλλά και θαυμαστή της *avant-garde* πρωτοπορίας. Η παραγωγή και εκτέλεση μουσικής σε δημόσιους χώρους πέραν της καθιερωμένης αίθουσας συναυλιών βρίσκεται σε διαρκή εξέλιξη υπό το πρίσμα μιας αναπτυσσόμενης βιομηχανίας μουσικού θεάματος με τεράστια εμπορικά κέρδη και απήχηση στο κοινό.

Επομένως, στο διαρκώς επανερχόμενο ερώτημα «γιατί σπουδάζει κανείς μουσική ή μουσικολογία;», θα μπορούσε να αναφέρει κανείς αρκετούς λόγους,⁵⁰ που

⁴⁷ David Greer (επιμ.), *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future (Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London 1997)*, Oxford University Press, Oxford 2000.

⁴⁸ Βλ. Nicolas Cook, «What is musicology», *BBC Music Magazine* 7/9, Μάιος 1999, σ. 31-33, και στην πιο πρόσφατη ηλεκτρονική εκδοχή του 2011: www.rma.ac.uk/articles/what-is-musicology.htm. Hans Heinrich Eggebrecht, «Sinn von Musikwissenschaft heute», *Archiv für Musikwissenschaft* 57/1, 2000, σ. 3-8 (<http://www.jstor.org/stable/931062>). Hans Neuhoff, «Historische Musikwissenschaft: Krisenprofil und Perspektiven», στο: Calella και Urbanek (επιμ.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, ό.π., σ. 221-244.

⁴⁹ Hans-Joachim Hinrichsen, «Musik – Interpretation – Wissenschaft», *Archiv für Musikwissenschaft* 57/1, 2000, σ. 78-90 (<http://www.jstor.org/stable/931068>).

⁵⁰ Τα ακόλουθα σημεία αποτελούν συνοπτική παρουσίαση των λόγων που αναφέρονται στο: ESF

τεκμηριώνουν τη σημασία ύπαρξης του κλάδου στην Ανώτατη Εκπαίδευση, τόσο στον διεθνή χώρο, όσο και στα ελληνικά Α.Ε.Ι.:

- Η κοινωνική διάσταση της μουσικής και η διαχρονική σημασία της στη ζωή των ανθρώπων.
- Η κοινωνική και πολιτισμική ταυτότητα ως χαρακτηριστικό γνώρισμα στις κοινωνίες εκτός γλωσσικών ορίων.
- Ο οικονομικός ρόλος: η μουσική και η βιομηχανία της ψυχαγωγίας είναι ένας μεγάλος υπερεθνικός-διεθνής χώρος του ευρύτερου κοινωνικού παραγωγικού ιστού.
- Η κατανόηση της ανθρώπινης ψυχολογίας και του ανθρώπινου εγκεφάλου καθώς και των γνωσιακών διεργασιών: οι κλάδοι της ψυχολογίας της μουσικής και των γνωσιακών σπουδών μουσικής στοχεύουν στην αποκωδικοποίηση των λειτουργιών του εγκεφάλου και των μαθησιακών λειτουργιών.
- Οι επιμέρους μουσικολογικές προσεγγίσεις, με τις γεωγραφικές, γεωπολιτικές και ιστορικές ιδιαιτερότητες, μπορούν να ιχνηλατήσουν, να καλλιεργήσουν και να αναδείξουν, αντίστοιχα, τους μουσικούς πολιτισμούς σε ένα ποικιλόμορφο φάσμα πολιτισμικών ζωνών.

Σύμφωνα με τις νέες επικαιροποιημένες τάσεις που επισημαίνονται σε διεθνή συνέδρια και συμπόσια των θεσμικών οργάνων της, η Μουσικολογία ως ακαδημαϊκή επιστήμη θα πρέπει στο μέλλον να ανταποκρίνεται περισσότερο στις αισθητικές και πολιτισμικές εξελίξεις, στις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις, αλλά συγχρόνως και στα εμπορικά δεδομένα που χαρακτηρίζουν την πολιτισμική έκφραση στις κοινωνίες μας (η αλλαγή στην πορεία ενημέρωσης και καλλιέργειας από την τεχνολογία του CD στο youtube).

Οπωσδήποτε, η εικόνα της μουσικολογίας στην εποχή μας είναι πολυδιάστατη: η μουσικολογία είναι παρούσα σε όλα τα είδη και προϊόντα της μουσικής στην καθημερινότητά μας, γεγονός που πρέπει να τονιστεί περισσότερο και να προβληθεί με μεγαλύτερη σαφήνεια. Εξάλλου, μια ιδιαιτερότητα του κλάδου είναι και το γεγονός ότι η Μουσικολογία ως κλάδος εξ' υπαρχής δεν ήταν ποτέ ομοιογενής και ίσως αυτή η ιδιαιτερότητα να προσφέρει και πολλαπλές δυνατότητες διεπιστημονικότητας και διακαλλιτεχνικότητας στο μέλλον.

Κατά τη διάρκεια της συνάντησης ειδικών του Ιδρύματος Ευρωπαϊκών Μελετών στη Βαρσοβία το Νοέμβριο του 2009, οι συμμετέχοντες στο Εργαστήριο Χάραξης Στρατηγικής επισήμαναν τα ακόλουθα χαρακτηριστικά της κατάστασης της μουσικολογίας στην Ευρώπη και τα επιχειρήματα που ισχυροποιούν τους λόγους ύπαρξής της:⁵¹

- Προβολή των στόχων και των διευρυμένων μουσικολογικών δραστηριοτήτων στην Ευρώπη, τόσο στα Πανεπιστήμια όσο και στις Μουσικές Ακαδημίες ή ακόμη και σε μη-πανεπιστημιακά ιδρύματα, όπως τα μουσεία, τα ερευνητικά ινστιτούτα και τα μεγάλα ερευνητικά έργα.
- Ενημέρωση του ευρύτερου κοινού για την ανεπαρκή πληροφόρηση και διάδοση των διευρυμένων μουσικολογικών δραστηριοτήτων.
- Αναγνώριση του διαρκώς αναπτυσσόμενου επαγγελματισμού και της ανεξαρτησίας των υποτομέων της μουσικολογίας.

Strategic Workshop «Musicology (Re-)Mapped», Discussion Paper, Standing Committee for the Humanities (SCH), European Science Foundation (ESF), Polish Academy of Sciences, Institute of Arts, Warsaw (PL), 18-21 Νοεμβρίου 2009, σ. 6 (www.esf.org).

⁵¹ Τα ακόλουθα σημεία αποτελούν συνοπτική παρουσίαση των λόγων που συζητήθηκαν και καταγράφηκαν στο: ESF Strategic Workshop «Musicology (Re-)Mapped», ό.π., σ. 6-7.

- Εκτίμηση του γεγονότος ότι η μουσικολογία βρίσκεται λόγω του διεπιστημονικού χαρακτήρα της στο σταυροδρόμι των ανθρωπιστικών και των θετικών επιστημών και, ως εκ τούτου, μπορεί να αναζητήσει τρόπους που θα διαδραματίσουν ενεργό ρόλο στο πλαίσιο της εξέλιξης των επιστημών και να διεκδικήσει με τις νέες μουσικολογικές εξειδικεύσεις το μερίδιο που της αναλογεί σε τομείς, όπως οι εξής: μέσα ενημέρωσης και μελέτες ήχου και εικόνας, γνωστική ψυχολογία, σημειολογία, γλωσσολογία, τεχνητή νοημοσύνη, ψυχοακουστική, νευροφυσιολογία, εφαρμοσμένη ακουστική, υπολογιστικές επιστήμες, ιατρική, διαχείριση του πολιτισμού, ιστορία, ανθρωπολογία κ.ά.
- Η συνειδητοποίηση του γεγονότος ότι η μουσικολογική εμπειρία είναι ζωτικής σημασίας, προκειμένου να διεισδύσει στις τρέχουσες πολιτιστικές διαδικασίες και στους τρόπους κοινωνικοποίησης και επικοινωνίας στη σφαίρα του λαϊκού πολιτισμού, των κινητών τεχνολογιών ήχου και της αντίληψης γύρω από την παγκοσμιοποίηση.
- Διεκδικήσεις ανταπόδοσης και αναγνώρισης στο πλαίσιο των εθνικών και διεθνών χρηματοδοτικών πρωτοβουλιών που ευνοούν τη συνέργεια φορέων κατά τα πρότυπα της επιστημονικής ομάδας και προσδίδουν κύρος στους μεμονωμένους μελετητές με χορηγίες για δημοσιεύσεις στις ανθρωπιστικές επιστήμες.
- Συνειδητοποίηση ότι η μουσικολογία είναι ζωτικής σημασίας για την καλλιέργεια μιας ευρωπαϊκής κοινωνίας της πληροφορίας και της γνώσης, και ότι ως ένα διαρκώς αυξανόμενο επιστημονικό μερίδιο διοχετεύει πληροφορίες που παράγονται, μεταποιούνται και διατίθενται διαμέσου της μουσικής και των τεχνολογιών ήχου.
- Επίγνωση του γεγονότος ότι η μουσικολογία ως μια εξελισσόμενη επιστήμη πρέπει να αναλογιστεί τις πολλαπλές πολιτικές, οικονομικές, κοινωνικές, τεχνολογικές και αισθητικές διαδικασίες που έχουν ως κύριο αντικείμενο μελέτης τη μουσική και την αντίληψή της, η οποία αντικατοπτρίζει και ενσαρκώνει ισχυρούς πολιτισμικούς τρόπους έκφρασης και ζωντανές μουσικές παραδόσεις.
- Τέλος, απαιτείται γενική συναίνεση στο ότι η μουσικολογία ως επιστήμη θα πρέπει να είναι πιο ολοκληρωμένη, παραγωγική και συνυφασμένη με το κοινωνικό γίγνεσθαι.

Κλείνοντας, στο πλαίσιο των συζητήσεων του Εργαστηρίου Χάραξης Στρατηγικής του Ιδρύματος Ευρωπαϊκών Μελετών που προαναφέρθηκε,⁵² αναγνωρίστηκαν τα εντυπωσιακά χαρακτηριστικά και η ευρύτητα στην ποικιλία των μουσικολογικών τάσεων και τονίστηκε ότι η ανάλυση και η κατανόηση της μουσικολογίας στην Ευρώπη απαιτεί τη στήριξη όλων των παραμέτρων που αναφέρθηκαν και τη διάδοσή τους στην ευρύτερη μουσικολογική κοινότητα στο σύνολό της. Το παρόν κείμενο υποστηρίζει ότι αυτό θα πρέπει και θα μπορούσε να επιτευχθεί, και ότι το πρώτο βήμα προς αυτή την κατεύθυνση θα πρέπει να είναι μια εκτεταμένη χαρτογράφηση των εξειδικεύσεων της Μουσικολογίας και στην Ελλάδα.

⁵² ESF Strategic Workshop «Musicology (Re-)Mapped», ό.π.

«Περί Εμπορικής Γεωγραφίας και ιδίως περί Βοεμίας
και των προϊόντων αυτής»:

Αφηγήσεις, ήχοι και αναστοχασμοί με αφορμή
ένα “γερμανικό” καφέ σαντάν του 19ου αιώνα

Γιώργος Κίτσιος

Το χειμώνα του 1873 εγκαθίσταται στα Ιωάννινα ο επονομαζόμενος «γερμανικός» θίασος¹ του καφέ σαντάν «Παυσίλυπον». Το σατιρικό περιοδικό *Καραβίδα*, που εκδίδεται στην Κωνσταντινούπολη το Δεκέμβριο του ίδιου έτους, αφιερώνει μεγάλο μέρος του πρώτου και ιδιαίτερα του δεύτερου τεύχους (που εκδίδεται ένα χρόνο αργότερα) σε μία σπάνια για την έκταση και τη λεπτομέρειά της περιγραφή αυτού του κέντρου διασκέδασης. Ειδικότερα στο πρώτο τεύχος, δίνεται έμφαση στη φρενίτιδα που προκάλεσε η παρουσία των Γερμανίδων στον ανδρικό πληθυσμό της πόλης, ενώ στο δεύτερο τεύχος, με αφορμή τη μη επάνοδό τους το χειμώνα του 1874, γίνεται μια περιγραφή του κλίματος που επικρατούσε στις παραστάσεις κατά τη διάρκεια της εκεί παρουσίας τους.² Η παρούσα ανάλυση δεν αποτελεί παρά μια πρώτη ενδεικτική επισκόπηση των δυνατοτήτων που παρέχουν τα ιστορικά αυτά κείμενα προς την κατεύθυνση της ανάδειξης άγνωστων πτυχών της πολιτισμικής ιστορίας της πρωτεύουσας της Ηπείρου στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, σε συνδυασμό με τη διερεύνηση του ρόλου των αντίστοιχων καλλιτεχνικών δικτύων της Ανατολικής Μεσογείου στην ενίσχυση μιας προϋπάρχουσας τάσης δυτικοποίησης. Προκειμένου όμως να είναι εφικτή η «αποκωδικοποίηση» του κειμένου της *Καραβίδας*, είναι απαραίτητη η αποσαφήνιση ορισμένων ελάχιστων βασικών παραμέτρων, στο μέτρο των όρων και των ορίων της παρούσας ανάλυσης.

Η αφήγηση του περιοδικού χαρακτηρίζεται από την εκτενή χρήση αφενός μεν τοπικών ιδιωματισμών και αναφορών σε παραποιημένα ονόματα γνωστών Γιαννιωτών όλων των τάξεων και εθνοτήτων, αφετέρου δε παραπομπών και αλληγορικών εκφράσεων, το περιεχόμενο των οποίων προδίδει κοσμοπολίτικη αντίληψη, υψηλό μορφωτικό επίπεδο και έντονες, βιωματικές – πιθανότατα – επιρροές από ευρωπαϊκές μεγαλουπόλεις αλλά και την Αθήνα. Στο πλαίσιο αυτό, και στα δύο τεύχη παρατηρούνται πολυάριθμες άμεσες ή έμμεσες αναφορές ιστορικού, λογοτεχνικού και καλλιτεχνικού περιεχομένου, με έμφαση στη μουσική και στο θέατρο.

Πρωταγωνιστικό ρόλο στις αφηγήσεις της *Καραβίδας* έχει ένα βιβλικό πρόσωπο. Στο εισαγωγικό κείμενο του πρώτου τεύχους, ο συγγραφέας παρουσιάζει εαυτόν ως τον προφήτη Ιωνά, ο οποίος, ερχόμενος στα Ιωάννινα και διαπιστώνοντας ότι δεν είναι αποδεκτός, καταφεύγει στην κοιλιά μιας καραβίδας, ως το μεταφορικά πλησιέστερο «κήτη» της λίμνης Παμβώτιδας, απ’ όπου και απευθύνει τις παρατηρήσεις του στους

¹ Με τον όρο «θίασος», μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα, χαρακτηρίζονταν συλλήβδην όλες οι ομάδες καλλιτεχνών.

² Ειδικότερα για το δεύτερο τεύχος της *Καραβίδας* (1874) και για ζητήματα όπως την ιστορική σημασία της έκδοσης, τους συντάκτες του περιοδικού, καθώς επίσης την ονομασία αλλά και την πιθανή τοποθεσία του «Παυσίλυπου», βλ. Κίτσιος, 2007.

κατοίκους της πόλης. Χαρακτηριστική είναι και η σχετικού περιεχομένου «Επιστολή Βαλαάμ³ εξ Άδου» (*Καραβίδα*, 1873: 8-10), όπου περιγράφεται η δυσκολία εγκλιματισμού και αποδοχής από τους κατοίκους ενός επαναπατρισθέντα Γιαννιώτη μετά από σπουδές στην Ευρώπη. Αμέσως μετά, στην αρχή του *Καζαμία* του (*Καραβίδα*, 1873: 11-17), ο Ιωνάς απευθύνει χαιρετισμό σε όλες τις κοινότητες των Ιωαννίνων, χρησιμοποιώντας τις αντίστοιχες ομιλούμενες γλώσσες, δηλαδή: τουρκικά, εβραϊκά, αλβανικά, βλάχικα, ιταλικά, γαλλικά και ελληνικά.

Η κριτική του στάση απέναντι στην κυρίαρχη αστική τάξη των Ιωαννίνων, και ιδιαίτερα της ελληνορθόδοξης κοινότητας, είναι αρκετά έντονη, με έμφαση σε τρεις κυρίως κατευθύνσεις: το καθηγητικό κατεστημένο της Ζωσιμαίας Σχολής, τα μέλη της Λέσχης «Η Πρόοδος» και του ανώτερου κλήρου. Η επιλογή αυτή δεν είναι καθόλου τυχαία, καθώς συνοψίζει τους βασικούς λειτουργικούς πυλώνες συγκρότησης των μεγαλύτερων οθωμανικών αστικών κέντρων της εποχής, δηλαδή: τα κοσμικού τύπου ιδιωτικά επιδοτούμενα εκπαιδευτήρια, τις πολυεθνοτικής συγκρότησης «λέσχες» και τις κατά τύπους θρησκευτικές αρχές, οι οποίες συχνά, μέσω ανάλογων επιτροπών, διαχειρίζονταν για λογαριασμό κάθε κοινότητας ζητήματα φορολογικά ή διανομής επιδομάτων.

Ιδιαίτερα η Εμπορική και Φιλολογική Λέσχη «Η Πρόοδος» είναι αυτή που συγκεντρώνει και τα περισσότερα βέλη του Ιωνά, αφενός ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός συντηρητικού, κλειστού κύκλου της «ανώτερης» αστικής τάξης και αφετέρου ένεκα της υποκρισίας που συνεπάγεται η μαρτυρούμενη παρουσία μελών της στις παραστάσεις του καφέ σαντάν «Παυσίλυπον». Η «Πρόοδος» ιδρύθηκε στα τέλη Νοεμβρίου ή στις αρχές Δεκεμβρίου του 1871, με σκοπό την «ηθικήν ανάπτυξιν και την εμπορικήν και βιομηχανικήν προαγωγήν της κοινωνίας της πόλεως ταύτης και δι' αυτής της όλης Ηπείρου την ωφελείαν» (Πέτσιος, 2012).⁴ Όπως προκύπτει από σχετική

³ Βιβλικό πρόσωπο. Προφήτης των Εβραίων, ο οποίος κλήθηκε από τον Βαλάκ, τον βασιλέα των Μωαβιτών, προκειμένου να καταραστεί τους Ισραηλίτες. Αντ' αυτού, όμως, τους ευλόγησε και αργότερα οι ίδιοι τον σκότωσαν (βλ. Τρεμπέλας, 1993: 980).

⁴ Σε άλλο σημείο, ο Πέτσιος (2012) αναφέρει σχετικά: «Η “Πρόοδος” εμφανίσθηκε ως έκφραση της πόλης, αφού συγκροτήθηκε “δημοτελώς” (“δια κοινής συνδρομής των πολιτών και των παρεπιδημούντων ξένων”) και θεμελιώθηκε στις αρχές της ανεξιθρησκείας και της ισοτιμίας: “άνευ ουδεμιάς διακρίσεως, θρησκευτικού δόγματος, εθνικότητας ή κοινωνικής τάξεως”. Πρωτεύουσα επιδίωξη των ιδρυτών ήταν να διαμορφωθεί ένα πλαίσιο που θα διασφάλιζε “την διακοίνωσιν και ανάπτυξιν των ιδεών” και θα προσέφερε τη δυνατότητα να συζητούνται δημοσίως θέματα που σχετίζονται με “τα κοινά της μικράς [...] κοινωνίας συμφέροντα”, με απώτερο στόχο, όπως πληροφορούμαστε, “τη βελτίωση της τύχης του δίκην κτηνών ζώντος λαού, δι’ όλων των εφικτών μέσων, όσα επιτρέπονται”. Αναμφίβολα, η ίδρυση της “Προόδου” ανταποκρινόταν σε ένα διάχυτο αίτημα για δημόσια διαβούλευση και από τις πλέον ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τη συγκεκριμένη πολιτιστική συσσωμάτωση είναι οι σχετικές με την πνευματική κίνηση: ανάμεσα στα περιοδικά συγγράμματα και τις εφημερίδες που υπήρχαν στη Βιβλιοθήκη της “Προόδου”, “εις γλώσσαν Οθωμανικήν, Ελληνικήν, Ισραϊλικήν, Γαλλικήν και Ιταλικήν”, συμπεριλαμβάνονταν “27 Οθωμανικά Εφημερίδα, 18 Ελληνικά, εκ διαφόρων μερών, 4 Γαλλικά εξ Ευρώπης και εκ Κωνσταντινουπόλεως και 1 Ιταλική, προσέτι δε 2 Ελληνικά περιοδικά και 2 Γαλλικά”».

«Είναι εμφανές ότι η νέα μορφή δημοσιότητας λειτουργεί ως καταλύτης πνευματικών διεργασιών, οι οποίες απηχούνται στο σώμα της πόλης μέσω της πραγματοποίησης “δημοσίων μαθημάτων”, στα οποία “η είσοδος” ήταν “ελευθέρα εις το κοινόν”. Από τις δημόσιες διαλέξεις σημειώνουμε τις σχετικές με τη Δημόσια Υγιεινή, τη Φυσική Ιστορία, τη Εμπορικό Δίκαιο, την Αστρονομία, τη Χημεία και την Ιστορία, ενώ αξίζει να υπογραμμίσουμε τα περί “Μορφολογίας” μαθήματα του ιατρού Δημητρίου Χασιώτη. Ο τελευταίος αναφέρθηκε στα 1872-1873 στις αντιλήψεις του Δαρβίνου, μόλις ένα χρόνο μετά τη δημοσίευσή του βιβλίου του Darwin, *Περί της καταγωγής του ανθρώπου* (1871), και οι σχετικές απόψεις πρέπει να καταγραφούν ως μία από τις πρωιμότερες παρουσίες του συναφούς προβληματισμού όχι μόνον στην υπό τουρκική εξουσία πόλη των Ιωαννίνων αλλά και στον ευρύτερο ελληνικό χώρο» (Πέτσιος, 2012). Γενικότερα, η φυσιογνωμία της Λέσχης παραπέμπει στο θεσμό των *cabinets de lecture* του Παρισιού κατά το 18ο και ιδιαίτερα το 19ο αιώνα (πρβλ. Pichois, 1959).

εκτενή αναφορά στο δεύτερο τεύχος της *Καραβίδας* (1874: 20-36), καθώς οι συντάκτες της αρχικά αποτελούσαν και μέλη της Λέσχης «Η Πρόοδος», το περιεχόμενο του πρώτου ημερολογίου σκανδάλισε αρκετούς, σε τέτοιο βαθμό, ώστε ζητήθηκε διαχειριστικός έλεγχος για το αν οι συνδρομές τους χρησιμοποιήθηκαν για την έκδοση αυτή. Αποτέλεσμα αυτής της διχογνωμίας υπήρξε η διάσπαση της Λέσχης, με τη συνακόλουθη ίδρυση από τους αποχωρήσαντες υποστηρικτές της *Καραβίδας* της νέας Λέσχης «Ομόνοια», το όνομα της οποίας για το λόγο αυτό φαίνεται πως χαρακτηριζόταν και από τον ανάλογο συμβολισμό.⁵ Για τον ίδιο λόγο και η σωκρατικής υφής σατιρική απόδοση του ονόματος της λέσχης αυτής και ως «Μαγκούτα» ή «tsicuta» (πρβλ. *Καραβίδα*, 1873: 12 και 1874: 29), καθ' ότι η «μαγκούτα» (< λατ. *cicuta*) είναι το φυτό από το οποίο προκύπτει το κώνειο.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, γίνεται σαφές και το πλαίσιο διαμόρφωσης του δισυπόστατου τρόπου αναφοράς της *Καραβίδας* στα του καφέ σαντάν. Στο πρώτο τεύχος, παρά το γεγονός ότι η αφήγηση είναι σύγχρονη προς τα γεγονότα, οι ανάλογες αναφορές είναι μεν πολυάριθμες αλλά διάσπαρτες και βασιζόμενες περισσότερο σε υπονοούμενα, ενώ στο δεύτερο τεύχος ο Ιωνάς περνά σε μια εκτενή, αποκλειστικά αφιερωμένη σχετική περιγραφή, όπου ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στα πρόσωπα των πελατών. Ταυτόχρονα όμως, αν και το δεύτερο τεύχος, μεταξύ άλλων, περιλαμβάνει συγκεκριμένες αναφορές σε μουσικά κομμάτια του προγράμματος των Γερμανίδων του καφέ σαντάν «Παυσίλυπον», το πρώτο τεύχος είναι, έστω και έμμεσα, ακόμη περισσότερο κατατοπιστικό για το συνολικό εύρος του ρεπερτορίου, τα μέλη αλλά και την προέλευση του θιάσου.

Υπό το φως των στοιχείων αυτών, καθίσταται εφικτή μία πιο ενδελεχής θεώρηση της δράσης του θιάσου αυτού, όσο και ο επαναπροσδιορισμός της θέσης των Ιωαννίνων στο ευρύτερο καλλιτεχνικό δίκτυο της Ανατολικής Μεσογείου. Αφετηρία των προβληματικών αυτών αποτελεί μία αναφορά στην τελευταία σελίδα του πρώτου τεύχους και συγκεκριμένα στην ενότητα «Ειδοποιήσεις», όπου υπό τον τίτλο «Δημόσια Ακροάματα», μεταξύ άλλων χιουμοριστικών, αναγγέλλεται ότι:

Τη πρώτη Κυριακή του μηνός Δεκεμβρίου ο πρώην ειδικός Γραμματεύς της Λέσχης «η Πρόοδος» θέλει διδάξει εν αυτή το πολυπόσχετον μάθημά του περί «Εμπορικής Γεωγραφίας, και ιδίως περί Βοεμίας και των προϊόντων αυτής – Εισαγωγή και Εξαγωγή – ειδικώτερον δε, περί Σοννενβέργης και του ημίσεως των κατοίκων αυτής (*Καραβίδα*, 1873: 18).

Αν και η αναφορά στο *Sonnenberg* συσχετιζόμενη με τις Γερμανίδες του καφέ σαντάν εμφανίζεται και λίγο νωρίτερα,⁶ στο σημείο αυτό γίνεται ακόμη πιο συγκεκριμένη γεωγραφικά, μιλώντας περί Βοημίας.

⁵ Σύμφωνα με την *Καραβίδα* (1874: 22), ο μέχρι πρότινος πρόεδρος της «Προόδου», Κ. Μανάρης, ανέλαβε πρόεδρος της «Ομόνοιας».

⁶ «Ο πρώην ειδικός γραμ. της Λέσχης παρηγορεί ευγλώττως τας Γερμανίδας επί τη μνήμη της τεσσαρακοστής (ησυχάσατε δεν είναι λόγος για σαρακοσταίς) ημέρας από της εν Σόννεμπεργ πυρκαϊάς. Αι τεθλιμμένοι αποστέλλουσι αυτώ πρεσβείαν όπως τον ευχαριστήση εκ μέρους των» (*Καραβίδα*, 1873: 15).

Λαμβάνοντας πάντα υπόψη το σατιρικό και αλληγορικό ύφος του Ιωνά, εδώ η αναφορά στην τεσσαρακοστή επέτειο μάλλον χρησιμοποιείται ως σχήμα λόγου, τόσο ως προς τον ακριβή χρόνο, όσο και ως προς την ακριβή τοποθεσία, καθώς στις 9 Αυγούστου 1873 μαρτυρείται μεγάλη πυρκαγιά χωρίς ανθρώπινα θύματα στο *Schmorsdorf* της ευρύτερης περιοχής του *Erzgebirge*, βορειότερα του *Sonnenberg*, χωριό το οποίο επισκεπτόταν τακτικά η Clara Schumann (1819-1896) και στο οποίο βρίσκεται και το μοναδικό μουσείο που είναι αφιερωμένο σ' αυτή. Οι σχετικές πληροφορίες αναγράφονται σε πίνακες αναρτημένους στο χώρο του μουσείου (βλ. λήμμα "*Schmorsdorfer Linde*", στο: <http://de.wikipedia.org>).

Η πόλη Sonnenberg (σήμερα Východní και παλαιότερα Šuniperk) βρίσκεται στην τσεχική περιφέρεια Ústí nad Labem (Ústecký kraj) και συγκεκριμένα στο βορειοδυτικό τμήμα της ιστορικής περιοχής της Βοημίας. Η ονομασία Sonnenberg, απηχεί την τότε πολιτική πραγματικότητα, καθώς το 1873 η πόλη, όπως και η ευρύτερη περιοχή, μέρος του Βοημικού Βασιλείου, αποτελούσε από το 1867 τμήμα της Αυστροουγγρικής Αυτοκρατορίας. Η περιοχή βρίσκεται στους πρόποδες των λεγόμενων «Βουνών των Μεταλλείων» (Ore Mountains· γερμανικά: Erzgebirge· τσέχικα: Krušné hory),⁷ φυσικού συνόρου μεταξύ Βοημίας και Σαξονίας. Η οικονομία της περιοχής στηριζόταν στην εξαγωγή μεταλλευμάτων, ενώ σημαντικό μέρος των κατοίκων της περιοχής – ιδιαίτερα σε περιόδους παρακμής της εξορυκτικής δραστηριότητας – μετοικούσε ως εργατικό δυναμικό στην κοντινή και βιομηχανικά ανεπτυγμένη Σαξονία, σε βαθμό ώστε η χιουμοριστική αναφορά της *Καραβίδας* σχετικά με τις ασχολίες του «ημίσεως των κατοίκων» να μην απέχει από την πραγματικότητα της εποχής για την περιοχή του Sonnenberg (πρβλ. Murdock, 2010: 26-29 και 36-47). Ποια όμως είναι η ασχολία του άλλου «ημίσεως», στο οποίο αναφέρεται το περιοδικό;

Ο ιστορικός Malte Fuhrmann, σε έρευνά του η οποία, με αφετηρία τη Σμύρνη, μεταξύ άλλων, ανιχνεύει τη δράση ανάλογων βοημικών μουσικών συνόλων στις πόλεις-λιμάνια της Ανατολικής Μεσογείου – του τότε αποκαλούμενου *Λεβάντε* (Fuhrmann, 2009: 172-175) – αναφέρεται σε αυτά ως θεσμό, γενέτειρα του οποίου υπήρξε η περιοχή Erzgebirge (Krušné Hory). Αρχικά, τα σύνολα αυτά αποτελούσαν μέρος της διασκέδασης και ενός πλαισίου δεσμών μεταξύ των τοπικών ορυχείων. Όταν όμως οι παραδοσιακές τοποθεσίες εξόρυξης παράκμασαν και η ανεργία αυξήθηκε, όλο και περισσότεροι εργάτες άρχισαν να συμμετέχουν σε ανάλογα συγκροτήματα, τα οποία με τη σειρά τους αναζήτησαν ευκαιρίες σε μια ευρύτερη γεωγραφική κλίμακα, ιδιαίτερα στη γειτονική Σαξονία καθώς και σε βορειότερους προορισμούς. Το κοινό εντυπωσιάστηκε ιδιαίτερα από την ικανότητά τους να αφομοιώνουν ταχύτατα τις δημοφιλείς μελωδίες της εποχής.

Μέχρι το τελευταίο τέταρτο του δέκατου ένατου αιώνα, η τυπική βοημική ορχήστρα εξελίχθηκε σε μια αρκετά διαφορετική μορφή. Ενώ αρχικά αποτελούσε ένα αποκλειστικά ανδρικό σύνολο εργατών ορυχείων και των γιών τους, τώρα σχηματιζόταν κατά κύριο λόγο από γυναίκες και σε μία καταγεγραμμένη περίπτωση αναλογούσαν δέκα γυναίκες σε πέντε άνδρες. Επιπλέον, οι γυναίκες των συγκροτημάτων αυτών ήταν ιδιαίτερα νεαρές – μεταξύ 16 και 25 ετών. Μερικές μάλιστα ταξίδευαν με τα μικρά τους παιδιά. Συνήθως, επικεφαλής ήταν ένας μεγαλύτερης ηλικίας άνδρας και το συγκρότημα προβαλλόταν με το όνομά του. Ενώ ορισμένα συγκροτήματα βασίζονταν σε οικογενειακούς δεσμούς, δεν αποτελούσαν αποκλειστικά οικογενειοκρατικές ομάδες. Την ίδια στιγμή, ορισμένοι μουσικοί, μετακινούμενοι ατομικά ή σε μικρές ομάδες, αναζητούσαν τη συμμετοχή σε κάποιο από τα συγκροτήματα αυτά. Στο Λεβάντε, οι μουσικοί αυτοί έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην κουλτούρα της διασκέδασης. Μια τυπική περιοδεία ξεκινούσε από τη Θεσσαλονίκη (Selânik / Solun) και ακολουθούσαν η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη (İzmir), η Βηρυτός (Beyrouth), η Αλεξάνδρεια (al-Iskanderiya), το Κάιρο (al-Qâhira) και η επιστροφή στην Τεργέστη (Trieste / Trst), ενώ μπορούσαν επίσης να περιλαμβάνονται και μικρότερες πόλεις. Μία περιοδεία μπορούσε να διαρκέσει πέντε ή περισσότερα χρόνια, αφού τα συγκροτήματα, γενικά, έμεναν αρκετούς μήνες ή ακόμα και χρόνια σε μια πόλη.

Από την έρευνα του Fuhrmann προκύπτει επίσης ότι ενώ το 1863 το μητρώο διαβατηρίων του προξενείου των Αψβούργων στη Θεσσαλονίκη δεν κάνει αναφορά σε

⁷ Ονομάστηκαν έτσι λόγω των πλούσιων κοιτασμάτων σιδήρου.

περιοδεύοντες μουσικούς, το 1872 απαριθμεί μία ομάδα έξι ατόμων καθ' οδόν προς Βόλο και μία ακόμη, δεκατριών ατόμων, προς Κωνσταντινούπολη, καθώς επίσης πλήθος μουσικών που ταξίδευαν μόνοι ή σε μικρότερες ομάδες. Ταυτόχρονα, ενώ το 1872 όλοι οι περιοδεύοντες μουσικοί αναφέρονται ως προερχόμενοι από τις συνήθεις πόλεις-αφετηρίες τέτοιων συγκροτημάτων στο Erzgebirge, μέχρι το γύρισμα του αιώνα οι αριθμοί και οι τόποι προέλευσής τους μεταβλήθηκαν σημαντικά. Άλλοι σχηματισμοί καλλιτεχνών που αυτοπροσδιορίζονταν ως «βοημικές ορχήστρες» προέρχονταν από τη βορειοανατολική Βοημία και ένας μεγάλος αριθμός από τη Γαλικία (Galicia) και τη Μπουκοβίνα (Bukovina), συγκεκριμένα δε από το Τσέρνοβιτς (Černovci / Cernăuți). Με την ανάπτυξη του σιδηροδρομικού δικτύου και της ατμοπλοΐας, η ακτίνα δράσης τους επεκτάθηκε σημαντικά, καθώς σχετικές μαρτυρίες συμπεριλαμβάνουν την Ινδία ή και απώτερους προορισμούς. Οι ορχήστρες αυτές χαρακτηρίζονταν συνήθως από ομοιογενή βοημική ή ανατολικοευρωπαϊκή καταγωγή των μελών τους, αν και ορισμένα αρχεία μαρτυρούν μουσικούς άλλης προέλευσης. Τα ονόματα των μουσικών από τη Βοημία ήταν κυρίως χριστιανικά-γερμανικά, ενώ οι προερχόμενοι από τη Γαλικία, προς το τέλος του 19ου αιώνα, όλο και πιο συχνά έφεραν γερμανοεβραϊκά ονόματα.

Τα μέλη των συγκροτημάτων αυτών δεν κέρδιζαν πολλά χρήματα, ούτε μετέφεραν πολλά υπάρχοντα, παρά το γεγονός ότι συχνά εμφανίζονταν σε σημαντικές αίθουσες, όπου οι παραστάσεις ξεκινούσαν στις τέσσερις το απόγευμα και συνεχίζονταν μέχρι αργά τη νύχτα.

Από μια περιοδεία δεν επέστρεφαν όλοι οι μουσικοί, καθώς, μεταξύ άλλων, δεν έλειπαν οι γάμοι των Βοημίδων με Οθωμανούς ή άλλης καταγωγής συζύγους, καθώς και περιπτώσεις οι οποίες, επίσημα τουλάχιστον, καταχωρούνταν ως υποθέσεις εκπόρνευσης. Σε ένα ανάλογο περιστατικό, το 1885, οι γονείς της Marie Reichmann από το Sonnenberg (Výsluní), γενέτειρα αρκετών «αυθεντικών» μουσικών της Βοημίας που περιόδευαν στην Ανατολή, αιτήθηκαν τη δια της βίας επιστροφή της στο πατρικό σπίτι. Το προξενείο των Αψβούργων στο Βουκουρέστι (București / Bükresz), στο οποίο και ανατέθηκε η υπόθεση, τη βρήκε στο Γαλάτσι (Galati)⁸ να συζητεί εκτός γάμου με ένα ρουμάνο δημοσιογράφο.

Όπως παρατηρεί ο Fuhrmann (2009: 174), όλες οι παραπάνω πολύτιμες πληροφορίες για τα τόσο διαδεδομένα, αλλά ταυτόχρονα και ιστορικά παραγνωρισμένα, βοημικά μουσικά σχήματα των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα, ενώ δύνανται να φωτίσουν αρκετές πτυχές της δράσης τους, μεθοδολογικά παρουσιάζουν μία σημαντική δυσκολία, καθώς δεν συνοδεύονται από τη δυνατότητα διασταύρωσης από πρώτο χέρι, δηλαδή από μαρτυρίες των ίδιων των μελών των σχημάτων αυτών. Ταυτόχρονα όμως, αν και η μουσική καθεαυτήν δεν είναι στο επίκεντρο της έρευνας του Fuhrmann, παρατηρείται ότι η μελέτη τους στερείται (ίσως λόγω της αντίστοιχης έλλειψης μαρτυριών) συγκεκριμένων αναφορών στο ρεπερτόριο και τα μουσικά όργανα. Μάλιστα, η μόνη σχετική πληροφορία που παρατίθεται είναι ότι το ρεπερτόριό τους επικεντρωνόταν σε διεθνώς πολύ γνωστά κομμάτια οπερέτας και βαλς (Fuhrmann 2009: 172). Υπό την έννοια αυτή, ο τίτλος της σχετικής ενότητας της μελέτης του αποκτά ως προς τα συγκεκριμένα ερωτήματα ένα διαφορετικό περιεχόμενο: «Μαρτυρίες χωρίς φωνή: οι βοημικές ορχήστρες».

⁸ Πόλη-λιμάνι της ανατολικής Ρουμανίας, έδρα της ομώνυμης περιοχής. Βρίσκεται στις όχθες του Δούναβη, πολύ κοντά στην πόλη Βραΐλα. Η Μάχη του Γαλατσίου (1η Μαΐου 1821) ήταν η πρώτη πραγματική μάχη στην Μολδοβλαχία ανάμεσα στις δυνάμεις της Φιλικής Εταιρείας, του πρίγκιπα Αλέξανδρου Υψηλάντη, και των στρατευμάτων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (βλ. Φωτιάδης, 1972: 414).

Επιστρέφοντας στην περίπτωση των Βοημίδων του καφέ σαντάν των Ιωαννίνων, καθίσταται επομένως καίριο το ερώτημα αν υπάρχουν σχετικές πληροφορίες, καθώς και τρόποι αντίστοιχης διασταύρωσης με ανάλογα σχήματα της εποχής.

Σύμφωνα με την *Καραβίδα*, στις παραστάσεις του θιάσου εμφανίζονται οι: Λουίζα η «ρινότμητος»,⁹ Μαρία «η Φρύνη» (ή «η μικρά»), δεσποσύνη Αιμίλια η Τζιντσιπίρα» και η κεντρική φυσιογνωμία, Τούμπλα. Από τα συμφραζόμενα προκύπτει ότι τα μουσικά όργανα που συνοδεύουν τους χορούς και τα τραγούδια τους είναι η κιθάρα, το πιάνο και, πιθανότατα, το βιολοντσέλο, χωρίς όμως να είναι σαφές εάν οι ίδιες αναλάμβαναν και το ρόλο του μουσικού ή ακολουθούσαν από ομάδα εκτελεστών. Το ρεπερτόριο περιλάμβανε εμβατήρια, βαλς, καντριλίες, καθώς επίσης γερμανικά, γαλλικά αλλά και ελληνικά τραγούδια, πιθανότατα βασισμένα σε δημοφιλείς «ευρωπαϊκές μελωδίες», προερχόμενες συνήθως από γαλλικές ή ιταλικές όπερες και οπερέτες.

Αφορμή για μια πιο εξειδικευμένη ματιά στο ρεπερτόριο του καφέ σαντάν «Παυσίλυπον» αποτελεί ο τρόπος παρουσίασης από το συντάκτη της *Καραβίδα*ς του 1873 της μοναδικής μαρτυρούμενης ανδρικής παρουσίας του σχήματος:

Ο Don Gusman de Morallés otto lipano von Lanterna Conte di Caracatsella, λαμβάνει παρά του μακαρίτου αυτοκράτορος της Αβυσσινίας¹⁰ το παράσημον της χρυσής *Ελάφου* δια τας μεγάλας αυτού εκδουλεύσεις προς την φλυαρίαν και την οικονομίαν.¹¹ Ούτως λοιπόν ων μέχρι τούδε «décoré par trois empires» θα παρουσιασθή πλέον εις το κοινόν με τα τέσσαρα (παράσημα δηλονότι) (*Καραβίδα*, 1873: 12-13).

Ο κατά τα φαινόμενα αρχηγός του θιάσου των Βοημίδων του καφέ σαντάν παρουσιάζεται από τον Ιωνά με ένα μακροσκελέστατο όνομα, του οποίου ο συμβολισμός είναι εμφανής, καθώς, μεταξύ άλλων, προδίδει τους ρόλους που το πρόσωπο αυτό ενσάρκωσε κατά τη διάρκεια των εμφανίσεών του. Ειδικότερα, ως προς τα ονόματα αυτά παρατηρούνται τα εξής:

- *Don Guzman Brid'oison*: Ρόλος δικαστή από την πεντάπρακτη κωμωδία πρόζας του Pierre Beaumarchais (1732-1799), *La Folle Journée, ou Le Mariage de Figaro* (1778).¹²

⁹ Αν δεν πρόκειται για κάποια εμφανισιακή ιδιαιτερότητα, ίσως ο όρος μεταφορικά να παραπέμπει στο αστάθμητο των αισθημάτων της, καθώς, σύμφωνα με ορισμένες πηγές, στα οθωμανικά Βαλκάνια η γυναικεία απιστία έδινε το δικαίωμα στο σύζυγο της τιμωρίας με μεθόδους όπως το κόψιμο των μαλλιών, της γλώσσας ή της μύτης (Denich, 1974: 254).

¹⁰ Ο εν λόγω αυτοκράτορας ήταν ο Θεόδωρος Β΄ (1855-1868), ο οποίος αυτοκτόνησε προκειμένου να μη πιαστεί αιχμάλωτος από βρετανικό εκστρατευτικό σώμα, το οποίο είχε σταλεί εναντίον του (βλ. λήμμα "Tewodros II", στο: <http://en.wikipedia.org>).

¹¹ Γενικότερα, ο Ιωνάς αμφισβητεί και χλευάζει τη δήλωση του "Don Gusman", ότι ως καλλιτέχνης έχει παρασημοφορηθεί από τρεις αυτοκρατορίες. Προφανώς αναφέρεται σε κάποιες από τις ευρωπαϊκές αυτοκρατορίες της εποχής. Καθώς δε υπονοείται ότι ο "Don Gusman" εμφανιζόταν επί σκηνής με τα παράσημα αυτά, ο Ιωνάς κάνει ένα βήμα παραπέρα, σχολιάζοντας εμμέσως πλην σαφώς την κοινωνική του συμπεριφορά. Με μια μεταφυσική, μάλιστα, αίσθηση του χιούμορ, θεωρεί ότι το τέταρτο παράσημο, της «Χρυσής Ελάφου», θα το λάβει από το μακαρίτη αυτοκράτορα της Αβησσυνίας «δια τας μεγάλας αυτού εκδουλεύσεις προς την φλυαρίαν και την οικονομίαν». Η αλληγορική αυτή διακωμώδηση του "Don Gusman" γίνεται πιο συγκεκριμένη από δύο σχετικά επόμενα αποσπάσματα:

«Μπακάλης απαντήσας καθ' οδόν τον Δον Γκιούσμαν δε Μοραλές τρέχοντα δρομαίως, όπως πάντοτε. – Σας ζητώ συγγνώμην, είπεν, διότι σας σταματώ. – Και εγώ, κύριε, σας ζητώ συγγνώμην, διότι δεν σταματώ, απεκρίθη ο Δον Γκιούσμαν, και απήλθεν έτι ταχύτερον. Ο Μπακάλης είχε να λάβη χρήματα» (*Καραβίδα*, 1873: 17).

«Ο Ιωνάς κηδόμενος λίαν της πολυτίμου υπάρξεώς του [...] Don Giusman, συμβουλεύει [...] να μη αγαπά πολύ τα τρίγωνα, διότι επιπλοποιός τις σκοπεύει να του τριγωνήσει την κεφαλήν» (*Καραβίδα*, 1873: 14).

¹² Pierre Beaumarchais, *La Folle Journée, ou Le Mariage de Figaro*, La Société Littéraire – Typographique, Paris 1785. Πρβλ. Carter, 1987: 35. Το έργο ιδεολογικά χαρακτηρίζεται από την αποκήρυξη των

Ο ίδιος ρόλος, ωστόσο, με παραλλαγμένο όνομα (Don Curzio), περιλαμβάνεται και στην τετράπρακτη κωμική όπερα του Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), *Le nozze di Figaro* (1786), το ιταλικό λιμπρέτο της οποίας αποτελεί διασκευή της κωμωδίας του Beaumarchais από τον Lorenzo Da Ponte (1749-1838).¹³ Στην όπερα *Alzira* (1845) του Giuseppe Verdi (1813-1901), από την άλλη μεριά, περιλαμβάνεται ο ρόλος του Gusmano, κυβερνήτη του Περού.¹⁴

- *De Morallés*: Και εδώ πρόκειται πιθανότατα για παρόμοια περίπτωση, χωρίς προφανή μέχρι στιγμής ταύτιση. Στο δεύτερο τεύχος της *Καραβίδα*, το ίδιο πρόσωπο αναφέρεται και με το όνομα “De-Santos” (1874: 22). Η εμμονή στην απόδοση ισπανόφωνων ονομάτων ίσως υπονοεί την κυριαρχία αντίστοιχων ρόλων στο ρεπερτόριο του “Don Gusman”.
- *Otto lipano*: Εδώ πρόκειται μάλλον για λογοπαίγνιο, το οποίο αναφέρεται αφενός μεν στο πραγματικό ή χαρακτηριστικό της καταγωγής του αρχηγού των Βοημίδων όνομα, δηλαδή Otto (Όθων), αφετέρου δε στην ιδιαίτερη πατρίδα του, καθώς στη σημερινή βορειοδυτική Τσεχία *Lipano* ή *Lipno* είναι το όνομα ενός χωριού της επαρχίας Louny, στην βοημική περιφέρεια Ústí nad Labem. Κατά σύμπτωση (;), στη γειτονική επαρχία Chomutov, της ίδιας περιφέρειας, βρίσκεται το αναφερόμενο από την *Καραβίδα* Sonnenberg (σήμερα Vysluní).
- *Von Lanterna*: Εδώ προκύπτει μία έμμεση αναφορά στον πολύ δημοφιλή συνθέτη της εποχής Jacques Offenbach (1819-1880). Είτε πρόκειται για την οπερέτα *Le mariage aux lanternes* (1857), είτε για το ρόλο του Λοχαγού Lanternick στην κωμική όπερα *La permission de dix heures* (1867).
- *Conte di Caracatsella*: Πρόκειται για σατιρικό λογοπαίγνιο πάνω στη λέξη *καρακατσουλιό*, η οποία ετυμολογικά, κατά μία εκδοχή, προέρχεται από την αλβανική λέξη *karkacul* που σημαίνει *κουρελής, φτωχοντυμένος*,¹⁵ επιβεβαιώνοντας ίσως την περιορισμένη οικονομική επιφάνεια που χαρακτήριζε τα μέλη ανάλογων ορχηστρών, σύμφωνα με τον Fuhrmann (2009: 173).

Ανάλογη έμμεση αναφορά στο ρεπερτόριο του καφέ σαντάν των Ιωαννίνων υπάρχει στην παράθεση της περιγραφής των φανταστικών συνομιλιών των μελών του συλλόγου «Η Πρόοδος» σχετικά με την έννοια της λέξης «Άδης»:

[...] η λέξις «άδης» σημαίνει «αίθουσαν χορού δαιμόνων και γυναικών φερουσών πουφ και σινιόν, φωτιζομένη από καίουσαν πίσσαν – συναυλίαν αποτελουμένην από κερατίνους σάλπιγκας συνωδευούσας το άσμα της *κατεργάρας* αδόμενον [...] (*Καραβίδα*, 1873: 16).

Φανοί πετρελαίου, λοιπόν, φώτιζαν το χορό «δαιμόνων και γυναικών φερουσών πουφ και σινιόν» στον «άδη» της αίθουσας του καφέ σαντάν «Παυσίλυπον». Η αναφορά αυτή παραπέμπει ευθέως στην οπερέτα του Offenbach *Orphée aux enfers* (1858), σε λιμπρέτο των Ludovic Halévy (1834-1908) και Hector-Jonathan Crémieux (1828-1892). Ειδικότερα το *galop infernal*, ο περίφημος δαιμονιώδης χορός του έργου, σταδιακά κατέστη στην κοινή αντίληψη συνώνυμος του *can-can*, το οποίο μερικά χρόνια αργότερα τόσο χαρακτηριστικά απεικόνισε ο Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901).

προνομίων της αριστοκρατίας, γεγονός που αργότερα το κατέταξε ως προάγγελο της Γαλλικής Επανάστασης (Fehér, 1990: 40).

¹³ Στη διασκευή του Da Ponte, το κέντρο βάρους της πλοκής μετακινείται από την εναντίωση στα προνόμια της αριστοκρατίας, στο θυμό απέναντι στην απιστία των γυναικών (Boyden & Kimberley, 2002: 102).

¹⁴ Το λιμπρέτο γράφτηκε από τον Salvadore Cammarano (1801-1852) και είναι βασισμένο στο έργο *Alzire, ou les Américains* του Voltaire (1694-1778).

¹⁵ Βλ. <http://users.otenet.gr/~vamvakos/etymon.html> (πρόσβαση: 17 Νοεμβρίου 2014).

Από τον τρόπο παράθεσης, διόλου απίθανο το άσμα της «Κατεργάρας» να αποτελεί μεταφρασμένο μέρος του ίδιου έργου ή αλλιώς διασκευή / μεταγλώττιση μέρους ανάλογης γαλλικής ή ιταλικής οπερέτας. Μία στροφή από το τραγούδι αυτό παρατίθεται μάλιστα στο δεύτερο τεύχος της *Καραβίδας* (1874: 48):

Γνώρισ' αρκετά τον κόσμο, είδα την κατεργαριά,
όλοι λεν πως αγαπούνε και γελούν από καμμιά.
Βλέπω τόσες μπερδεμένες μέσ' τα δύχτια σαν πουλιά,
κ' είναι παραπονεμένες πώπαθαν τέτοια δουλειά.
Μα εμέ την κατεργάρα δεν με έμπλεξε κανείς,
κι' ας μου είπαν τόσοι νέοι «Αχ! σκληρά με τυραννείς».

Στο ίδιο σημείο, αναφέρεται ότι στο πρόγραμμα του καφέ σαντάν, αμέσως πριν από το δημοφιλέστατο τραγούδι της «Κατεργάρας», ακουγόταν το, κατά τον Ιωνά, *μονότονον* «Αναχωρείς κι αυτού που πας ελπίζω». Σύμφωνα με την *Πανελλήνιο Ανθολογία* του Δημητρίου Κοκκινάκη (1899: 209-210), πρόκειται για το ποίημα «Παραγγελία» του Ηλία Καλαμογδάρτη (1817-1848), το οποίο αποτελείται από οκτώ στροφές και πιθανότατα – κατά τη συνήθεια της εποχής – θα τραγουδιόταν επίσης πάνω σε κάποια γνωστή μελωδία γαλλικής ή ιταλικής οπερέτας.¹⁶

Αναχωρείς, κι αυτού που πας, ελπίζω
ν' ανταμωθής μ' εκείνην π' αγαπώ·
κι αν την ιδής, φρικτά σε εξορκίζω
να της ειπής αυτά που θα σε πω.
Να της ειπής, ότι τήνε λατρεύω,
τους όρκους της να μην αλησμονή·
πως μ' αγαπά πιστά κι αυτή πιστεύω,
πως με λυπείται και με συμπονεί.

«Συγγενή» αισθητικά επιλογή ως προς το προερχόμενο από τον Offenbach ρεπερτόριο φαίνεται να αποτελεί και το τραγούδι «σιέλμε ράι»¹⁷ που αναφέρεται στο δεύτερο τεύχος της *Καραβίδας* (1874: 42), καθώς πιθανότατα πρόκειται για την χαρακτηριστική πόλκα από το ντουέτο Helene και Carl (αρ. 4) της μονόπρακτης οπερέτας του αυστριακού συνθέτη Franz von Suppé ή Francesco Suppé Demelli (1819-1895), *Das Pensionat* (1860). Αυτή υπήρξε η πρώτη απόπειρα του συνθέτη στο είδος της βιεννέζικης οπερέτας. Η σύνθεση ακολούθησε το παριζιάνικο ύφος της εποχής, αντλώντας ταυτόχρονα έμπνευση από το έργο του Offenbach *Orphée aux enfers*, στο οποίο και φιλοδοξούσε να αποτελέσει την προσωπική του «απάντηση» (Letellier, 2013: x).¹⁸

¹⁶ Ερωτηματικά, ωστόσο, προκαλεί η προγενέστερη *Συλλογή εθνικών ασμάτων* του «εκ θήρας μουσικοδιδασκάλου, Αντώνιου Σιγάλα» του 1880, καθώς το συγκεκριμένο τραγούδι παρατίθεται σε βυζαντινή παρασημαντική δύο φορές: την πρώτη στην κατηγορία «Εγχώρια εθνικά» (Σιγάλας, 1880: 122-124), όπου καταγράφονται ένδεκα στροφές, και την δεύτερη στην κατηγορία «Ρωσικά» (Σιγάλας, 1880: 347-348), όπου «για τους λοιπούς στίχους» ο συγγραφέας παραπέμπει στο «εγχώριο» τραγούδι. Πέραν της μελωδίας, η μόνη διαφορά που παρατηρείται είναι ότι στην «εγχώρια» εκδοχή του τραγουδιού, ο τρίτος στίχος της πρώτης στροφής καταλήγει «σφιγκτά σε εξορκίζω», ενώ στη «ρωσική» εκδοχή «φρικτά σε εξορκίζω». Μία ακόμη, πάντως, παραλλαγή του τραγουδιού αυτού, πλησιέστερη στην «εγχώρια» εκδοχή και προϊόν επιτόπιας έρευνας, συμπεριλήφθηκε στο δίσκο βινυλίου του Κώστα Βλάχου, *Αυθεντικά τραγούδια της Κέρκυρας* (1988), ο οποίος βρίσκεται στη συλλογή του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου.

¹⁷ Schelmerei (γερμ.) > κατεργαριά.

¹⁸ Το έργο αυτό είχε τέτοια τύχη, ώστε ένα μόλις χρόνο μετά την πρώτη του παρουσίαση ανέβηκε (στα γερμανικά) στο Stadt Theater της Νέας Υόρκης. Ανήκει δε σε μια σειρά ανάλογων έργων του συνθέτη, των οποίων οι διασκευές υπήρξαν από τις πλέον δημοφιλείς στο ρεπερτόριο φιλαρμονικών και ερασιτεχνικών ορχηστρών (Grout & Weigel Williams, 2003: 501-502).

Συνδυάζοντας τα μέχρι τώρα στοιχεία, όσες διασταυρώσεις έχουν προηγηθεί αλλού (Κίτσιοι, 2007: 155-166), καθώς και την ανάλογη περιγραφή ειδικά του δεύτερου τεύχους της *Καραβίδας* (1874: 40-52), ένα σκαρίφημα ενδεικτικού προγράμματος του συγκεκριμένου καφέ σαντάν θα μπορούσε να έχει ως εξής (η σειρά είναι κατά προσέγγιση):

- *Der Königgrätzer*, Johann Gottfried Piefke [εμβατήριο]
- *La prière d'une vierge*, Tekla Badarzewska-Baranowska [μουσική σαλονιού]
- *Παραγγελία*, στίχοι Ηλία Καλαμογδάρτη / μελωδία οπερέτας (;) [τραγούδι]
- *Schelmerei (Das Pensionat)*, Franz von Suppé [πόλκα – ντουέτο]
- *Galop infernal (Orphée aux enfers)*, Jacques Offenbach [χορός galop]

Ανατρέχοντας σε εμφανίσεις γυναικείων μουσικών συνόλων της ίδιας εποχής (1870-1900), με κοινή γεωγραφική αφετηρία, όπως αυτά ανιχνεύθηκαν από την έρευνα της Margaret Myers (1993) στον ευρωπαϊκό Βορρά και συγκεκριμένα στη Σουηδία, σε σύγκριση με όσα παραθέτει ο Fuhrmann (και τηρουμένων πάντοτε των αναλογιών σε σχέση με το αντίστοιχο πολιτικό-οικονομικό-κοινωνικό πλαίσιο), διαπιστώνονται δύο σημεία επαφής: πρώτον, στα κοινά χαρακτηριστικά ως προς τη σύνθεση των μελών (αναλογία και ρόλοι ανδρών – γυναικών, συνήθης οικογενειακή συγκρότηση, χαμηλή-μεσαία ταξική προέλευση, σύνθεση ορχήστρας, εμφανίσεις σε καφέ και εστιατόρια)¹⁹ και, δεύτερον, στο ρεπερτόριο.²⁰

Από το 1876 μέχρι το 1896 υπάρχουν συγκεκριμένες μαρτυρίες για τρία βοημικά γυναικεία μουσικά σύνολα τα οποία δραστηριοποιήθηκαν στη Σουηδία: τη Bohemian Ladies' Orchestra, τη Müntzer (ή Münzer) Ladies' Orchestra και τη Modell Ladies' Orchestra (Myers, 1993: 192). Παρά τις περιορισμένες πηγές και συνδυάζοντας στο μέγιστο δυνατό βαθμό τα διαθέσιμα στοιχεία από τη συνολική δραστηριότητα των ανάλογων καλλιτεχνικών συνόλων, η Myers κατέληξε σε ορισμένα γενικά συμπεράσματα ως προς το περιεχόμενο και τη δομή του ρεπερτορίου κατά τη δεκαετία του 1870 και εντεύθεν. Ενδεικτικά, από τους πλέον δημοφιλείς συνθέτες ήταν οι Johann Strauss (1825-1899), Franz von Suppé και Jacques Offenbach. Τα προγράμματα περιλάμβαναν συνήθως 12-15 κομμάτια και χωρίζονταν σε τρία μέρη. Στο τέλος παιζόταν πάντα ένα εμβατήριο ή ένα galop ή μια polka, ενώ από ένα σημαντικό αριθμό σωζόμενων προγραμμάτων του 1900 συνάγεται ότι σχεδόν πάντα η έναρξη γινόταν με κάποιο εμβατήριο. Τέλος, ενίοτε δηλωνόταν και επίσημα η δυνατότητα «παραγγελίας» κάποιου κομματιού από το κοινό²¹ – και εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι το εμβατήριο *Der Königgrätzer*, από το πρόγραμμα του γιαννιώτικου καφέ σαντάν, αναφέρεται από την *Καραβίδα* (1874: 43) ως παραγγελία ενός δραγουμάνου²² πελάτη.

Συνοψίζοντας, όπως επισημάνθηκε εξ αρχής, εντός του παρόντος πλαισίου έγινε μια πρώτη απόπειρα σκιαγράφησης των δυνατοτήτων που παρέχει το κείμενο της *Καραβίδας* προς την κατεύθυνση αφενός της ανάδειξης λιγότερο γνωστών πτυχών της πολιτισμικής ιστορίας των Ιωαννίνων και αφετέρου του επαναπροσδιορισμού τους στον

¹⁹ Πρβλ. Myers, 1993: 144-152.

²⁰ Πρβλ. Myers, 1993: 162-172, και Myers, 2000: 196-200.

²¹ Για τα παραπάνω, βλ. Myers, 1993: 162-176.

²² Δραγουμάνος < tercüman (τουρκικά) < αραβικά: διερμηνέας, μεταφραστής. Την εποχή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ο Δραγουμάνος ήταν σημαντικό αξίωμα και οι Φαναριώτες που συνήθως το κατείχαν δεν ήταν απλοί μεταφραστές: ήταν έμπιστα άτομα προς τον Σουλτάνο και είχαν άποψη στα ζητήματα της διπλωματίας, χωρίς πάντως να αποτελούν υπουργούς εξωτερικών. Οι δραγουμάνοι έπρεπε να γνωρίζουν αραβικά, τουρκικά και τουλάχιστον δύο ευρωπαϊκές γλώσσες. Η λέξη απαντά και σε άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες, επειδή διαδόθηκε την εποχή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και της Ενετοκρατίας (βλ. <http://el.wiktionary.org/wiki/δραγουμάνος> [πρόσβαση: 17 Νοεμβρίου 2014]).

ευρύτερο χάρτη των καλλιτεχνικών δικτύων της Ανατολικής Μεσογείου. Σύμφωνα με τους McCollum και Hebert (2014: 99), μια συνεπής ιστοριογραφική εθνομουσικολογική αποτύπωση συνίσταται, μεταξύ άλλων, στην ενδελεχή ανάλυση επάλληλων στρωμάτων ιστορικής ερμηνείας σε συνδυασμό με τις πολλαπλές φωνές του παρελθόντος, οι οποίες συνεπάγονται τη δυνατότητα ποικίλων οδών αφήγησης αυτών που χαρακτηριστικά ο Philip Bohlman (1997: 147-155) ονόμασε ως «εθνομουσικολογικά παρελθόντα». Η περίπτωση της *Καραβίδας* αποτελεί ένα παράδειγμα όπου μια ανάλογη προσέγγιση μπορεί να αποτελέσει την αφορμή να φωτιστούν σκοτεινά σημεία, όχι μόνο τοπικού, αλλά και ευρύτερου γεωγραφικού ενδιαφέροντος. Προεκτείνοντας το σκεπτικό του Fuhrmann (2009: 170), ότι η τάση αποφυγής της έρευνας της λεγόμενης «μη ελιτιστικής» ιστορίας (non-elitist) του οθωμανικού κράτους σχετίζεται κυρίως με τη δυσκολία διαχείρισης των πολυεπίπεδων νοημάτων και συνθηκών παρά με τις διάσπαρτες, αποσπασματικές ή ελλιπείς πηγές, η εμβάθυνση στην ανάλυση των «χαμένων σελίδων» της Ιστορίας μπορεί να δώσει μια νέα προοπτική, τόσο σε επίπεδο *μικρο-ιστορικής*, όσο και σε επίπεδο *μακρο-ιστορικής* απεικόνισης όψεων του παρελθόντος και των προεκτάσεών του στο παρόν, οι οποίες λανθάνουν είτε ως «ξένες», είτε ως «μη σημαντικές», είτε απλά ως μέρος ενός αμφισβητήσιμου «εξωτικού» μύθου.

Βιβλιογραφία

- Philip V. Bohlman, «Fieldwork in the Ethnomusicological Past», στο: Gregory F. Barz & Timothy J. Cooley (επιμ.), *Shadows in the Field*, Oxford University Press, New York – Oxford 1997, σ. 139-162.
- Matthew Boyden & Nick Kimberley, *The Rough Guide to Opera*, Rough Guides, London 2002.
- Tim Carter, *W. A. Mozart: Le nozze di Figaro*, Cambridge University Press (Cambridge Opera Handbooks), New York 1987.
- Bette S. Denich, «Sex and Power in the Balkans», στο: Michelle Zimbalist Rosaldo & Louise Lamphere (επιμ.), *Woman, Culture, and Society*, Stanford University Press, Stanford 1974, σ. 243-262.
- Ferenc Fehér, *The French Revolution and the Birth of Modernity*, University of California Press, Berkeley 1990.
- Malte Fuhrmann, «Down and out on the quays of İzmir: “European” musicians, innkeepers, and prostitutes in the ottoman port-cities», *Mediterranean Historical Review* 24/2, December 2009, σ. 169-185.
- Donald Jay Grout & Hermine Weigel Williams, *A Short History of Opera*, Columbia University Press, New York 2003.
- Robert Ignatius Letellier, *Franz von Suppé: Overtures and Preludes*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2013.
- Jonathan McCollum & David G. Hebert, *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, Lexington Books, Lanham 2014.
- Kaitlin E. Murdock, *Changing Places – Society, Culture, and Territory in the Saxon-Bohemian Borderlands, 1870-1946*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2010.
- Margaret Myers, *Blowing her own Trumpet – European Ladies’ Orchestras & Other Women Musicians (1870-1950) in Sweden*, διδακτορική διατριβή, Göteborgs Universitet, Göteborg 1993.

- Margaret Myers, «Searching for Data about European Ladies' Orchestras, 1870-1950», στο: Pirkko Moisala & Beverley Diamond (επιμ.), *Music and Gender*, University of Illinois Press, Urbana – Chicago 2000, σ. 189-213.
- Claude Pichois, «Les Cabinets de lecture à Paris, durant la première moitié du XIXe siècle», *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations* 14/3, 1959, σ. 521-534.
- Stanley Sadie (επιμ.), *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 1985.
- Κ. Αραβαντινός, Δ. Μελίρρυτος & Μ. Οικονόμου, *Καραβίδα* (ετήσιο σατιρικό ημερολόγιο), τεύχη Α' & Β', Κωνσταντινούπολη 1873 & 1874.
- Κώστας Βλάχος, *Αυθεντικά τραγούδια της Κέρκυρας*, LP 312 – IBN 1178, OLYMPIC, Αθήνα 1988 (αρ. 10) [Δίσκος βινυλίου – Συλλογή Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου]
- Γιώργος Κίτσιος, «Παυσίλυπον: Ένα γερμανικό “τέμενος των Μουσών” στα οθωμανικά Ιωάννινα του 1873», *Πολυφωνία* 10, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 144-166.
- Δημήτριος Κ. Κοκκινάκης, *Πανελλήνιος Ανθολογία – ήτοι Απάνθισμα των εκλεκτότερων ελληνικών ποιημάτων*, Τυπογραφείο Α. Ζ. Διαλησμά, Αθήνα 1899.
- Κωνσταντίνος Θ. Πέτσιος, «Οι νοοτροπίες και οι θεσμοί δημοσιότητας στα Γιάννενα της απελευθέρωσης», *Ηπειρωτικός Αγών*, 12 Φεβρουαρίου 2012.
- Αντώνιος Ν. Σιγάλας, *Συλλογή εθνικών ασμάτων*, Βουλή της Ελλάδος (Τυπογραφείο Χ. Ν. Φιλαδελφέως), Αθήνα 1880.
- Παναγιώτης Ν. Τρεμπέλας, *Η Καινή Διαθήκη, μετά συντόμου ερμηνείας*, Σωτήρ, Αθήνα 1993.
- Δημήτρης Φωτιάδης, *Η Επανάσταση του '21, τόμος Α', Μέλισσα*, Αθήνα 1972.

Μουσική Εικονογραφία: Εργαλείο έρευνας και παιδείας

Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά – Αντωνία Ρουμπή

Η μουσική, ως πράξη και ως ηχητικό αποτέλεσμα, αποτυπώθηκε με εικαστικά μέσα στην τέχνη κάθε πολιτισμού και κάθε ιστορικής περιόδου. Η Μουσική Εικονογραφία, ως κλάδος της Ιστορικής Μουσικολογίας, ασχολείται με την ανάλυση και την ερμηνεία του μουσικού περιεχομένου των έργων τέχνης, αξιοποιώντας τις εκάστοτε πληροφορίες για τη μουσική πράξη που αυτά περιέχουν καθώς και για τη διερεύνηση διαφόρων ιστορικών παραμέτρων της μουσικής. Ταυτόχρονα, παρέχει σημαντικά στοιχεία για τη θέση και τη σημασία της μουσικής στον πολιτισμικό χώρο της κάθε εποχής.¹

Ως ερευνητικό εργαλείο, η Μουσική Εικονογραφία βρίσκει εφαρμογές στην έρευνα πολλών πεδίων της Ιστορικής Μουσικολογίας και της Εθνομουσικολογίας. Κεντρική είναι η θέση της ως επιστημονικού κλάδου σε ό,τι αφορά στη διερεύνηση των μουσικών πολιτισμών της αρχαιότητας και των μη ευρωπαϊκών και λαϊκών μουσικών πολιτισμών, ιδιαίτερα δε εκείνων που δεν διαθέτουν γραπτή παράδοση. Εξίσου σημαντική είναι η συμβολή της στη διερεύνηση της ιστορίας της ευρωπαϊκής μουσικής, ιδιαίτερα για τις περιόδους του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Από τον 18ο αιώνα και έπειτα, οι εικονογραφικές μαρτυρίες αποτελούν, σε ορισμένες περιπτώσεις, το μοναδικό μέσο για την κατανόηση σημαντικών ζητημάτων, που σπάνια αποκαλύπτονται από άλλα είδη πηγών (όπως π.χ. τα σκηνικά και τα κοστούμια του μουσικού θεάτρου και της όπερας, οι χώροι εκτέλεσης της μουσικής, η σύνθεση και η διάταξη των μουσικών συνόλων κ.ά.). Επιπλέον, η Μουσική Εικονογραφία συμβάλλει ουσιαστικά στην τεκμηρίωση ιστορικών προσώπων και γεγονότων που σχετίζονται με τη μουσική, επιτρέποντας στον ερευνητή να προσεγγίσει τους συνθέτες και τους εκτελεστές ως ιδιαίτερες προσωπικότητες, που δημιουργούν στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου κοινωνικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος.² Η ανταλλαγή αισθητικών εντυπώσεων μεταξύ της μουσικής και των εικαστικών τεχνών, ιδιαίτερα από τα μέσα του 19ου αιώνα και έπειτα, αλλά και η συνέργεια των δύο τεχνών κατά τον 20ό αιώνα που οδηγεί στο συνολικό έργο τέχνης, αποτελούν δύο ακόμα ιδιαίτερα ερευνητικά πεδία της Μουσικής Εικονογραφίας.

Ιστορική εξέλιξη της Μουσικής Εικονογραφίας ως επιστημονικού κλάδου

Τις βάσεις του επιστημονικού κλάδου της Μουσικής Εικονογραφίας έθεσε στις αρχές του 20ού αιώνα ο Hugo Leichtentritt.³ Μετά το 1930, η Μουσική Εικονογραφία αναγνωρίστηκε ως σημαντικό ερευνητικό εργαλείο για την Ιστορική Μουσικολογία, το οποίο μπορεί να προσφέρει λύσεις σε σημαντικά προβλήματα που σχετίζονται με την πράξη και τη θεώρηση της μουσικής σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους.

¹ Στην ιστορία της τέχνης, ο όρος «εικονογραφία» μπορεί επίσης να σημαίνει την ιδιαίτερη απόδοση ενός θέματος σε ό,τι αφορά την σύνθεση της παράστασης, όπως ο αριθμός των προσώπων που απεικονίζονται σε αυτή, η διάταξή τους και οι χειρονομίες τους (βλ. παρακάτω). Howard Mayer Brown, «Iconography of Music», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, Λονδίνο 1995, τόμος 9, σ. 11.

² Ό.π.

³ Hugo Leichtentritt, «Was lehren uns die Bildwerke des 14.-17. Jh. über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 7, 1905, σ. 604-622.

Οι σύγχρονες εικονογραφικές προσεγγίσεις εξετάζουν το έργο τέχνης από διαφορετικές πλευρές, που αφορούν στην περιγραφή, στο περιεχόμενο και την ερμηνεία του, και επιχειρούν να το τοποθετήσουν στο πλαίσιο του κοινωνικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος που το παράγει. Σύγχρονοι επιστημονικοί κλάδοι, όπως η Μουσική Εικονογραφία, αποτελούν κατ' εξοχήν διεπιστημονικά πεδία έρευνας, καθώς συνδυάζουν πληροφορίες από διαφορετικούς επιστημονικούς κλάδους, όπως η Ιστορία της Τέχνης, η Μουσικολογία, η Θρησκειολογία, η Ιστορία του Πολιτισμού και της Διανόησης κ.ά.

Μεθοδολογία

Ιδιαίτερα σημαντική για την καθιέρωση της επιστημονικής μεθοδολογίας της Εικονολογίας / Εικονογραφίας και, κατ' επέκταση, της Μουσικής Εικονογραφίας υπήρξε η συμβολή του γερμανού ιστορικού της τέχνης Erwin Panofsky (1892-1968). Ο Panofsky διακρίνει τρία στάδια στη μελέτη ενός έργου τέχνης:

- ❖ την **προ-εικονογραφική μελέτη**, η οποία συνίσταται στην περιγραφή των πραγματικών στοιχείων που συνθέτουν ένα έργο τέχνης, την αναγνώριση των αντικειμένων, των προσώπων και των γεγονότων που αποτυπώνονται σε αυτό·
- ❖ την **εικονογραφική ανάλυση**, δηλαδή την κατανόηση του περιεχομένου του έργου τέχνης μέσα από τη σύνδεση των πραγματικών στοιχείων, που συνιστούν τα καλλιτεχνικά μοτίβα, με εξωτερικές πηγές έμπνευσης (ένα κείμενο, μια προφορική ή εικονογραφική παράδοση, μια φιλοσοφική θεώρηση, μια αλληγορική έννοια κ.ά.)·
- ❖ την **εικονογραφική ερμηνεία**, με γνώμονα προσωπικά, τεχνικά, κοινωνικά, ιστορικά και πολιτισμικά κριτήρια.

Παρόμοια ερευνητική διαδικασία είναι απαραίτητη για την ορθή αξιολόγηση ενός εικονογραφικού τεκμηρίου στο πλαίσιο της μουσικολογικής έρευνας. Ο μελετητής οφείλει να περιγράψει τα πραγματικά στοιχεία που συνθέτουν τη μουσική παράσταση (μουσικά όργανα, εκτελεστές, περιστάσεις εκτέλεσης κ.λπ.)· ακολούθως, να προχωρήσει στην ανάλυση του περιεχομένου και στην αναζήτηση μίας πιθανής εξωμουσικής πηγής της καλλιτεχνικής δημιουργίας και, τέλος, να αξιολογήσει την καλλιτεχνική δημιουργία ως πηγή πληροφοριών, αντιπαραβάλλοντάς την με σύγχρονες μαρτυρίες (εικονογραφικές, γραμματειακές και άλλες), και να τη χρησιμοποιήσει ως τεκμήριο για την εξαγωγή οποιουδήποτε συμπεράσματος της μουσικολογικής έρευνας.

Πηγές

Κάθε έργο τέχνης ή χρηστικό αντικείμενο, που οπτικοποιεί τη μουσική με συγκεκριμένο ή αφηρημένο τρόπο και χρησιμεύει ως μαρτυρία για τη μουσική πράξη και τον τρόπο με τον οποίο αυτή γινόταν αντιληπτή σε ατομικό ή συλλογικό επίπεδο την εποχή που δημιουργήθηκε, αποτελεί αντικείμενο μελέτης για τη Μουσική Εικονογραφία. Το εύρος του διαθέσιμου υλικού είναι μεγάλο και εκτείνεται από μία πιστή αναπαράσταση της μουσικής πράξης (φωτογραφία) έως την αλληγορική ή αφηρημένη αναφορά στη μουσική εμπειρία. Μια μουσική παράσταση μπορεί να αντλεί το περιεχόμενό της από ένα κείμενο, το οποίο εικονογραφεί ή αποδίδει εικαστικά, να πηγάζει από μια προφορική παράδοση, ή να επαναλαμβάνει, να τροποποιεί ή να επεκτείνει μια υπάρχουσα εικονογραφική παράδοση. Μπορεί να χρησιμοποιεί τη μουσική εμπειρία ως πηγή έμπνευσης ή να αποτελεί μια ελεύθερη δημιουργία που δεν συνδέεται με κάποιον εξωμουσικό παράγοντα δημιουργίας. Μπορεί επίσης να αποτελεί τμήμα της διακόσμησης ενός μουσικού οργάνου, σκηνικό ή κοστούμι για μία

παράσταση μουσικού θεάτρου ή όπερας, σχέδιο ενός χώρου μουσικής εκτέλεσης και ακρόασης, φωτογραφία ενός συνθέτη, του χώρου εργασίας του, μιας ιστορικής παράστασης κ.ά. Τέλος, μία ιδιαίτερη κατηγορία πηγών αποτελούν οι εικόνες που, χωρίς να έχουν οι ίδιες μουσικό περιεχόμενο, λειτουργούν ως πηγές έμπνευσης για τη δημιουργία ενός μουσικού έργου.⁴



Εικόνα 1. Μουσικός αγώνας συναυλίας.
Αττική ερυθρόμορφη πελίκη του Ζωγράφου της Αθήνας 1183, 440-410 π.Χ.
Λονδίνο, British Museum (ΜΙΤΟΣ α/α 22175)⁵

Ερευνητικά πεδία

Σημαντικός παράγοντας αξιολόγησης της μουσικής απεικόνισης ως ερευνητικού τεκμηρίου είναι η πρόθεση, η γνώση και η τεχνική ικανότητα του δημιουργού της, καθώς η εντύπωση ότι μια παράσταση αποτελεί καταγραφή της μουσικής πραγματικότητας μιας εποχής είναι, σε πολλές περιπτώσεις, παραπλανητική. Πολύ συχνά, αισθητικά ή άλλα κριτήρια για τη σύνθεση είναι σημαντικότερα για τον καλλιτέχνη από την ακρίβεια στην απόδοση των λεπτομερειών των μουσικών παραμέτρων του έργου του.

⁴ Για τις πηγές της εικονογραφικής έρευνας, βλ. και Tilman Seebass, «Iconography», στο: *Grove Music Online - Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13698> (ημερομηνία πρόσβασης: 16 Οκτωβρίου 2011).

⁵ Αναδημοσίευση από: Δημήτρης Γιάννου, Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά και Δημήτριος Θέμελης, *Ελληνική και ευρωπαϊκή μουσική: Εικονογραφημένη ιστορική εισαγωγή*, Έκδοση Συλλόγου Φίλων της Μουσικής Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 44, Εικόνα 35.

Κατά την οργανολογική έρευνα είναι σημαντικό να λαμβάνονται υπόψη ορισμένοι εγγενείς περιορισμοί που επιβάλλει το εικονογραφικό υλικό. Ένας καλλιτέχνης μπορεί να αποσκοπεί στο να αποδώσει τη σύγχρονή του μουσική πραγματικότητα βάσει των γνώσεών του για το αντικείμενο και με μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό ακρίβειας ή/και ρεαλισμού, ανάλογα με την τεχνοτροπία και την τεχνική του ικανότητα. Μπορεί επίσης να αντλεί τα μουσικά της συστατικά από κάποια γραμματειακή πηγή ή προφορική παράδοση. Δεν είναι σπάνιο οι καλλιτέχνες να δημιουργούν αντιγράφοντας προγενέστερες πηγές ή/και εικονογραφικές παραδόσεις, να επαναλαμβάνουν, να παραλλάσσουν ή ακόμα και να ανανεώνουν ένα παγιωμένο εικονογραφικό πρότυπο με σύγχρονους τύπους μουσικών οργάνων, αναμειγνύοντας έτσι στοιχεία από διαφορετικές μουσικές πραγματικότητες. Σε άλλες περιπτώσεις, αποδίδουν μία «ιστορική σκηνή» του παρελθόντος, στο πλαίσιο της οποίας πραγματικά μουσικά όργανα αποκτούν «αρχαιοπρεπή» χαρακτηριστικά, επινοούν μουσικά όργανα ή τροποποιούν τα χαρακτηριστικά τους προκειμένου να τους αποδώσουν κάποιο πνευματικό ή συμβολικό περιεχόμενο.

Σε κάθε περίπτωση, ο ερευνητής της μουσικολογίας που χρησιμοποιεί εικονογραφικά τεκμήρια οφείλει να βασίζεται τα συμπεράσματά του στην μελέτη ενός όσο το δυνατόν μεγαλύτερου σώματος εικονογραφικού υλικού. Επιβάλλεται να αναζητήσει τις πηγές των έργων τέχνης που μελετάει, να διερευνήσει το καλλιτεχνικό, πολιτισμικό και ιστορικό πλαίσιο δημιουργίας τους, λαμβάνοντας υπόψη τις ιδιαίτερες συνθήκες και συμβάσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας καθώς και τους περιορισμούς που είναι εγγενείς στην καλλιτεχνική απόδοση της μουσικής δραστηριότητας εν γένει. Τέλος, οφείλει να αντιπαραβάλλει τα συμπεράσματα της εικονογραφικής μελέτης με τις πληροφορίες που παραδίδονται από τις διαθέσιμες γραμματειακές ή/και αρχειακές πηγές.

Τα ερευνητικά πεδία στα οποία συμβάλλει η Μουσική Εικονογραφία είναι τα εξής:

1. Η ιστορία των μουσικών οργάνων. Η Μουσική Εικονογραφία αποδεικνύεται εργαλείο ζωτικής σημασίας για την διερεύνηση της ιστορίας των μουσικών οργάνων, ιδιαίτερα σε περιόδους από τις οποίες δεν διασώζονται δείγματα ή επαρκείς γραμματειακές πηγές (π.χ. μουσικοί πολιτισμοί της αρχαιότητας). Η απεικόνιση των μουσικών οργάνων στην τέχνη αποτελεί συχνά την μοναδική διαθέσιμη πηγή για τα οργανολογικά χαρακτηριστικά, την τεχνική εκτέλεσής τους, τους μεταξύ τους συνδυασμούς, τα περιβάλλοντα και τα συμφραζόμενα εκτέλεσής τους, καθώς και για τη θέση τους στην πολιτισμική ζωή μιας εποχής.

2. Η ιστορία της εκτέλεσης. Οι απεικονίσεις της μουσικής πρακτικής παρέχουν σημαντικές πληροφορίες για τη σύνθεση των οργανικών και φωνητικών συνόλων όσον αφορά συγκεκριμένα είδη μουσικής σύνθεσης σε διαφορετικές εποχές και περιόδους (π.χ. για τις αναλογίες στα μέρη της ορχήστρας, τη σύνθεση της ομάδας του continuo, τη διάταξη των μελών της κ.ά.), καθώς και για τις ιδιαίτερες τεχνικές εκτέλεσης των μουσικών οργάνων και για τα «αξεσουάρ» που χρησιμοποιούν οι μουσικοί (είδη και μορφή πλήκτρων, αναλόγια, πόντιουμ κ.ά.). Σημαντικές πληροφορίες μπορούν να αντληθούν από την εικονογραφία για το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο πραγματοποιούνταν η μουσική εκτέλεση και για τα ιδιαίτερα περιβάλλοντα με τα οποία συνδέονταν σε κάθε εποχή διαφορετικά είδη μουσικής σύνθεσης. Τέλος, η εικονογραφία αποδεικνύεται ζωτικό εργαλείο για τον ιστορικό του μουσικού θεάτρου, του μπαλέτου και της όπερας, με τη μελέτη πηγών όπως τα σκηνικά, τα κοστούμια, οι πίνακες, οι γκραβούρες και οι φωτογραφίες, που αποτυπώνουν μια ιστορική παράσταση.



Εικόνα 2. Γυναικεία μορφή με πανδούρα.
Πήλινο ειδώλιο από την Τανάγρα, 1ο τέταρτο του 3ου αιώνα π.Χ.
Παρίσι, Musée du Louvre (ΜΙΤΟΣ α/α 11456)⁶

3. Η εικονογραφία των συνθετών. Η συγκέντρωση εικονογραφικών τεκμηρίων που πλαισιώνουν την βιογραφία και σκιαγραφούν το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο έζησε και δημιούργησε ένας συνθέτης απαιτεί μια αρχαιολογική έρευνα διαφορετικής φύσης και θέτει εντελώς διαφορετικά μεθοδολογικά προβλήματα από αυτά που συναντάμε στην αντιμετώπιση των έργων τέχνης ως τεκμηρίων της μουσικολογικής έρευνας για την ιστορία των μουσικών οργάνων και της εκτέλεσης. Ο στόχος της εικονογραφικής βιογραφίας είναι να δημιουργήσει ο ερευνητής μια εντύπωση των συνθηκών και του ύφους της ζωής ενός συνθέτη, παρά να απαντήσει σε ερωτήματα που σχετίζονται με το καλλιτεχνικό ύφος ή τις εικονογραφικές συμβάσεις.

4. Ο χορός. Η εικονογραφία του χορού αποτελεί ένα πεδίο εν πολλοίς ανεξερεύνητο, το οποίο όμως είναι σε θέση να προσφέρει σημαντικές πληροφορίες. Ο χορός είναι στην ουσία μία κινητική τέχνη, της οποίας τα οπτικά συστατικά μπορούν να μεταφερθούν αυτούσια στις εικαστικές τέχνες. Το γεγονός αυτό προσδίδει στην απεικόνιση του χορού μία αμεσότητα που λείπει από την απεικόνιση της μουσικής πράξης, θέτοντας ωστόσο τα δικά του ερευνητικά προβλήματα.

⁶ Αναδημοσίευση από: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμ.), *Ελληνικά μουσικά όργανα: Αναζητήσεις σε εικαστικές και γραμματειακές μαρτυρίες (2000 π.Χ. - 2000 μ.Χ.)*, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 175, Εικόνα XIII.2.

5. Η ιστορία των μουσικών πολιτισμών. Τα έργα τέχνης με μουσικό περιεχόμενο προσφέρουν σημαντικά στοιχεία στον ερευνητή, που του επιτρέπουν να κατανοήσει τη θέση και την αξιολόγηση της μουσικής, ως έννοιας και ως πρακτικής, σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, ο ερευνητής μπορεί μέσω της μελέτης των εικόνων να προσεγγίσει το αλληγορικό ή συμβολικό περιεχόμενο των μουσικών σκηνών και, κατ' επέκταση, τους τρόπους με τους οποίους η μουσική χρησιμοποιήθηκε για να εικονογραφήσει τα μυθικά, φιλοσοφικά, θεολογικά και εκπαιδευτικά δόγματα της κάθε εποχής και πολιτισμού.

Εφαρμογές

1. Εκθέσεις. Οπτικοποιώντας την μουσική εμπειρία, τα έργα τέχνης μπορούν να φωτίσουν με ιδιαίτερα άμεσο και ελκυστικό τρόπο πολλά (συντά δύσκολα) ζητήματα, που αφορούν τις διάφορες εκφάνσεις της στο πλαίσιο ενός πολιτισμού, μιας καλλιτεχνικής παράδοσης ή μιας εποχής. Τα νέα μέσα ψηφιοποίησης και αναπαραγωγής της εικόνας εγκαινιάζουν νέους δρόμους προβολής της μουσικής ως απεικόνισης και ως τέχνης, και ευκολότερης προσέγγισης του ευρύτερου, ιδιαίτερα δε του λεγόμενου νεανικού, κοινού.

Η μουσική εικονογραφία μπορεί να αποτελέσει καθαυτή το κεντρικό θέμα σε εκθέσεις που εξετάζουν την οπτικοποίηση της μουσικής, ως πράξης, ως κοινωνικής συνιστώσας, ως ιδέας ή ως αισθητικής εντύπωσης, σε διαφορετικές περιόδους και πολιτισμούς. Ταυτόχρονα, το εικονογραφικό υλικό μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως αποκλειστικό μέσο για την προβολή διαφορετικών όψεων των χαμένων μουσικών πολιτισμών του παρελθόντος. Τέλος, θεματικές εκθέσεις που επικεντρώνονται σε καθαρά ιστορικές παραμέτρους της μουσικής μπορούν να εμπλουτιστούν με την χρήση των εικονογραφικών τεκμηρίων, τα οποία ζωντανεύουν με μοναδικό τρόπο την μουσική πραγματικότητα των παρελθόντος.

2. Εκπαίδευση. Η αμεσότητα της εικόνας και η γοητεία που ασκούν οι εικαστικές τέχνες ακόμα και στο πλέον ανεξοικείωτο κοινό καθιστούν τη Μουσική Εικονογραφία ιδανικό εργαλείο για την διδασκαλία της ιστορίας της μουσικής, της οργανολογίας και της εκτελεστικής πρακτικής, καθώς και για την ιστορικό-κοινωνιολογική προσέγγιση της μουσικής ως τέχνης, σε όλα τα επίπεδα της δημόσιας και της ιδιωτικής εκπαίδευσης. Από την άλλη μεριά, ο εμπλουτισμός της βιογραφίας των συνθετών με εικονογραφικό υλικό ζωντανεύει για τον μαθητή την εποχή, την κοινωνία και τις ιδιαίτερες συνθήκες στις οποίες αυτοί έζησαν και δημιούργησαν, επιτρέποντας την πληρέστερη κατανόηση του συνθετικού τους έργου. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο, η διερεύνηση των συμβολικών και εξωμουσικών θεωρήσεων με τις οποίες συνδέεται η απεικόνιση της μουσικής σε συγκεκριμένες περιόδους οδηγεί σε μια βαθύτερη κατανόηση του πολιτισμικού πλέγματος που διαμορφώνεται στην εκάστοτε εικαστική και μουσική παραγωγή.

Τέλος, η δημιουργία σύντομων θεματικών προβολών και εκπαιδευτικών διαδραστικών εφαρμογών και παιχνιδιών με την χρήση εικονογραφικού υλικού αποτελεί σήμερα τον πλέον ελκυστικό τρόπο πληροφόρησης και μάθησης σε όλα τα επίπεδα της μουσικής εκπαίδευσης.

3. Ανακατασκευή μουσικών οργάνων, ιστορικές εκτελέσεις. Σε πρακτικό επίπεδο, όπως έχει ήδη αναφερθεί, η εικονογραφική έρευνα μπορεί, υπό ορισμένες προϋποθέσεις, να προσφέρει σημαντικές πληροφορίες στους κατασκευαστές παλαιών μουσικών οργάνων και στην επιστημονική εγκυρότητα των ιστορικών εκτελέσεων παλαιάς μουσικής.

4. Μουσικές εκδόσεις, δισκογραφία. Τέλος, η Μουσική Εικονογραφία βρίσκει σχεδόν αυτονόητη εφαρμογή στις μουσικές εκδόσεις, είτε αυτές αφορούν κάποια επιστημονική ή εκλαϊκευτική πραγματεία, είτε μια βιογραφία ή το συνοδευτικό υλικό ενός δίσκου.

Ιδιαιτερότητες του γνωστικού αντικειμένου

Ως διεπιστημονικός κλάδος, η Μουσική Εικονογραφία συνδέει την Ιστορία της Τέχνης με τη Μουσικολογία. Από αυτή την ιδιομορφία προκύπτουν ορισμένα μεθοδολογικά ζητήματα προσέγγισης του υλικού. Είναι σημαντικό για τον ερευνητή να έχει επίγνωση των ιδιαίτερων συνθηκών και εικονογραφικών συμβάσεων που διέπουν την εικαστική δημιουργία σε κάθε εποχή και πολιτιστική ενότητα, καθώς και την ιδιαίτερη καλλιτεχνική προσωπικότητα του δημιουργού της, για να μπορέσει να αποκρυπτογραφήσει το μουσικό της περιεχόμενο.

Συνήθως τέτοια ζητήματα προσέγγισης αντιμετωπίζονται λιγότερο πετυχημένα από τους μη ιστορικούς της τέχνης, που δεν είναι εξοικειωμένοι με τις μεθόδους της ανάλυσης της εικόνας. Σε αυτές τις περιπτώσεις καιροφυλαχτεί συχνά ο κίνδυνος της μη αναγνωρίσιμης εικονογραφικής σύμβασης, του δανείου, που ιδιαίτερα στις απεικονίσεις των μουσικών οργάνων αποτελεί πολύ συχνό φαινόμενο. Αντίστροφα, οι προσεγγίσεις των ιστορικών της τέχνης συχνά πάσχουν σε ό,τι αφορά στη μουσικολογική ερμηνεία, στον έλεγχο και στην ερμηνεία της μουσικής πληροφορίας.

Επομένως, η άριστη γνώση της μεθόδου προσέγγισης του έργου τέχνης, της περιόδου, των ιστορικο-κοινωνικών συνθηκών, των κειμένων και των παραδόσεων, των μουσικολογικών προβλημάτων και της οργανολογίας μιας συγκεκριμένης εποχής συνιστά απαραίτητη προϋπόθεση για την ορθή επιστημονική προσέγγιση ενός έργου-τεκμηρίου για τη μουσική. Συχνά απαιτούνται συνεργασίες και έλεγχοι από πολλούς ειδικούς για ένα επιστημονικά έγκυρο αποτέλεσμα.

Η ευελιξία των συσχετισμών, η συνδυαστική ικανότητα, η εφευρετικότητα στην έρευνα, η τόλμη, αλλά και η σύνεση μπροστά στην εύκολη ανάγνωση, είναι ικανά και αναγκαία εφόδια στο πεδίο της Μουσικής Εικονογραφίας. Εν τέλει, η Μουσική Εικονογραφία είναι ένας κλάδος που αντλεί από πολλούς άλλους, με τη δυσκολία του επαρκούς ελέγχου της πληροφορίας που προσφέρει. Από την άλλη πλευρά, η τολμηρή και συχνά απαιτούμενη συνδυαστική ερμηνεία, οι κρυμμένες αλληγορίες ή οι υπαινιγμοί στη μουσική πληροφορία διευρύνουν γοητευτικά τα όρια της ερμηνείας του έργου τέχνης.

Το Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας και Γραμματειακών Πηγών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Το Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας και Γραμματειακών Πηγών ιδρύθηκε το 1996 από την καθηγήτρια Αλεξάνδρα Γουλιάκη-Βουτυρά, ως ένα παράλληλο υποστηρικτικό εργαλείο για τα μαθήματα και την έρευνα στον τομέα της Μουσικής Εικονογραφίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. Σύντομα θεσμοθετήθηκε ως ένα αυτόνομο ερευνητικό πρόγραμμα, το οποίο χρηματοδοτήθηκε από το Πανεπιστήμιο και άλλους φορείς.

Στόχοι του προγράμματος είναι η συγκέντρωση, τεκμηρίωση και καταλογογράφηση εικαστικών παραστάσεων και φιλολογικών πηγών, οι οποίες σχετίζονται με την ελληνική μουσική, τον χορό και τις παραστατικές τέχνες (στο βαθμό που περιλαμβάνουν μουσική) από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας. Με την χρήση διεπιστημονικών μεθόδων καταλογογράφησης και ψηφιακής τεχνολογίας, το Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας επιδιώκει να καταστήσει το υλικό του προσβάσιμο στο ευρύτερο κοινό και να προωθήσει, παράλληλα, την επικοινωνία ανάμεσα σε ερευνητές

από διαφορετικά επιστημονικά πεδία για την ανάπτυξη νέων προσεγγίσεων στην έρευνα της ελληνικής μουσικής. Τέλος, επιδιώκει τη συνεργασία και την ανταλλαγή υλικού με αντίστοιχα αρχεία του εξωτερικού.

Η καταγραφή του υλικού γίνεται με την χρήση της ψηφιακής βάσης δεδομένων ΜΙΤΟΣ, που προσφέρει ένα περιβάλλον φιλικό και ευέλικτο. Συγκεντρώνει περίπου 10.000 εικονογραφικές μαρτυρίες για τη μουσική και τον χορό, από την προϊστορική περίοδο έως τον 20ό αιώνα, καθώς και 1.000 περίπου σχετικές γραμματειακές μαρτυρίες. Κάθε εγγραφή συγκεντρώνει δεδομένα τόσο για το αντικείμενο πάνω στο οποίο αποτυπώνεται με εικαστικά μέσα η μουσική παράσταση, όσο και για τις μουσικές παραμέτρους της απεικόνισης. Μία ισχυρή μηχανή αναζήτησης επιτρέπει την δημιουργία εξατομικευμένων αναζητήσεων με συνδυασμό πολλαπλών διαφορετικών κριτηρίων, ανάλογα με τα ενδιαφέροντα και το γνωστικό επίπεδο του εκάστοτε χρήστη. Στόχος του προγράμματος είναι η ψηφιακή βάση δεδομένων ΜΙΤΟΣ να καταστεί προσβάσιμη στο εγγύς μέλλον στο διαδίκτυο μέσα από ειδικά σχεδιασμένες επιφάνειες διεπαφής, οι οποίες θα είναι φιλικές τόσο για τον απλό χρήστη, όσο και για τον ειδικευμένο ερευνητή.



**Εικόνα 3. Αίνοι (νέος με λαουτοειδές).
Λεπτομέρεια τοιχογραφίας, 17ος αιώνας μ.Χ.
Σέρρες, Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου, Μακρυναρίκι (ΜΙΤΟΣ α/α 2842)⁷**

⁷ Αναδημοσίευση από: Γιάννου, Γουλάκη-Βουτυρά και Θέμελης, *Ελληνική και ευρωπαϊκή μουσική*, ό.π., σ. 86, Εικόνα 87.

Το Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας και Γραμματειακών Πηγών και η ψηφιακή βάση δεδομένων ΜΙΤΟΣ παρουσιάστηκαν στην επιστημονική κοινότητα το 1998, στο Διεθνές Συνέδριο Μουσικής Εικονογραφίας που διοργανώθηκε στο Δίον Πιερίας από το Study Group for Musical Iconography του International Council for Traditional Music (UNESCO) και το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, με τίτλο “Music Iconography in the Mediterranean from 300 B.C. until 300 A.D.”. Το 2006 πραγματοποιήθηκε μία δεύτερη παρουσίαση στο πλαίσιο του εργαστήριου “Les Images de la Musique – outils documentaires, méthodes, résultants. Atelier Thématique de Formation”, που διοργανώθηκε από το Centre d’Études Supérieures de la Renaissance στην Tours της Γαλλίας.

Με τη λειτουργία του, το Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας και Γραμματειακών Πηγών του ΑΠΘ αποσκοπεί:

α) στην ενίσχυση της έρευνας, με την υποδοχή ερευνητών από την Ελλάδα και το εξωτερικό και την υλοποίηση ερευνητικών προγραμμάτων,

β) στη διάχυση των αποτελεσμάτων της έρευνας, με τη διοργάνωση διεθνών επιστημονικών συνεδρίων και επιστημονικών εκδόσεων,

γ) στη δημιουργία εκπαιδευτικού χαρακτήρα εφαρμογών, όπως θεματικές εκθέσεις εικονογραφικού υλικού,

δ) στην υποστήριξη της εκπαιδευτικής διαδικασίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο. Από το 2007 οι αρχές καταλογογράφησης, οι διαδικασίες εισαγωγής δεδομένων και οι εφαρμογές της ψηφιακής βάσης δεδομένων ΜΙΤΟΣ του Αρχείου Μουσικής Εικονογραφίας αποτελούν αντικείμενο του μαθήματος «Ιστορία των Εικαστικών Τεχνών. Μουσική Εικονογραφία: Ένα μοντέλο προσέγγισης της μουσικής (προϋποθέσεις – στόχοι – εφαρμογές)». Οι προπτυχιακοί φοιτητές του Τμήματος έχουν επίσης πρόσβαση στην ψηφιακή βάση δεδομένων προκειμένου να αντλήσουν εικονογραφικό υλικό για την εκπόνηση των εργασιών του μαθήματος «Ειδικοί τομείς Ιστορίας της Μουσικής: Μουσική Εικονογραφία στην αρχαιότητα». Για την κάλυψη των πάγιων λειτουργικών αναγκών το Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας στελεχώνεται από νέους ερευνητές, υποψήφιους διδάκτορες του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ στον τομέα της Μουσικής Εικονογραφίας.

Παράλληλες δράσεις

Παράλληλα με τη λειτουργία του στους χώρους του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ, το Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας και Γραμματειακών Πηγών έχει υλοποιήσει μία σειρά από ερευνητικά προγράμματα και άλλες παράλληλες δράσεις.

I. Ερευνητικά προγράμματα

2014-2015: «Μουσικά ευρήματα από τις ελληνικές αποικίες της Μεγάλης Ελλάδας». Το ερευνητικό πρόγραμμα επικεντρώθηκε στη μελέτη της μουσικής εικονογραφίας της τοπικής κοροπλαστικής σε ελληνικές αποικίες της Σικελίας.

2004-2009: «Ερευνητικό πρόγραμμα για τα ελληνικά μουσικά όργανα του Αρχείου Μουσικής Εικονογραφίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών ΑΠΘ». Κατά τη διάρκεια του πενταετούς ερευνητικού προγράμματος συγκεντρώθηκαν, τεκμηριώθηκαν και καταγράφηκαν στην ψηφιακή βάση δεδομένων ΜΙΤΟΣ εικονογραφικές και γραμματειακές μαρτυρίες από την προϊστορική περίοδο έως τον 20ό αιώνα. Το πρόγραμμα ολοκληρώθηκε με την εγκατάσταση μίας εξωτερικής ψηφιακής βάσης δεδομένων, με τις εγγραφές που καταλογογραφήθηκαν στο πλαίσιο

του προγράμματος, στους χώρους του Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς στην Αθήνα και με την παράδοση ενός έτοιμου προς εκτύπωση συλλογικού τόμου για τα ελληνικά μουσικά όργανα, με τη συμμετοχή έγκριτων επιστημόνων από την Ελλάδα και το εξωτερικό.



Εικόνα 4. Το γράμμα, Villeneuve-les-Sablons.
Ελαιογραφία σε πανί, Γιάννης Τσαρούχης, 1974.
Ιδιωτική συλλογή (ΜΙΤΟΣ α/α 2180)⁸

2002-2003: “Images of Music – A Cultural Heritage” (Γενική επιστημονική εποπτεία: Tilman Seebass, Institut für Musikwissenschaft, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Επιστημονική υπεύθυνη για την Ελλάδα: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά. Χρηματοδότηση: πρόγραμμα της ευρωπαϊκής κοινότητας Culture 2000). Βασικό στόχο του προγράμματος αυτού αποτέλεσε η σύνδεση των αρχείων μουσικής εικονογραφίας επτά χωρών σε ένα κοινό δίκτυο με σκοπό την προώθηση της τεκμηρίωσης και της καταλογογράφησης των παραστάσεων με μουσικό περιεχόμενο. Για το σκοπό αυτό, το

⁸ Αναδημοσίευση από: Νίκη Γρυπάρη (επιμ.), *Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989): Ζωγραφική*, Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, Αθήνα 1990, Εικόνα 474.

προσωπικό και η ερευνητική ομάδα του Αρχείου συνεργάστηκαν με τους ευρωπαϊούς εταίρους τους κατά την προετοιμασία τριών διαδικτυακών ψηφιακών εκθέσεων (virtual exhibitions), στις οποίες χρησιμοποιούταν υλικό από όλα τα συμμετέχοντα αρχεία: “Sacred Music – Image and Reality” (συντονισμός: Fondazione Giorgio Cini στην Βενετία), “Rhythm in Music and Dance” (συντονισμός: Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας στην Θεσσαλονίκη) και “Musical Myths – from Antiquity to Modern Times” (συντονισμός: Centre d’Etudes Supérieures de la Renaissance, Πανεπιστήμιο της Tours). Οι ψηφιακές αυτές εκθέσεις ήταν προσβάσιμες στο διαδίκτυο σε επτά γλώσσες (αγγλικά, γερμανικά, ιταλικά, γαλλικά, ισπανικά, πορτογαλικά και ελληνικά) και εκδόθηκαν σε CD-ROM.

2001-2004: «Ερευνητικό πρόγραμμα για την ορθή επανέκθεση του Μουσείου Αρχαίων, Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Οργάνων του Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς» (επιστημονική υπεύθυνη: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά: χρηματοδότηση: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς). Το ερευνητικό πρόγραμμα πραγματοποιήθηκε κατά την περίοδο 2003-2004, όταν το Μουσείο Ελληνικών Μουσικών Οργάνων ενσωματώθηκε στο δίκτυο θεματικών μουσείων του Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς. Για την υλοποίησή του εργάστηκε μία μεγάλη ομάδα νέων ερευνητών, με αντικείμενο την καταλογογράφηση επιλεγμένων εικονογραφικών και γραμματειακών μαρτυριών, οι οποίες σχετίζονται με τα ελληνικά μουσικά όργανα από την αρχαιότητα μέχρι την μεταβυζαντινή περίοδο.

II. Συνέδρια

2008: Ως μέλος του Study Group for Iconography in European Art της International Musicological Society (IMS), το Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας του ΑΠΘ διοργάνωσε ένα διεθνές επιστημονικό συνέδριο με τίτλο “Metamorphoses of Orpheus – Musical Images of Greek Mythology and their Revivals in European Art”, σε συνεργασία με το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (Κέρκυρα, Ιόνιος Ακαδημία, 26-29 Ιουνίου 2008).

III. Εκθέσεις

2012-2013: «Μουσική παιδεία και δημοκρατία στην κλασική Αθήνα». Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και την Δημοκρατία, Αθήνα, Μάρτιος – Σεπτέμβριος 2012, και Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, Φεβρουάριος 2012 – Ιούνιος 2013. Η έκθεση προσεγγίζει τη μουσική ως στοιχείο παιδείας που ενδυναμώνει τους θεσμούς της δημοκρατίας και της συμμετοχής στα κοινά. Οι ενότητες αναπτύσσονται μέσα από κείμενα, φωτογραφικές αναπαραγωγές φωτογραφικού υλικού, εκμαγεία αρχαιολογικών αντικειμένων, ανακατασκευές αρχαίων μουσικών οργάνων (Παναγιώτης Στέφος), διαδραστικές εκπαιδευτικές εφαρμογές και εκπαιδευτικό ντοκιμαντέρ του Υπουργείου Παιδείας.

2006: «Mozart 250 χρόνια». Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, 5-18 Νοεμβρίου 2006. Έκθεση εικονογραφικού υλικού από τη ζωή και το έργο του μεγάλου συνθέτη, με έμφαση στις παραγωγές όπερας.

2005: Μόνιμη έκθεση ελληνικών μουσικών οργάνων από την συλλογή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, με τη χρηματοδότηση του Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς. Πλαισιώνεται από σχολιασμένο εικονογραφικό υλικό.

2003-2004: “Dons des Muses. Musique et danse dans la Grèce ancienne” / «Μουσών δώρα. Μουσικοί και χορευτικοί απόηχοι από την αρχαία Ελλάδα». Βρυξέλλες, Musées royaux d’Art et d’Histoire – Musée du Cinquantenaire (26 Φεβρουαρίου – 25 Μαΐου 2003), στο Βερολίνο, Musikinstrumenten Museum, και στην Αθήνα (Μέγαρο Μουσικής

Αθηνών, 1 Ιουλίου – 15 Σεπτεμβρίου 2004). Παρουσιάστηκαν λείψανα αυθεντικών μουσικών οργάνων, καθώς και μουσική εικονογραφία αποτυπωμένη σε αυθεντικά αρχαιολογικά ευρήματα (αγγεία, ανάγλυφα, ολόγλυφα, επιγραφές κ.ά.). Το Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας συνεργάστηκε με την οργανωτική επιτροπή του Υπουργείου Πολιτισμού κατά την προετοιμασία της έκθεσης, καθώς και για την έκδοση του πλήρους και πολυτελούς καταλόγου που την συνοδεύει, ο οποίος εκδόθηκε σε πέντε γλώσσες (ελληνικά, αγγλικά, γερμανικά, γαλλικά και φλαμανδικά).

2002: «Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα στα πλαίσια των Ημερών Έκφρασης και Δημιουργίας των Φίλων του Ιδρύματος Μελίνα Μερκούρη». Θεσσαλονίκη, Διεθνής Έκθεση, Περίπτερο 1, 9 Μαρτίου – 7 Απριλίου 2002. Έκθεση σχολιασμένου εικονογραφικού υλικού, που παρουσιάστηκε σε πολλές πόλεις της Ελλάδας και στο εξωτερικό (Κύπρος, Οδησός κ.α.).

2001: “Carmen”. Θεσσαλονίκη, Μέγαρο Μουσικής, 25 Οκτωβρίου – 13 Νοεμβρίου 2001. Έκθεση σχολιασμένου εικονογραφικού υλικού που αφορούσε ιστορικές παραγωγές της ομώνυμης όπερας.

IV. Εκδόσεις

2012: *Ελληνικά μουσικά όργανα: Αναζητήσεις σε εικαστικές και γραμματειακές πηγές (2000 π.Χ. – 2000 μ.Χ.)*. Συλλογικός τόμος με κείμενα των Andrew Barker, Gabriela Currie, Stefan Hagel, Egert Roehlmann, Massimo Raffa, Tilman Seebass, Μαρία Αλεξάνδρου, Μαρία Βουτσά, Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά, Κατερίνα Κολοτούρου, Ελισάβετ Σωτηρούδη και Αντωνία Ρουμπή. Η προετοιμασία του τόμου χρηματοδοτήθηκε στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος «Ελληνικά μουσικά όργανα» από το Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς. Η έκδοση πραγματοποιήθηκε με την ευγενική χορηγία του Σωματείου «Υποτροφίες Μαρία Κάλλας» και τελεί υπό την αιγίδα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Περισσότερες πληροφορίες

ΑΡΧΕΙΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑΚΩΝ ΠΗΓΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Επιστημονική υπεύθυνη: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά

τηλ.: +30 2310 991823

e-mail: mitos@mus.auth.gr

facebook page: www.facebook.com/mitos

Βυζαντινές μουσικές σπουδές: τάσεις και ρεύματα της έρευνας και της εκπαίδευσης σήμερα

Μαρία Αλεξάνδρου

Από τις αρχές του 21ου αιώνα μέχρι σήμερα διαπιστώνεται μια ραγδαία εξέλιξη των βυζαντινών μουσικών σπουδών σε διεθνές επίπεδο: πληθώρα νέων βιβλίων και άρθρων, διεθνή συνέδρια σε πυκνούς ρυθμούς, πολλοί νέοι ερευνητές, καινοτόμες διεπιστημονικές και δια-καλλιτεχνικές προσεγγίσεις.

Η παρούσα εισήγηση προσπαθεί να σκιαγραφήσει σε δύο βηματισμούς – ιστορικό και συστηματικό – έναν γενικό “χάρτη” σχετικά με το πού βρισκόμαστε σήμερα στην έρευνα και την εκπαίδευση στους τομείς της Βυζαντινής Μουσικολογίας και της Ψαλτικής Τέχνης.

I. Βυζαντινή Μουσικολογία: παρελθόν και παρόν

Η Βυζαντινή Μουσικολογία παρουσιάζει μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ιστορική πορεία, οι απαρχές της οποίας μπορούν να αναχθούν στα βυζαντινά χρόνια. Παρακάτω αναφέρονται, επιγραμματικά, μερικοί σταθμοί στην εξέλιξη αυτής της επιστήμης (Πίνακας 1).

1. Απαρχές: Ψαλτική Επιστήμη & Τέχνη στο Βυζάντιο Θεωρητικά της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής, κυρίως κατά την υστεροβυζαντινή εποχή (13ος-15ος αι.), ειδικά το σύγγραμμα του Μανουήλ Χρυσάφη του Παλαιού (15ος αι.), με τίτλο: <i>Περί τῶν ἐνθεωρουμένων τῆ ψαλτικῆ τέχνης</i> ¹
2. Η βυζαντινή μουσική ανακαλύπτεται ως πεδίο έρευνας στη Δύση (17ος - αρχές 19ου αι.) J. Goar (λειτουργική, χειρονομία), B. de Montfaucon (πατέρας της ελληνικής παλαιογραφίας), G. A. Villoteau (εθνομουσικολογική προσέγγιση – βυζαντινή μουσική στην Αίγυπτο, τέλη 18ου αι.)
3. Η “Νέα Μέθοδος” και η πορεία της έρευνας κατά το 19ο αιώνα έως τις αρχές 20ού αιώνα Κωνσταντινούπολη, 1814-1815, Μεταρρύθμιση των «Τριών Διδασκάλων» (Χρύσανθος εκ Μαδύτων → <i>Θεωρητικὸν Μέγα τῆς μουσικῆς</i> (Τεργέστη 1832), Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Γρηγόριος Πρωτοψάλτης)· Πατριαρχική Μουσική Επιτροπή, Κωνσταντινούπολη, 1881-1883: εμπέδωση του έργου των μεταρρυθμιστών· Κωνσταντίνος Ψάχος, <i>Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς</i> (Αθήνα 1917): μέθοδος του αναδρομικού παραλληλισμού, ξεκινώντας από τα σημερινά δεδομένα και πηγαίνοντας πίσω στα παλαιά χειρόγραφα· ξένοι μελετητές: O. Fleischer και J. B. Thibaut (αποκρυπτογράφηση μεσοβυζαντινής σημειογραφίας στη Δύση)

¹ *The Treatise of Manuel Chrysaphes, The Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views That Some Hold About it*, επιμ. D. Conomos, Monumenta Musicae Byzantinae, Corpus Scriptorum de Re Musica, II, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1985. Πρβλ. επίσης Spyridon Antonopoulos, “Manuel Chrysaphes and his *Treatise*: Reception History, a Work in Progress”, στο: Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, Emmanouil Giannopoulos (επιμ.), *Conference Proceedings: Crossroads – Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity, International Musicological Conference, June 6-10, 2011, Aristotle University of Thessaloniki – School of Music Studies & IMS Regional Association for the Study of Music of the Balkans, Θεσσαλονίκη 2013* (<http://crossroads.mus.auth.gr>), σ. 153-172.

<p>4. Η διεθνής εδραίωση των βυζαντινών μουσικών σπουδών (1930-1950)</p> <p>Κοπεγχάγη 1931: ίδρυση των Monumenta Musicae Byzantinae (MMB, εκδοτικός οργανισμός) από τους C. Høeg, E. Wellesz και H. J. W. Tillyard, για την προβολή της βυζαντινής μουσικής στη διεθνή επιστημονική κοινότητα → μεθοδολογία: στηριγμένη στην παλαιογραφική και ιστορική μελέτη πηγών → αντιδράσεις εκ μέρους ελλήνων μουσικολόγων: Θρ. Γεωργιάδης</p>
<p>5. Η πρώτη άνθηση των βυζαντινών μουσικών σπουδών (1950-1970)</p> <p>Το διεθνές φόρουμ της Κοπεγχάγης: πανομοιότυπες εκδόσεις μουσικών χειρογράφων, μεταγραφές, μουσικολογικές μελέτες κ.ά.: σημαντικοί εκπρόσωποι (πέραν των ιδρυτών): O. Strunk, K. Levy, πατήρ L. Tardo (Grottaferrata), J. Raasted, M. Velimirović κ.ά. → αντιδράσεις εκ μέρους ελλήνων μουσικολόγων: Σ. Καράς κ.ά.</p>
<p>6. Η “άρση της διγλωσσίας” (1970-2000)</p> <p>Αρχή μιας προσέγγισης ελλήνων και ξένων μελετητών, μέσα από την εξέλιξη της παλαιογραφίας της Βυζαντινής Μουσικής (B.M.), από τη μια μεριά, και από τη γνωριμία με την προφορική παράδοση, από την άλλη. Καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του νέου, γόνιμου διαλόγου ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση διαδραμάτισαν επιστήμονες όπως οι Γρηγόριος Στάθης και Jørgen Raasted. Ίερά Μονή Πεντέλης, Αθήνα 1970: αρχή λειτουργίας του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας (IBM, ιδρυτές: Μητροπολίτης Διονύσιος Ψαριανός & Γρηγόριος Στάθης), με σκοπό την εδραίωση της Βυζαντινής Μουσικολογίας στην Ελλάδα και την πρόοδο της Βυζαντινής Μουσικολογίας και της Ψαλτικής Τέχνης σε διεθνές επίπεδο → εκδόσεις αναλυτικών περιγραφικών καταλόγων βυζαντινών μουσικών χειρογράφων (π.χ. Στάθης, <i>Χειρόγραφα Αγίου Όρους</i>), μουσικολογικών μελετών, ηχογραφήσεων κ.ά.: ίδρυση σημαντικών επαγγελματικών χορωδιών B.M.: Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία (Λ. Αγγελόπουλος), Οι Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης (Γρ. Στάθης) → συμβολή στην επαναανακάλυψη των μεγάλων βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελουργών: μερικοί άλλοι σταθμοί: Μ. Χατζηγιακουμής (συμβολή στην ανάδειξη της σπουδαιότητας της μεταβυζαντινής περιόδου), Σ. Καράς (<i>Θεωρητικόν</i>), J. Raasted (μελέτη της παλαιάς οκταηχίας), Κ. Φλώρος (<i>Universale Neumenkunde</i> – συγκριτική παλαιογραφία βυζαντινών, λατινικών και παλαιοσλαβικών πηγών): γενικότερη αποδοχή της μεθοδολογίας που λαμβάνει υπόψη όχι μόνο τις γραπτές μουσικές και μουσικοθεωρητικές πηγές αλλά και την προφορική – ακουστική παράδοση της B.M.</p>
<p>7. Μια δεύτερη άνθηση των βυζαντινών μουσικών σπουδών (από το 2000 και εξής)</p> <p>Εκρηκτική εξέλιξη των βυζαντινών μουσικών σπουδών, με αυξανόμενο αριθμό μελετητών σε όλες τις ηπείρους, πολλαπλά ανοίγματα προς νέα ερευνητικά πεδία και διεύρυνση της μεθοδολογίας, καινούργιες διεπιστημονικές και δια-καλλιτεχνικές προσεγγίσεις, μεγάλη άνθηση της χορωδιακής μουσικής, προσβασιμότητα μεγάλου αριθμού πηγών μέσω αναλυτικών καταλόγων και ψηφιοποιήσεων</p>

Πίνακας 1. Μια περιοδολόγηση της εξέλιξης των βυζαντινών μουσικών σπουδών²

Παρακάτω θα αναφερθούν μερικοί θεματικοί κύκλοι, οι οποίοι προβλήθηκαν ιδιαίτερα από το έτος 2000 έως σήμερα, συνεχίζοντας την προηγούμενη έρευνα και ανοίγοντας νέα πεδία.³

α. Κωδικολογία & Παλαιογραφία

Οι βυζαντινές μουσικές σπουδές εμπλουτίστηκαν με πλειάδα νέων *instrumenta studiorum*, ειδικά με πολλούς καταλόγους χειρογράφων βυζαντινής μουσικής, που ανέσυραν από την αφάνεια χιλιάδες συνθέσεις και εκατοντάδες ονόματα συνθετών.⁴

² Για μια αναλυτικότερη παρουσίαση των διάφορων περιόδων εξέλιξης των βυζαντινών μουσικών σπουδών, με λεπτομερή βιβλιογραφία, πρβλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσική*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2015 (υπό έκδοση), ενότητα 2.3.

³ Για εκτενέστερες βιβλιογραφικές λίστες, πρβλ. Maria Alexandru, “New Approaches and Pivotal Thematics in Byzantine Musical Studies, 2001-2011”, *Bulgarian Musicology* 3-4, 2012, σ. 89-152.

⁴ Βλ. π.χ. Assen Athanassov, *Les manuscrits musicaux byzantins en Bulgarie, Répertoire. I. Stychiraires médiévaux des XIIIe-XIVe siècles*, Centre de Recherches Slavo-Byzantines “Ivan Dujčev” auprès de

Παράλληλα πραγματεύονται ποικίλα θέματα που αφορούν τις παλαιές βυζαντινές παρασημαντικές (από την πρώτη χιλιετία μέχρι τον 19ο αιώνα) και την ερμηνεία τους, με σημαντικές διαφωτίσεις ως προς την ιστορία της ελληνικής μουσικής γραφής και το θέμα της μουσικής εξήγησης.⁵

l'Université de Sofia, Series Catalogorum, vol. VIII, Académie Bulgare des Sciences, Institut d'Histoire de l'Art, Editions Universitaires "St. Clément d'Ohrid", Sofia 2003, και τ. II σε ηλεκτρονική μορφή: *Stichiraires tardobyzantins des XVe-XVIIIe siècles*, Edition Est-West, 2011· Αχιλλέας Χαλδαιάκης, *Τὰ χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Νησιώτικη Ἑλλάς, Κατάλογος περιγραφικός*, τ. Α', 'Υδρα, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα 2005· Sandra Martani, "La musica bizantina a Grottaferrata", στο: *San Nilo, Il Monastero italo-bizantino di Grottaferrata, 1004-2004: Mille anni di storia, spiritualità e cultura*, a cura dell' Archimandrita PP. Emiliano Fabbriatore e della Comunità Monastica, De Luca Editori d'Arte, Roma 2005, σ. 235-259· Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς, Μετέωρα, Κατάλογος περιγραφικός*, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα 2006· Vasile Vasile, *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, 2 τ., Editura Muzicală, București 2007 & 2008· Nina-Maria Wanek, *Nachbyzantinischer liturgischer Gesang im Wandel. Studien zu den Musikhandschriften des Supplementum Graecum der Österreichischen Nationalbibliothek*, Veröffentlichungen zur Byzanzforschung, edd. P. Soustal / Chr. Gastgeber, Bd. XII, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2007· Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἀγγλία. Περιγραφικός κατάλογος*, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα 2008· Δημήτριος Μπαλαγεώργος και Φλώρα Κρητικού, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς, Σινᾶ, Κατάλογος περιγραφικός*, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα 2008· Ozana Alexandrescu και Daniel Suceava, *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVIII-lea. Fondul grecesc din Biblioteca Academiei Române*, Vol. I, Editura muzicală, București 2010· Pr. Florin Bucescu / Constantin Catrina / Alexandrel Barnea / Zamfira Dănilă, *Grantul Catalogul Manuscriselor de muzică sacră din Moldova – secolele XI-XX*, 2 τ., Universitatea de Arte "George Enescu", Editura Artes, Iași 2010· Diane Touliatos-Miles, *Descriptive Catalogue of the Musical Manuscripts of the National Library of Greece: Byzantine Chant and Other Music Repertory Recovered*, Ashgate Press, Farnham 2010· Rev. Konstantinos Terzopoulos, "Hidden in Plain Sight: Musical Treasures in the Gennadius Library. Byzantine Repertories and a Snippet of Modern Greek History", *The New Griffon* 12, 2011, *Hidden Treasures at the Gennadius Library*, The Gennadius Library, American School of Classical Studies at Athens, σ. 35-43 και πίνακες 1-19· Donatella Bucca, *Catalogo dei manoscritti musicali greci del S.S. Salvatore di Messina*, Comitato nazionale per le Celebrazioni del Millenario di S. Nilo, Roma 2011· Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, "Βασική βιβλιογραφία για τους χειρόγραφους κώδικες της Ψαλτικής", στο: Ε. Γιαννόπουλος, *Η Ψαλτική Τέχνη. Λόγος και μέλος στη λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, β' έκδοση, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 363-409.

⁵ Πρβλ. ενδεικτικά: Ioannis Papathanasiou και Nikolaos Boukas, "Byzantine notation in the eighth-tenth centuries. On oral and written transmission of early Byzantine chant", *Cahiers de l' Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 73, 2002, σ. 3-12· *Palaeobyzantine Notations III. Acta of the Congress Held at Hernen Castle, The Netherlands, in March 2001*, επιμ. G. Wolfram, *Eastern Christian Studies* 4, A.A. Bredius Foundation, Peeters, Leuven, Paris, Walpole, MA 2004· Ιωάννης Αρβανίτης, *Ο ρυθμός των εκκλησιαστικών μελών μέσα από την παλαιογραφική έρευνα και την εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας*, διδακτορική διατριβή, 2 τ., Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2010· Christian Troelsgård, *Byzantine Neumes. A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation*, MMB, Subsidia, IX, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2011· Constantin Floros, *Introduction to Early Medieval Notation*, enlarged 2nd edition, revised, translated and with an illustrated chapter on Cheironomy by Neil K. Moran, *Detroit Monographs in Musicology / Studies in Music*, 45, Harmonie Park Press, Warren, Michigan 2005· του ιδίου, *The Origins of Russian Music. Introduction to the Kondakarian Notation*, Revised, Translated, and with a Chapter on Relationships between Latin, Byzantine and Slavonic Church Music by Neil K. Moran, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2009· του ιδίου, *The Origins of Western Notation*, Revised and Translated by Neil Moran, With a Report on "The Reception of the Universale Neumenkunde, 1970-2010", Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2011.

β. Ιστοριογραφία και Μορφολογία: συνθέτες και τα έργα τους, γένη και είδη μελουργίας, ρεπερτόρια, τοπικές παραδόσεις

Η βαθύτερη γνωριμία με τις πηγές της βυζαντινής μουσικής αποτέλεσε μια νέα ώθηση για την ιστοριογραφία και τη μορφολογία. Μεγάλος αριθμός δημοσιευμάτων εστιάζει σε βιοεργογραφίες μελουργών, στην εξερεύνηση ειδών μελοποιίας κατά την ιστορική τους εξέλιξη, στην ανάδειξη τοπικών παραδόσεων κ.ά.⁶

⁶ Βλ. π.χ. Κωνσταντίνος Τερζόπουλος, Πρεσβύτερος Οικονόμος, *Ο Πρωτοψάλτης τής Μεγάλης του Χριστού Έκκλησίας Κωνσταντίνος Βυζάντιος († 30 Ιουνίου 1862). Η συμβολή του στην Ψαλτική Τέχνη*, IBM, Μελέται 9, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2004· Γεώργιος Ζήσιμος, *Κοσμάς Ίβηρίτης και Μακεδών, Δομέστικος τής Μονής τών Ίβήρων*, IBM, Μελέται 13, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2007· *Θεωρία και Πράξη τής Ψαλτικής Τέχνης, Τά γένη και τὰ είδη τής Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας*, Πρακτικά Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού, Αθήνα, 15-19 Οκτ. 2003, επιμ. Γρηγόριος Αναστασίου, Ίερά Σύνοδος τής Έκκλησίας τής Ελλάδος, IBM, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2006· Σπυρίδων Αντωνίου, Πρωτοπρεσβύτερος, *Τò Εἰρμολόγιον καὶ ἡ παράδοσις τοῦ μέλους του*, IBM, Μελέται 8, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2004· Svetlana Kujumdzieva, *John Koukouzeles' Sticherarion. The Formation of the Notated Anastasimatarion*, Gutenberg Publishing House, Sofia 2004 (στα βουλγαρικά, με αγγλική περίληψη)· Νικόλαος Μπούκας, *Η παράδοσις των ειρμολογικῶν βυζαντινῶν μελωδιῶν του Βαρέος ἤχου ἀπὸ το 10ο ἕως το 16ο αἰῶνα*, διδακτορική διατριβή, Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Κέρκυρα 2004· Γραμμένος Καράνος, *Τò Καλοφωνικὸ Εἰρμολόγιο*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Πανεπιστήμιο Αθηνῶν 2011· Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, *Ὁ πολυέλεος στὴν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*, Ἴδρυμα Βυζαντινῶν Μελετῶν, Μελέται 5, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2003· Κωνσταντίνος Καραγκούνης, *Ἡ παράδοσις καὶ ἐξήγησις τοῦ μέλους τῶν χερουβικῶν τής βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας*, Ἴδρυμα Βυζαντινῶν Μελετῶν, Μελέται 7, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2003· Φλώρα Κρητικῶ, *Ὁ Ἀκάθιστος Ὑμνος στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*, Ἴδρυμα Βυζαντινῶν Μελετῶν, Μελέται 10, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2004· Γρηγόριος Αναστασίου, *Τὰ κρατήματα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη*, Ἴδρυμα Βυζαντινῶν Μελετῶν, Μελέται 12, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2005· Σεβαστή Μαζέρα-Μάμαλη, *Τὰ Μεγαλυνάρια Θεοτοκία τής Ψαλτικῆς Τέχνης*, Ἴδρυμα Βυζαντινῶν Μελετῶν, Μελέται 16, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2008· Βασίλειος Βασιλείου, *Τò νέο στιχηραρικὸ μέλος τοῦ ιη' αἰῶνος*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Πανεπιστήμιο Αθηνῶν, Αθήνα 2009· Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, *Βυζαντινομουσικολογικά, τ. Β', Ἱστορία*, Εκδόσεις Ἄθως, Αθήνα 2014· Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, *Ἡ ἀνθήσις τής Ψαλτικῆς Τέχνης στὴν Κρήτη (1566-1669)*, Ἴδρυμα Βυζαντινῶν Μελετῶν, Μελέται 11, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2004· Μάρκος Δραγούμης, *Ἡ μουσικὴ παράδοσις τῆς Ζακυνθινῆς Ἐκκλησίας*, Οἱ φίλοι τοῦ Μουσείου Σολωμοῦ καὶ Επιφανῶν Ζακυνθίων, Αθήνα 2000· Σωτήρης Δεσπότης, "Ἡ παραδοσιακὴ κερκυραϊκὴ ψαλτικὴ τέχνη", *Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς*, ἔτος 89, τεῦχος 812, 2006, σ. 1029-1044· Ἰωάννης Λιάκος, *Ἡ βυζαντινὴ ψαλτικὴ παράδοσις τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τὸν ΙΔ'-ΙΕ' αἰῶνα*, Ἴδρυμα Βυζαντινῶν Μελετῶν, Μελέται 15, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2007· Κωνσταντίνος Χ. Καραγκούνης, "Ἡ ψαλτικὴ τέχνη στὴ Μαγνησία", *Ἐν Βόλῳ* 34-35, Ἰούλιος - Δεκέμβριος 2009, σ. 6-75 καὶ διπλό CD· Christiana Demetriou, *Späthbyzantinische Kirchenmusik im Spiegel der zyprischen Handschriftentradition*, Studien und Texte zur Byzantinistik, 7, ed. Peter Schreiner, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main - Berlin - Bern - Bruxelles - New York - Oxford - Wien 2007· Dimitrios Balageorgos, "Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ παράδοσις μετὰ τὴν ἄλωσις τῆς Κωνσταντινουπόλεως στὴν Κρήτη καὶ τὴν Κύπρο", στο: *Byzantine Musical Culture*, Second International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnology, June 10-14th, 2009, Athens: <http://www.asbmh.pitt.edu/page9/page13/page17/page17.html> (5.11.2011)· Νίκος Ανδρικός, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Σμύρνης (1800-1922)*, Μέθεξις, Θεσσαλονίκη 2012· Girolamo Garofalo, "Father Bartolomeo di Salvo and his transcriptions of the Byzantine chants among the Albanians in Sicily", *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, terza serie, vol. 3, 2006, σ. 93-116· Nicolae Gheorghitã, *Byzantine Chant Between Constantinople and the Danubian Principalities*, *Studies in Byzantine Musicology*, Editura Σοφία, București 2010· Costin Moisil, *The Construction of the Romanian National Church Music (1821-1914)*, διδακτορική διατριβή, Εθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Αθηνῶν, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Αθήνα 2012· Αθανασία Κυριακίδου, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ πολυφωνικὴ μουσικὴ στους ἐλληνορθόδοξους ναοὺς τοῦ Αγ. Νικολάου τῆς Τεργέστης καὶ τοῦ Αγ. Γεωργίου τῆς Βενετίας ἀπὸ το 1840 ἕως το 1975. Ἀρχεῖα - θεματικοὶ κατάλογοι*, διδακτορική διατριβή, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Θεσσαλονίκη 2012.

γ. Βυζαντινή Οκταηχία και Μουσική Θεωρία γενικότερα

Η ανίχνευση της εξελικτικής πορείας του ελληνικού μουσικοθεωρητικού στοχασμού στο Βυζάντιο και Μεταβυζάντιο, καθώς και η ανάπτυξη και περίληψη της θεωρίας της Νέας Μεθόδου για διδακτικούς σκοπούς, αποτελούν θέματα συνεχούς μουσικολογικού προβληματισμού κατά την υπό εξέταση περίοδο.⁷

δ. Μορφολογία και ανάλυση της βυζαντινής μουσικής

Ενδιαφέρουσες εξελίξεις παρατηρούνται και στον τομέα της μουσικολογικής ανάλυσης της βυζαντινής μουσικής, ένα κατ' εξοχήν πεδίο διεπιστημονικών προσεγγίσεων.⁸

⁷ *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, Η Όκταηχία*, Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού, Αθήνα, 17-21 Οκτ. 2006, επιμ. Δημήτριος Μπαλαγεώργος και Γρηγόριος Αναστασίου, Ίερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ίδρυμα Βυζαντινῶν Μελετῶν, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2010· Peter Jeffery, "The Earliest Oktōēchoi: The Role of Jerusalem and Palestine in the Beginnings of Modal Ordering", στο: P. Jeffery (επιμ.), *The Study of Medieval Chant. Paths and Bridges, East and West*, in Honor of Kenneth Levy, Boydell & Brewer, Cambridge 2001, σ. 147-210· Christian Troelsgård, "A New Source for the Early *Octoechos*? Papyrus Vindobonensis G 19.934 and its musical implications", στο: *Byzantine Musical Culture*, First International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnology, September 10th-15th, 2007, Athens, σ. 668-679: <http://www.asbmh.pitt.edu/page/12/Troelsgard.pdf> (30.11.2011)· Svetlana Kujumdzieva, "The Tropologion: Sources and Identifications of a Hymnographic Book", στο: Chr. Hannick, Chr. Troelsgård, Sv. Kujumdzieva (επιμ.), *Byzantium without Borders: Hymnography and Music in the Byzantine World*, 22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia, 22-27 August 2011, St. Harkov, *Bulgarian Musicology* 3-4, 2012, σ. 9-22· Αντώνιος Αλυγιάκης, "Το Θεωρητικό του Ακακίου Χαλκεοπούλου", *Μελουργία*, έτος Α', τεύχος Α', επιμ. Α. Αλυγιάκης, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 354-363· Emmanouil Giannopoulos, "Collections of Byzantine Chant Treatises in Manuscripts of the 17th and 18th Centuries. The Continuation of the Tradition", στο: Gerda Wolfram / Christian Troelsgård (επιμ.), *Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II*, Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, The Netherlands, 30 October – 3 November 2008, *Eastern Christian Studies* 17, A.A. Bredius Foundation, Peeters, Leuven, Paris, Walpole (MA) 2013, σ. 110-122· Θωμάς Αποστολόπουλος, *Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος καὶ ἡ συμβολὴ του στὴ θεωρία τῆς Μουσικῆς Τέχνης*, Ίδρυμα Βυζαντινῶν Μελετῶν, Μελέται 4, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2002· Δημήτρης Γιαννέλος, *Σύντομο θεωρητικό βυζαντινῆς μουσικῆς*, Επέκταση, Κατερίνη 2009· Αντώνης Κωνσταντινίδης, *Θεώρηση καὶ προσδιορισμὸς τῶν «λεπτῶν» διαστημάτων τῆς μιᾶς φωνῆς*, Ίδρυμα Βυζαντινῶν Μελετῶν, Μελέται 17, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα 2011· Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, *Βυζαντινομουσικολογικά*, τ. Α', Θεωρία, εκδόσεις Ἄθως, Αθήνα 2014· Γεώργιος Χατζημιχελάκης, *Η θεωρία και η πράξη του εξωτερικού μέλους μέσα από τα έντυπα θεωρητικά συγγράμματα του 19ου αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Κέρκυρα 2013· Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, *Θεωρητικὲς ὑπὴρήσεις καὶ μουσικὲς κλίμακες Γρηγορίου τοῦ Πρωτοψάλτου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011· Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, *Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Εἰσαγωγή, κριτικὴ ἔκδοση κειμένου παρὰ Ἐμμανουήλ Γιαννόπουλου, β' ἔκδοση, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2007· Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, *Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, επιμ. Γεώργιος Κωνσταντίνου, Βατοπαιδινὴ Μουσικὴ Βίβλος, Μουσικολογικά Μελετήματα 2, I.M. Μονὴ Βατοπαιδίου 2014.

⁸ Πρβλ. π.χ. Γρηγόριος Στάθης, *Μορφὲς καὶ Μορφὲς τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, ἦτοι Μελοποιία – Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ίδρυμα Βυζαντινῶν Μελετῶν, Λατρευολογήματα 5, Αθήνα 2011· Σωτήριος Δεσπότης, "Ἑρμηνευτικὲς προσεγγίσεις στὸ μουσικὸ ὕλικὸ τῆς ἑλληνικῆς ψαλτικῆς τέχνης", *Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς*, έτος 90, τεύχος 818, 2007, σ. 317-328· π. Σπυρίδων Αντωνίου, *Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2008· Dimosthenis Spanoudakis, "A Palaeographical Description and Calendar Study of the Manuscript Dionysiou 564, with Transcriptions and Musical Analysis of the Sticheron *Γέγονας Χρυσόστομε θεόπνευστον ὄργανον – You became a divinely inspired instrument, o Chrysostom*", στο: Miloš Zatkalik, Milena Medić & Denis Collins (επιμ.), *Histories and Narratives of Music Analysis*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2013, σ. 20-50: https://books.google.gr/books?hl=el&lr=&id=12ExBwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR5&dq=histories+and+narratives+of+music+analysis&ots=bKVvn6gisO&sig=8Zo7dm-SwfA2dvW2QxZ_pEAtYAg&redir_esc=y#v=

ε. Λεξικογραφία βυζαντινής μουσικής

Χιλιάδες νέα λήμματα γράφηκαν από το 2000 και μετά για πρόσωπα, συλλογές και τεχνικούς όρους της βυζαντινής μουσικής, σε λεξικά και εγκυκλοπαίδειες που αφορούν τη μουσική γενικότερα, την Ορθοδοξία ή την εκκλησιαστική μουσική ειδικότερα.⁹

στ. Η νέα χορωδιακή κίνηση και η δισκογραφία και δυσκολογία της βυζαντινής μουσικής

Από την δεκαετία του 1970 και μέχρι σήμερα παρατηρείται μια μεγάλη άνθηση της χορωδιακής βυζαντινής μουσικής, στην οποία συμβάλλουν τόσο οι χοροί μοναχών σε διάφορα μοναστήρια, όσο και οι ψαλτικοί σύλλογοι και πολλές νέες επαγγελματικές χορωδίες που δημιουργήθηκαν μετά το 2000 στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (Ρουμανία, Σερβία κ.α.). Τροφοδοτούμενες από τη μουσικολογική έρευνα, οι χορωδίες συμβάλλουν στην επανανακάλυψη σπουδαίων μελοποιήσεων της βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής, στην ανάδειξη τοπικών παραδόσεων και στη γνωστοποίηση της τέχνης αυτής στο ευρύτερο κοινό.¹⁰

Εντυπωσιακή υπήρξε επίσης η εξέλιξη της δισκογραφίας της βυζαντινής μουσικής από τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα μέχρι σήμερα: από τη μια μεριά με επανεκδόσεις ιστορικών ηχογραφήσεων και από την άλλη με χιλιάδες νέες καταγραφές χορωδιακών και σολιστικών εκτελέσεων. Παράλληλα, αναπτύσσεται η δυσκολογία της βυζαντινής μουσικής, ως επιστημονικός κλάδος που καταγράφει την ιστορία των ηχογραφήσεων βυζαντινής μουσικής, αναλυμένων στα γενικότερα κοινωνικά, οικονομικά και ανθρωπολογικά συμφραζόμενά τους.¹¹

operage&q&f=false (10.6.2015): Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, *Ο πολυέλεος Παρθενίου ιερομονάχου του Μετεωρίτου*, Εκδόσεις Άθως, Αθήνα 2014· του ίδιου, *Βυζαντινομουσικολογικά*, τ. Γ', *Μελοποιία*, Εκδόσεις Άθως, Αθήνα 2014· Βασιλική Γούση, *Η τέχνη τῆς προσωπογραφίας στὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ. Τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Θεσσαλονίκη 2015· Jaakko Henrik Olkinuora, *Byzantine Hymnography for the Feast of the Entrance of the Theotokos. An Intermedial Approach*, διδακτορική διατριβή, *Studia Patristica Fennica* 4, Helsinki 1015: http://epublications.uef.fi/pub/urn_isbn_978-952-68145-7-5/urn_isbn_978-952-68145-7-5.pdf (11.6.2015).

⁹ Πρβλ., ενδεικτικά: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, β' έκδοση, επιμ. St. Sadie και J. Tyrell, Oxford University Press, New York 2001 και ψηφιακά: <http://www.oxfordmusiconline.com>· *ПРАВОСЛАВНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ*, Μόσχα 2000 κ.εξ.: *Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια*, Αθήνα 2010 κ.εξ.: *Dictionar de muzică bisericească românească*, επιμ. π. Nicu Moldoveanu κ.ά., Basilica, București 2013.

¹⁰ Βλ. π.χ. το έργο χορωδιών όπως: Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία (Λυκούργος Αγγελόπουλος, Γεώργιος Κωνσταντίνου), Οι Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης (Γρηγόριος Στάθης, Αχιλλέας Χαλδαιάκης), Αγιοπολίτης (Ιωάννης Αρβανίτης), Cappella Romana (Alexander Lingas), Θεσσαλονικείς Υμνωδοί (Ιωάννης Λιάκος), Φιλαθωνίται (Δημήτριος Μανούσης), Τρίκκης Μελωδοί (Δημήτριος Μπαλαγεώργος), Ηλυσσιώτες (Γρηγόριος Αναστασίου), Τρόπος (Κωνσταντίνος Αγγελίδης), Ρωμαίικο (Γεώργιος Μπιλάλης), Δομέστικοι της Δράμας (αδελφοί Παπαεμμανουήλ), Άδουσες (Σεβαστή Μαζέρα), Psalmodia (π. Sebastian Barbu-Bucur), Bizantion (Adrian Sirbu), Thronos (π. Mihai Bucă), Kassiana (Vesna Sara Reno) και πολλές άλλες.

¹¹ Πρβλ. Αντώνιος Αλυγιζάκης (επιμ.), *78 RPM Orfeon-Odeon [1914-1926]. Βυζαντινή μουσική υπό του Πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας Ἰακώβου Ναυπλιώτου*, 5 ψηφιακοί δίσκοι και συνοδευτικά σχόλια, Kalan, Κωνσταντινούπολη 2008: http://www.easternmusic.org/files/picture/_405.pdf (10.11.2011)· Μανόλης Χατζηγιακουμής, *Μνημεία Εκκλησιαστικῆς Μουσικῆς και Σύμμεικτα Εκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Κέντρο Ερευνῶν και Εκδόσεων, Αθήνα 1999 κ.εξ., μια χρυσή φωνοθήκη της ελληνικής Ψαλτικής Τέχνης με εκατοντάδες CD· Κ. Δρυγιανάκης, "Η δισκογραφία της ελληνικής ψαλτικής τέχνης", στο: Κωνσταντίνος Καραγκούνης, Ιωάννης Λιάκος, Σέβη Μαζέρα-Μάμαλη, Χρήστος Κοτόπουλος, Κωστής Δρυγιανάκης (επιμ.), *Σύνδεσμος Ιεροψαλτῶν Βόλου «Ιωάννης ο Κουκουζέλης»*, Α΄ Κύκλος Μουσικολογικῶν Διαλέξεων, Μάρτιος – Απρίλιος 2011, Πρακτικά, Βόλος 2011, σ. 150-159.

ζ. Κοσμική βυζαντινή, μεταβυζαντινή και ανατολική μουσική· βυζαντινή οργανολογία· μουσική εικονογραφία των βυζαντινών και μεταβυζαντινών χρόνων

Ένα άλλο πεδίο έρευνας, το οποίο αναπτύχθηκε θεαματικά από το 2000 και μετά, αφορά την λεγόμενη εξωτερική (εξωλατρευτική) μουσική του Βυζαντίου και αυτήν της μεταβυζαντινής περιόδου. Με την επανανακάλυψη, συστηματοποίηση και διερεύνηση μεγάλου αριθμού εικαστικών, φιλολογικών και γραπτών μουσικών πηγών, ήρθαν στο φως πολλές άγνωστες πηγές σχετικά με τα μουσικά όργανα, τους συνθέτες και τα ρεπερτόρια της κοσμικής μουσικής.¹²

η. Τιμής ένεκεν

Όλες αυτές οι εξελίξεις από το 2000 και εντεύθεν δεν θα είχαν πραγματοποιηθεί, εάν δεν υπήρχε το σπουδαίο έργο των παλαιότερων βυζαντινομουσικολόγων. Κορυφαίες προσωπικότητες, σκαπανείς των βυζαντινών μουσικών σπουδών, τιμήθηκαν πολλαπλώς κατά τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια. Οι αντίστοιχες εκδηλώσεις και οι τιμητικοί τόμοι παρουσιάζουν μεγάλη γκάμα θεμάτων και μεθοδολογιών των βυζαντινών μουσικών σπουδών.¹³

¹² Βλ. Νίκος Μαλιάρας, *Βυζαντινά μουσικά όργανα*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2007· Kyriakos Kalaitzidis, *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century)*, translated by Kiriaki Koubaroulis and Dimitri Koubaroulis, *Istanbul Texts and Studies* 28, Orient Institut Istanbul, Ergon Verlag, Würzburg 2012· *Ελληνικά Μουσικά Όργανα. Αναζητήσεις σε εικαστικές και γραμματειακές μαρτυρίες (2000 π.Χ. – 2000 μ.Χ.)*, γενική ευθύνη Αλεξάνδρα Γουλιάκη-Βουτυρά, Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2012· Γιάννης Πλεμμένος, «Τα Μουσικά Όργανα στην Εκκλησιαστική Υμνογραφία», *Πολυφωνία* 7, 2005, σ. 31-53· Μαρία Βουτσά, *Μεταβυζαντινές μουσικές παραστάσεις. Εικονογραφική προσέγγιση της μουσικής στη μεταβυζαντινή περίοδο*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2013.

¹³ Αναφέρονται, ενδεικτικά, τα εξής: Tore Tvarnø Lind (επιμ.), *Interdisciplinary Symposium in Memory of Carsten Høeg (1896-1961) – Classical Philologist, Byzantinist, Neo-Hellenist*, 30 April – 2 May 2001, University of Copenhagen, Department of Musicology, Institute for Greek and Latin and Department of East European Studies· P. Jeffery (επιμ.), *The Study of Medieval Chant. Paths and Bridges, East and West, in Honor of Kenneth Levy*, Boydell & Brewer, Cambridge 2001· *Τιμή προς τὸν διδάσκαλον. Έκφραση αγάπης στὸ πρόσωπο τοῦ καθηγητοῦ Γρηγορίου Θ. Στάθη. Αφιέρωμα στὰ ἐξηντάχρονα τῆς ἡλικίας καὶ στὰ τριαντάχρονα τῆς ἐπιστημονικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς προσφορᾶς του*, «Ανατολῆς τὸ Περιήχημα», Αθήνα 2001· Ευστάθιος Μακρῆς (επιμ.), *Οἱ δύο ὄψεις τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς κληρονομιάς, Αφιέρωμα εἰς μνήμην Σπυρίδωνος Περιστερή*, Πρακτικά τῆς Μουσικολογικῆς Συνάξεως που πραγματοποιήθηκε στις 10-11 Νοεμβρίου 2000 στο Μέγαρο τῆς Ακαδημίας Αθηνών, Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρου Ερεύνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας 18, Αθήνα 2003· Constantin Catrina (επιμ.), *Muzică bizantină, Sebastian Barbu Bucur, 75 de ani*, Arhiepiscopia Tomisului, Editura Semne, București 2005· *Μιχάλης Αδάμης: Μουσικό ἦθος – Μουσική Πρωτοπορία*, Επιστημονική Ημερίδα με αφορμή τα ογδόντα χρόνια ἀπὸ τῆ γέννηση τοῦ συνθέτη, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικῆς Επιστήμης καὶ Τέχνης, 9 Μαΐου 2009· Irina-Zamfira Dănilă (επιμ.), *Folcloristul și bizantinologul preot dr. Florin Bucescu – 75 de ani*, Artes, Iași 2011· Nina-Maria Wanek (επιμ.), *Psaltike. Neue Studien zur Byzantinischen Musik: Festschrift für Gerda Wolfram*, Praesens, Wien 2011· Martin Czernin / Maria Pischlöger (επιμ.), *Festschrift für Bozhidar Karastoyanov anlässlich seines 70. Geburtstags, Bericht der Tagung Wien 2010*, Theorie und Geschichte der Monodie 3, Tribun EU s.r.o., Brno 2011· *Κωνσταντίνος Ψάχος: ο Μουσικός, ο Λόγιος*, Πρακτικά Ημερίδας, 30 Νοεμβρίου 2007, Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρου Ερεύνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας 29, Αθήνα 2013: http://www.kentrolaografias.gr/default.asp?V_DOC_ID=2708 (14.11.2014)· *Κωνσταντίνος Καραγκούνης (επιμ.), Έπιτεύγματα καὶ προοπτικὲς στὴν ἔρευνα καὶ μελέτη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, Τόμος ἀφιερωμένος στὸν καθηγητὴ Γρηγόριο Θ. Στάθη*, Ακαδημία Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου, Τομέας Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ Μουσικολογίας, Παναγόπουλος, Αθήνα 2014· Μαρία Αλεξάνδρου, Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, Δημήτριος Αδάμος καὶ Δημοσθένης Σπανουδάκης (επιμ.), *Χαρίλαος Ταλιαδῶρος, Ἄρχων Πρωτοψάλτης τῆς Ἱεράς Αρχιεπισκοπῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ*

θ. Φορείς βυζαντινών μουσικών σπουδών

Ανάμεσα στους φορείς των βυζαντινών μουσικών σπουδών κατά την υπό εξέταση περίοδο αριθμούνται, δίπλα στις εκκλησιαστικές σχολές ψαλτικής και τις Ανώτατες Εκκλησιαστικές Ακαδημίες, τα Τμήματα Μουσικών Σπουδών των ελλαδικών πανεπιστημίων, τα Monumenta Musicae Byzantinae της Κοπεγχάγης, οι τομείς θρησκευτικής μουσικής στα πανεπιστήμια καλών τεχνών στη Ρουμανία κ.ά.

Επίσης, πρέπει να αναφερθεί ότι οι βυζαντινές μουσικές σπουδές απέκτησαν, κατά τα τελευταία 15 χρόνια, πολλά νέα βήματα συνάντησης μελετητών, καλλιέργειας διαλόγου και ανακοίνωσης επιστημονικών πορισμάτων, καθώς και μερικά νέα επιστημονικά περιοδικά. Ελλάδα, Φινλανδία, Αυστρία, Ρουμανία, Ολλανδία είναι μερικές από τις χώρες όπου καθιερώθηκαν ειδικά συνέδρια σχετικά με τη βυζαντινή μουσική, ενώ *Ανατολής το περιήχημα* (Αθήνα), *Μελουργία* (Θεσσαλονίκη), *Journal of the Society of Orthodox Church Music* (Joensuu, Φινλανδία), *Acta Musicae Byzantinae* και *Byzantion romanicon* (Ιάσιο) είναι κάποια από τα νεοϊδρυθέντα περιοδικά που κυκλοφόρησαν μετά το 2000 και συμβάλλουν δυναμικά στην καλλιέργεια των βυζαντινών μουσικών σπουδών.¹⁴

Η ανάπτυξη της έρευνας και της διδασκαλίας της βυζαντινής μουσικής κατά τα τελευταία χρόνια οδήγησε τις βυζαντινές μουσικές σπουδές σε νέους επιστημολογικούς προβληματισμούς, οι οποίοι θα αναφερθούν, εν πάση συντομία, στην επόμενη ενότητα.

Πρωτοψάλτης του Καθηδρικού Ι.Ν. της του Θεού Σοφίας Θεσσαλονίκης, Τιμητική Εκδήλωση για τα 70 χρόνια πρωτοψαλτείας, Θέρμη, 7 Μαρτίου 2012, *Πρακτικά*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., Ομάδα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής, Θεσσαλονίκη 2014: <http://byz.web.auth.gr/drupal>.

¹⁴ Βλ., ενδεικτικά, τα εξής: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, εκδ. Γρηγόριος Στάθης: εθνικά και διεθνή συνέδρια για τη «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης», σε τριετή βάση, στην Αθήνα, από το 2000 κ.εξ.: <http://www.ibyzmusic.gr>· *Monumenta Musicae Byzantinae, 75th Anniversary. The Current State of Byzantine Musical Studies after 75 Years of Monumenta Musicae Byzantinae*, Acts of the International Conference Held at Carlsberg Academy, Copenhagen, 16-17 June 2006, *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, terza serie, vol. 3, 2006, σ. 5-173· διεθνή συμπόσια για τη Βυζαντινή Μουσική στο Κάστρο Hernen της Ολλανδίας, με πρακτικά που κυκλοφόρησαν το 2004 (*Eastern Christian Studies* 4), το 2008 (*ECS* 8) και το 2013 (*ECS* 17), σε επιμέλεια της Gerda Wolfram (το *ECS* 17 σε συνεργασία με τον Christian Troelsgård)· Joensuu, Φινλανδία: International Society for Orthodox Church Music: διεθνή συνέδρια σε διετή βάση, από το 2005 κ.εξ., και το περιοδικό *Journal of the International Society for Orthodox Church Music*, με διευθυντή τον π. Ivan Moody: <http://www.isocm.com>· συνέδρια από το 2001, περίπου ανά διετία, στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης, με τίτλο: "Theorie und Geschichte der Monodie", υπεύθυνη Maria Pischlöger: <http://theorieundgeschichtedermonodie.blogspot.com>· συνέδρια της Ερευνητικής Ομάδας Cantus Planus της IMS, όπου συνήθως υπάρχουν και εισηγήσεις για τη βυζαντινή μουσική: <http://www-app.uni-regensburg.de/Fakultaeten/PKGG/Musikwissenschaft/Cantus/CANTUS PLANUS>· Centrul de Studii Bizantine Iași, υπεύθυνοι Traian & Gabriela Ocneanu: διοργάνωση συμποσίων, περιοδικό *Acta Musicae Byzantinae* (1999-2005), φεστιβάλ χορωδιών: <http://www.csbi.ro>· *Μελουργία*, έτος Α', τεύχος Α', επιμ. Α. Αλυγιζάκης, Θεσσαλονίκη 2008, με τα πρακτικά δύο διεθνών συνεδρίων περί βυζαντινής μουσικής στη Θεσσαλονίκη (Α' διαπανεπιστημιακή συνεργασία. Έρευνα - εκπαίδευση - καλλιτεχνικό έργο, του 2003, και Β' διαπανεπιστημιακή συνεργασία. Επιμόρφωση - εξομείωση - μεταπτυχιακές σπουδές, του 2004)· American Society for Byzantine Music and Hymnology, σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο του Pittsburgh: συνέδρια στην Αθήνα, σε διετή βάση, από το 2007 κ.εξ.: <http://www.asbmh.pitt.edu/page3/page3.html>· τα συνέδρια και διάφορες άλλες δραστηριότητες του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου, με διευθυντή τον Κωνσταντίνο Καραγκούνη: <http://tomeaspsaltikis.gr/index.php/el>· διάφορα επετειακά συνέδρια, για τα 200 χρόνια από τη Μεταρρύθμιση των Τριών Διδασκάλων, π.χ. το Διεθνές Μουσικολογικό και Ψαλτικό Συνέδριο «Η Βυζαντινή Μουσική μέσα από την Νέα Μέθοδο γραφής (1814-2014). Καθίερωση - Προβληματισμοί - Προοπτικές», Θεσσαλονίκη, 30 Οκτωβρίου - 1 Νοεμβρίου 2014: <http://www.neamethodos.gr>, ή το αντίστοιχο συνέδριο σε διοργάνωση του Σχολείου Ψαλτικής: http://www.sholeionpsaltikis.gr/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=78&Itemid=145&lang=el.

II. Βυζαντινές μουσικές σπουδές: προσπάθειες συστηματοποίησης και επιστημολογικά ζητήματα

Ανάλογα με το πώς γινόταν αντιληπτή η έννοια της βυζαντινής μουσικής από τους διάφορους μεμονωμένους μελετητές, οργανισμούς ή ιδρύματα, προέκυψαν και αντίστοιχες μεθοδολογίες, διάφορα πεδία έρευνας και ποικίλες διδακτικές προσεγγίσεις αυτής. Ανάμεσα στις διάφορες προσδιοριστικές προσπάθειες, ξεχωρίζουν οι εξής τρεις:

α. Βυζαντινή μουσική = μουσική της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, δηλαδή η εκκλησιαστική και κοσμική μουσική στο Βυζάντιο από το 324 έως το 1453, μέσα στα συνεχώς μεταβαλλόμενα σύνορά του.

β. Βυζαντινή μουσική = μουσική των εκκλησιών που διατηρούν το βυζαντινό τύπο ακολουθιών, από τα χρόνια του Βυζαντίου μέχρι σήμερα, κυρίως της Ορθόδοξης Εκκλησίας, με τα εξής βασικά χαρακτηριστικά: φωνητική, μονοφωνική (με το ισοκράτημα ως στοιχείο ετεροφωνίας), βασισμένη στο σύστημα της οκταηχίας και χρησιμοποιώντας νευματική σημειογραφία, διαδεδομένη στην ελληνική και σε διάφορες άλλες γλώσσες (σλαβικές, συριακή και αραβική, ρουμανική, αγγλική, γαλλική και πολλές άλλες).

γ. Βυζαντινή μουσική = ελληνική εκκλησιαστική μουσική.¹⁵

Η συνεχόμενη εξέλιξη της βυζαντινής μουσικής παρασημαντικής από τον 10ο αιώνα και μετά, παράλληλα με την ανάπτυξη της μελωργίας και τις διδακτικές ανάγκες μέσα στα ποικίλα πολιτικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, αποτέλεσαν εφελθία διαμόρφωσης μουσικοθεωρητικού και, γενικότερα, μουσικολογικού προβληματισμού από τη βυζαντινή εποχή μέχρι σήμερα. Οι παρακάτω παράγραφοι και πίνακες σκιαγραφούν αδρομερώς μερικές θέσεις και διαρθρώσεις που έλαβε ή λαμβάνει κατά καιρούς και τόπους η βυζαντινή μουσική σε μουσικοθεωρητικά *corpora*, σε επιμέρους συγγράμματα, επιστημολογικά μουσικολογικά μοντέλα ή και διδακτικά συστήματα.

i. Μια ανοιχτή λίστα θεμάτων που αναπτύσσονται σε θεωρητικά της βυζαντινής εποχής θα μπορούσε να λάβει την εξής μορφή (βλ. Πίνακα 2):

Μουσικοθεωρητικός λόγος	Διαγράμματα	Διδακτικά ποιήματα – οι λεγόμενες Μέθοδοι
<ul style="list-style-type: none"> • Κεντρικά ζητήματα αποτελούν: <ul style="list-style-type: none"> - Σημάδια: ονόματα, σχήματα, λειτουργίες, συστήματα ταξινόμησης - Οκταηχία: παρακλάδια, σχέσεις ήχων μεταξύ τους, φθορές Βλ. π.χ. την Προθεωρία της Παπαδικής, το Θεωρητικό του Γαβριήλ Ιερομονάχου κ.ά. • Επιπλέον παρουσιάζονται θέματα που αφορούν τα εξής: <ul style="list-style-type: none"> - Ρυθμική οργάνωση (μόνο ακροθιγώς στα προαναφερθέντα θεωρητικά) - Χειρονομία (Μιχαήλ Βλεμμύδης, 13ος αι.) 	Όψεις της βυζαντινής οκταηχίας: παραλλαγή, συστήματα ήχων (τροχός, τριφωνία), σχέσεις ήχων: βλ. <i>Αγιοπολίτης</i> (12ος αι.), <i>Αγ. Ιωάννης Κουκουζέλης</i> (περί το 1270 – πριν το 1340), ¹⁶ <i>Ιωάννης Πλουσιαδηνός</i> , <i>Ιωάννης Λάσκαρης</i> και άλλοι παλαιότεροι και νεώτεροι ανώνυμοι	Αφορούν τα εξής: <ul style="list-style-type: none"> - Απηχήματα - Μετροφωνία - Συστήματα παραλλαγής - Θέσεις (μουσικές φόρμουλες) - Χειρονομία - Οκταηχία - Μελωργία - Καλοφωνία Βλ. κυρίως τις διάφορες Προθεωρίες της Παπαδικής

¹⁵ Για περισσότερα στοιχεία, πρβλ. Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή*, ό.π., ενότητα 2.1.

¹⁶ Βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Ιωάννης Παπαδόπουλος ο Κουκουζέλης και Μαΐστωρ (1270 περίπου – α' ήμ. ιδ' αιώνας)*, Βυζαντινοί και Μεταβυζαντινοί Μελωργοί, 6, ψάλλει ο Χορός Ψαλτών «Οι Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης», χοράρχης Γρ. Στάθης, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος – IBM, Αθήνα 1988, ένθετο δίσκων βινυλίου.

<ul style="list-style-type: none"> - Μελουργία: είδη και στυλ (Μανουήλ Χρυσάφης, 15ος αι.) - Συσχετισμοί με τη μουσική τέχνη (αρχαιοελληνική μουσική θεωρία) και άλλα πεδία του επιστητού, όπως: Θεολογία, Γραμματική τέχνη, Ρητορική τέχνη - Απαρχές της μουσικής ιστοριογραφικής σκέψης (Μανούλ Χρυσάφης) 		
--	--	--

Πίνακας 2. Ένα ανοιχτό θεματολόγιο των βυζαντινών μουσικών θεωρητικών¹⁷

Στο ύστερο Βυζάντιο, τα παραπάνω θέματα αποτελούν αντικείμενο μουσικοθεωρητικού στοχασμού, σε άρρηκτη σχέση με τη μουσική πράξη, όπως δηλώνει ο Ιωάννης Πλουσιαδηνός στο προοίμιο της μελοποιημένης *Μεθοδικής παραλλαγής* του, όταν διευκρινίζει ότι: «Ένταῦθα ἀρχόμεθα διδάξαι ὑμᾶς, ὦ μαθητά, τὴν παπαδικὴν τέχνην καὶ ἐπιστήμην».¹⁸

ii. Κατά τη μεταβυζαντινή εποχή παρατηρείται μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα εξέλιξη στο πεδίο της θεωρίας της Ψαλτικής, η οποία οριοθετείται ανάμεσα στη διατήρηση και επεξεργασία της παλαιότερης μουσικής θεωρίας, από τη μια μεριά, και σε πρωτότυπες αναπτύξεις και ποικίλα ανοίγματα-διαδράσεις με έτερους μουσικούς πολιτισμούς, από την άλλη (βλ. Πίνακα 3).

Μουσικοθεωρητικός και γενικότερα μουσικολογικός λόγος	Διαγράμματα	Διδακτικά ποιήματα – οι λεγόμενες Μέθοδοι
<ul style="list-style-type: none"> • Κεντρικά ζητήματα των μεταβυζαντινών μουσικοθεωρητικών συνεχίζουν να αποτελούν: <ul style="list-style-type: none"> - Σημάδια - Οκταηχία • Επιπλέον, μπαίνουν στο προσκήνιο ζητήματα που αφορούν θέματα όπως: <ul style="list-style-type: none"> - Εξήγηση (Ακάκιος Χαλκεόπουλος, αρχές 16ου αι.) 	Όψεις της βυζαντινής οκταηχίας: δίπλα στη συλλογική παράσταση ήχων μέσα στα σχεδιαγράμματα του τροχού	<ul style="list-style-type: none"> • Παραδίδονται κυρίως οι μέθοδοι των βυζαντινών χρόνων που αφορούν: <ul style="list-style-type: none"> - Απηχήματα - Μετροφωνία - Συστήματα παραλλαγής - Θέσεις (μουσικές φόρμουλες) - Χειρονομία

¹⁷ Πρβλ. *Αγιοπολίτης*: Jørgen Raasted (επιμ.), *The Hagiopolites, A Byzantine Treatise on Musical Theory, Preliminary Edition, Cahiers de l' Institut du Moyen-Âge, Grec et Latin* 45, 1983· ψευδο-Δαμασκηνός, *Έρωταποκρίσεις*: Gerda Wolfram και Christian Hannick (επιμ.), *Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang*, Monumenta Musicae Byzantinae, Corpus Scriptorum de Re Musica V, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1997· Γαβριήλ Ίερομόναχος, *Περί τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ σημαδιῶν*: Chr. Hannick και G. Wolfram (επιμ.), *Gabriel Hieromonachos, Abhandlung über den Kirchengesang*, MMB, CSRM I, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1985· Μανουήλ Χρυσάφης, *Περί τῶν ἐνθεωρουμένων*: Lorenzo Tardo, Jeromonaco, *L'antica melurgia bizantina nell' interpretazione della Scuola Monastica di Grottaferrata*, Grottaferrata 1938· Jørgen Raasted, *Intonation formulas and modal signatures in Byzantine musical manuscripts*, MMB, Subsidia VII, Munksgaard, Copenhagen 1966· Αντώνιος Αλυγιάκης, *Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία*, Πουρναράς, Θεσσαλονίκη 1985· Evgeny Vladimirovich Gertsman (επιμ.), *Petersburg Theoreticon*, Variant Publishers, Odessa 1994· Χαλδαιάκης, *Βυζαντινομουσικολογικά*, τ. Α', *Θεωρία*, ό.π.· Maria Alexandru και Christian Troelsgård, "The development of a didactic tradition – The elements of the Papadike", στο: Gerda Wolfram, Christian Troelsgård (επιμ.), *Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant*, Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October – 3 November 2008, ECS 17, 2013, σ. 1-57.

¹⁸ Χειρόγραφο της Βασιλικής Βιβλιοθήκης Βρυξελλών, αρ. IV 515, φ. 11β, 17ος-18ος αι. (για τη χρονολόγηση, βλ. Christian Troelsgård, *Inventory of Microfilms and Photographs in the Collection of Monumenta Musicae Byzantinae*: <http://www.igl.ku.dk/MMB/catbyz.htm>).

<ul style="list-style-type: none"> - Καταγραφή της πολυφωνικής ελληνικής μουσικής με ειδική σημειογραφία, σχεδιασμένη με αφετηρία τη μεσοβυζαντινή σημειογραφία και ενσωματώνοντας στοιχεία της δυτικής μετρικής σημειογραφίας (Ιερώνυμος Τραγωδιστής, 16ος αι.) - Καταγραφή της λόγιας μουσικής της Πόλης και το πρώτο θεωρητικό της οθωμανικής μουσικής (Dimitrie Cantemir, αρχές 18ου αι.) - Πρώτες λίστες βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελουργών, βάσεις για τη μελλοντική ανάπτυξη της μουσικής ιστοριογραφίας (Κύριλλος Μαρμαρηνός, 18ος αι., κ.ά.) - Ζητήματα ρυθμού (Απόστολος Κώνστας Χίος, αρχές 19ου αι.) - Προσπάθειες συστηματοποίησης των ειδών και στυλ της βυζαντινής μελουργίας, βάσει της μουσικής τους υφής: οι λεγόμενοι δρόμοι (Απόστολος Κώνστας Χίος) - Θέματα κοσμικής μουσικής και αντιπαραβολές βυζαντινής - αραβοπερσικής μουσικής (Κύριλλος Μαρμαρηνός, Απόστολος Κώνστας Χίος) - Πρώτες εθνομουσικολογικές προσεγγίσεις της θεωρίας της Ψαλτικής (A. G. Villoteau, τέλη 18ου αι.) 	<p>εμφανίζονται και ξεχωριστά κανόνια για κάθε ήχο (Ανώνυμος του χφ ΕΒΕ 968, 17ος ή 18ος αι., σύμφωνα με τον Ι. Ζάννο)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Οκταηχία - Μελουργία - Καλοφωνία <p>Βλ. κυρίως τις διάφορες Προθεωρίες της Παπαδικής των μεταβυζαντινών χρόνων και το Θεωρητικό του Αποστόλου Κώνστα Χίου.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Επιπλέον εμφανίζονται: - Εξηγήσεις θέσεων (Ανώνυμος Ξηροποτάμου 357, περί το 1820) - Απηχήματα (<i>seyir</i>) και μέθοδοι που αφορούν τα μακάμια (Κύριλλος Μαρμαρηνός, Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης κ.ά.)
--	--	--

Πίνακας 3. Ένα ανοιχτό θεματολόγιο των μεταβυζαντινών θεωρητικών και άλλων συγγραμμάτων¹⁹

iii. Η αλλαγή παραδείγματος την οποία έφερε η Μεταρρύθμιση των Τριών Διδασκάλων (Χρύσανθος εκ Μαδύτων, Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ και Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, Κωνσταντινούπολη 1814-1815) στη σημειογραφία και τη διδακτική της Ψαλτικής Τέχνης έγινε έναυσμα ανανέωσης του μουσικοθεωρητικού στοχασμού και ανάπτυξης της μουσικής ιστοριογραφίας. Παρακάτω αναφέρονται, ενδεικτικά και προς σύγκριση

¹⁹ Πρβλ. *Ακρίβεια*: Bjarne Schartau (επιμ.), *Anonymous Questions and Answers on the Interval Signs*, MMB, CSRM IV, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1998· Αλυγιζάκης (επιμ.), "Το Θεωρητικό του Ακακίου Χαλκεοπούλου", ό.π.: Ανώνυμος του χειρογράφου Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος 968, inc. *Αρχή, μέση, τέλος*: Giannopoulos, "Collections", ό.π.: Αποστολόπουλος, *Απόστολος Κώνστας ό Χίος*, ό.π.: Απόστολος Κώνστας Χίος, *Θεωρητικόν. Κώδιξ 1867 τοῦ 1820 Ε.Β.Ε.*, Πανομοιότυπη έκδοση, επιμ. Χαράλαμπος Καρακατσάνης, Βυζαντινή Ποταμηϊς, τ. Α', Αθήνα 1995· Κύριλλος Μαρμαρηνός, *Είσαγωγή μουσικής κατ' έρωταπόκρισιν*, στο: Gertsman (επιμ.), *Petersburg Theoreticon*, ό.π., σ. 710-738, 760-779 και πίν. LXXVI-XCIV· G. A. Villoteau, "De l'état actuel de l'art musical en Égypte", στο: *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'Expédition de l'Armée Française*, β' έκδοση, επιμ. C.L.F. Pancoucke, τ. 14, *État moderne*, Paris 1826, σ. 360-496· Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Η εξέγησης τής παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας καί ἔκδοσις ἀνωνύμου συγγραφῆς τοῦ κώδικος Ξηροποτάμου 357 ὡς καί ἔκδοσις τῆς Μουσικῆς Τέχνης τοῦ Αποστόλου Κώνστα Χίου ἐκ τοῦ κώδικος Δοχειαρίου 389*, Ίδρυμα Βυζαντινῶν Μελετῶν, Μελέται 2, Αθήνα 1978· Στέφανος Α' Δομέστικος και Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης, *Ἑρμηνεία τῆς ἔξωτερικῆς μουσικῆς καί ἐφαρμογή αὐτῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς μουσικὴν*, Κωνσταντινούπολη 1843, ανατύπωση: Κουλτούρα Kalaitzidis, *Manuscripts*, ό.π., σ. 221-222· Σταυρούλα Φωτιάδου, *Μακαμλάρ κιάρι*, *έντεχνο διδακτικό μάθημα ἔξωτερικῆς μουσικῆς*, διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2007· Ioannis Zannos, *Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik*, Orpheus-Schriftenreihe 74, Orpheus-Verlag, Bonn 1994, σ. 541· Χρῖστος Τσιαμούλης και Παῦλος Ερευνίδης, *Ρωμηοὶ συνθέτες τῆς Πόλης (17ος-20ὸς αἰ.)*, Δόμος, Αθήνα 1998.

με τους προηγούμενους πίνακες, τα θέματα που αναπτύσσονται στην εμβληματική συγγραφή της Νέας Μεθόδου, το *Θεωρητικόν Μέγα τῆς μουσικῆς* του Χρυσάνθου, Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων (Τεργέστη 1832): αυτά εκπηγάζουν μέσα από έναν προοδευτικό συνδυασμό στοιχείων της αρχαιοελληνικής, της βυζαντινής, της μεταβυζαντινής και της δυτικής μουσικής-μουσικολογικής σκέψης, και εντάσσονται στο ευρύτερο πλαίσιο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού (βλ. Πίνακα 4).

Θέματα	Παραπομπές
Μέρος Α': Διευρυμένα μουσικοθεωρητικά	
<ul style="list-style-type: none"> - Ορισμοί της μουσικής - Σημάδια της Νέας Μεθόδου: Ποσόν του μέλους - Συστήματα ήχων, με αναφορά στο βυζαντινό τροχό - Μαρτυρίες διατονικού γένους - Ποιόν του μέλους: άχρονες υποστάσεις και ερμηνείες χαρακτήρων ποσότητας - Ρυθμός και Μέτρο: πρώτη μεγάλη ανάπτυξη των θεμάτων αυτών, με αξιοποίηση της αρχαιοελληνικής ρυθμικής θεωρίας και στοιχείων της εξωτερικής μουσικής. Αναφορές στη χειρονομία - Γένη ήχων (διατονικό, χρωματικό, εναρμόνιο), χρώες - Οκταηχία: προσδιορισμοί, αναφορά στην αρχαιοελληνική μουσική, συστατικά ήχων, απηχήματα, ξεχωριστή παρουσίαση κάθε ήχου, μεταθέσεις και φθορές - Μελοποιία: τεχνικές σύνθεσης κατά την Παλαιά και τη Νέα Μέθοδο, μουσικορητορικά σχήματα, μουσικά όργανα, θέματα μουσικής αντίληψης, η έννοια της αρμονίας στην αρχαιοελληνική, τη βυζαντινή και τη δυτική μουσική 	<p>Βιβλίων Α', κεφ. Α'-ΙΒ'</p> <p>Βιβλίων Β', κεφ. Α'-Δ' κεφ. Ε'-ΙΕ'</p> <p>Βιβλίων Γ', κεφ. Α'-Θ' Βιβλίων Δ', κεφ. Α'-ΙΑ'</p> <p>Βιβλίων Ε', κεφ. Α'-Ζ'</p>
Μέρος Β': Μουσική ιστοριογραφία και οδηγός για τη μουσική πράξη	
<ul style="list-style-type: none"> • Αφήγησις περι Αρχῆς καὶ Προόδου τῆς Μουσικῆς: αποτελεί την πρώτη ιστορία της μουσικής στην ελληνική γλώσσα κατά τους νεώτερους χρόνους (Κ. Ρωμανού) • Πῶς προσιτέον τῇ Μουσικῇ: πρακτικές συμβουλές για τους ψάλτες 	<p>σ. I-LV</p> <p>σ. LVI-LVII</p>

Πίνακας 4. Βασικά θέματα στο *Μέγα Θεωρητικόν* του Χρυσάνθου²⁰

Αξιοσημείωτη είναι η *διαίρεσις τῆς μουσικῆς*, την οποία σκιαγραφεί ο Χρυσάνθος στην αρχή του *Μεγάλου Θεωρητικού* και βασίζεται σε αρχαιοελληνικούς μουσικοθεωρητικούς όπως τους Πορφύριο (232/233-304/305 μ.Χ.) και Αριστείδη

²⁰ Βλ. Χρυσάνθος Αρχιεπίσκοπος Διρραχίου ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, εκδ. Π. Πελοπίδου, τυπογραφία Μ. Weis, Τεργέστη 1832, ανατύπωση: Κουλτούρα· Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν μέγα τῆς μουσικῆς. Τὸ ἀνέκδοτο αὐτόγραφο τοῦ 1816. Τὸ ἔντυπο τοῦ 1832*, Κριτική ἔκδοση ὑπὸ Γεωργίου Ν. Κωνσταντίνου, Βατοπαιδινή Μουσική Βίβλος, Μουσικολογικά Μελετήματα 1, Ἱερά Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου, Ἅγιον Ὄρος 2007· Καίτη Ρωμανοῦ, *Ἐντεχνη ἑλληνικὴ μουσικὴ στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 38· Αντώνης Κωνσταντινίδης, "Οἱ «κλασικὲς» βάσεις τῆς Μεταρρύθμισης. Ἰδεολογικὲς καὶ τεχνικὲς προσεγγίσεις τῆς νέας ψαλτικῆς θεωρίας", στο: *Crossroads*, ὅ.π., σ. 1041-1054: <http://crossroads.mus.auth.gr>· Agamemnon Tentes, "Elements of neo-Hellenic proto-musicology in the 'Great Theoreticon of Music'. A study of the main treatise of Chrysanthos from Madytos in the light of two writings by Gary Tomlinson", στο: *Crossroads*, ὅ.π., σ. 795-818· Γιάννης Πλεμμένος, *Συζητώντας για την ελληνική μουσική. Ἐνα διαχρονικὸ ταξίδι (4ος αἰ. π.Χ. - 19ος αἰ. μ.Χ.)*, Ἐν πλῶ, Αθήνα 2004, σ. 179-229.

Κοϊντιλιανό (1ος/3ος αι. μ.Χ.),²¹ αλλά και με αναφορά σε δυτικοευρωπαϊκά μοντέλα διαίρεσης της μουσικής (Πίνακας 5).

Διαίρεση της Μουσικής	
A. Θεωρητική	B. Πρακτική
1. Γνώριση της σχέσης των φθόγγων, του μέτρου των διαστημάτων & έξη των αντίστοιχων χαρακτήρων ⇒ αρχαία Αρμονική	1. Μελοποιία
2. Κατανόηση του χρόνου ⇒ Ρυθμική	2. Ρυθμοποιία

Πίνακας 5. Ο χωρισμός της μουσικής σε επιμέρους τομείς, σύμφωνα με τον Χρύσανθο εκ Μαδύτων, Μέγα Θεωρητικόν, § 9-12

iv. Τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό αναφέρει αναλυτικά και ο πατέρας της σύγχρονης μουσικολογίας, Guido Adler (1855-1941), στο περίφημό του άρθρο «Περιεχόμενο, μέθοδος και σκοπός της Μουσικολογίας».²² Η διαίρεση της μουσικολογίας που πρότεινε ο Adler το 1885 αποτέλεσε σταθμό στην ιστορία της επιστήμης αυτής και βάση για μεταγενέστερες επεξεργασίες και νέους σχεδιασμούς επιστημολογικών μοντέλων για τη μουσικολογία. Όπως φαίνεται στον Πίνακα 7, την πρώτη θέση στην ιστορική μουσικολογία καταλαμβάνει η μουσική παλαιογραφία, το εργαλείο για την έρευνα των παλαιών πηγών. Εδώ θα ενσωματωθούν, λίγες δεκαετίες αργότερα, και οι προσπάθειες των δυτικοευρωπαίων μουσικολόγων για την αποκρυπτογράφηση της παλαιάς βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας²³ και γύρω από την παλαιογραφία θα αναπτυχθούν οι βυζαντινές μουσικές σπουδές στη Δύση κατά τον 20ό αιώνα.

²¹ Πρβλ. Σόλων Μιχαηλίδης, *Έγκυκλοπαιδεία της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Γ' έκδοση, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1999, σ. 45 και 260.

²² Βλ. Guido Adler, "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, 1885, σ. 5-20: 16-17: http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/gabrielova/Adler_UmfangMethodeUndZielDerMusikwissenschaft.pdf (7.6.2015). Πρβλ. επίσης Erica Mugglestone, "Guido Adler's «The Scope, Method, and Aim of Musicology» (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary", *Yearbook for Traditional Music* 14, 1981, σ. 1-21: <http://www.jstor.org/stable/768355> (14.11.2014).

Σύμφωνα με τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό, η μουσική υποδιαιρείται σε δύο μέρη, με τις εξής υποενότητες (Πίνακας 6):

Θεωρητικόν		Πρακτικόν - Παιδαγωγικόν	
A. Φυσικόν	B. Τεχνικόν	Γ. Χρηστικόν	Δ. Έξαγγελτικόν
α. Άριθμητική	γ. Άρμονική	στ. Μελοποιία	θ. Όργανική
β. Φυσική	δ. Ρυθμική	ζ. Ρυθμοποιία	ι. Ώδική
	ε. Μετρική	η. Ποίησις	ια. Υποκριτική

Πίνακας 6. Η διαίρεση της μουσικής, σύμφωνα με τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό (από Adler, "Umfang", ό.π., σ. 16-17)

²³ Πρβλ. Oskar Fleischer, *Die spätgriechische Tonschrift*, Reimer, Berlin 1904· J.-B. Thibaut, *Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite de l'Église Grecque*, Πετρούπολη, 1913. Πρβλ. επίσης http://www.sim.spk-berlin.de/direktoren_533.html (13.07.2009).

Επιστήμη περί Μουσικής (Musikwissenschaft)	
Ιστορική (Ιστορία της μουσικής σύμφωνα με εποχές, λαούς, αυτοκρατορίες, χώρες, περιοχές, πόλεις, σχολές τέχνης, καλλιτέχνες)	Συστηματική (Καθορισμός των βασικών νόμων που ισχύουν στους διάφορους κλάδους της τέχνης της μουσικής)
A. Μουσική παλαιογραφία (σημειογραφίες)	A. Ανίχνευση αυτών των νόμων σε: 1. Αρμονία (τονικά) 2. Ρυθμική (χρονικά) 3. Μελωδία (συνοχή τονικών και χρονικών στοιχείων)
B. Βασικές ιστορικές κατηγορίες (ομαδοποίηση μουσικών μορφών)	B. Αισθητική της μουσικής τέχνης 1. Σύγκριση και αξιολόγηση των νόμων και της σχέσης τους με τους αποδέκτες, με σκοπό τη διαπίστωση των <i>κριτηρίων του μουσικά ωραίου</i> 2. Σύνολο ερωτημάτων που συσχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με τα παραπάνω
Γ. Ιστορική ακολουθία νόμων, 1. όπως φανερώνονται στις συνθέσεις μιας εποχής, 2. όπως διδάσκονται από τους θεωρητικούς εκείνης της εποχής, 3. μορφές μουσικής πρακτικής	Γ. Μουσική παιδαγωγική και διδακτική (Συγκρότηση των νόμων με σκοπό τη διδασκαλία) 1. Βασική θεωρία (Tonlehre) 2. Αρμονία 3. Αντίστιξη 4. Σύνθεση 5. Οργανολογία 6. Διδακτική του τραγουδιού και του παιξίματος διάφορων μουσικών οργάνων
Δ. Ιστορία μουσικών οργάνων	Δ. Μουσικολογία (Musikologie) (Εξερεύνηση και σύγκριση με εθνογραφικό σκοπό) ²⁴
Βοηθητικές επιστήμες	
Γενική ιστορία με παλαιογραφία, χρονολογία, διπλωματική, βιβλιογραφία, βιβλιοθηκονομία και αρχειοθέτηση Ιστορία της λογοτεχνίας και γλωσσολογία Ιστορία των λειτουργιών Ιστορία των μιμητικών τεχνών και του χορού Βιογραφίες συνθετών, στατιστικές μουσικών συλλόγων, ιδρυμάτων και εκτελέσεων	Ακουστική και μαθηματική Φυσιολογία (μουσικές αντιλήψεις [Tonempfindungen]) Ψυχολογία (μουσικές εικόνες, κρίσεις και συναισθήματα [Tonvorstellungen, Tonurtheile und Tongefühle]) Λογική (η μουσική σκέψη) Γραμματική, μετρική και ποιητική Παιδαγωγική Αισθητική κ.ά.

Πίνακας 7. Το οικοδόμημα της Επιστήμης περί Μουσικής, σύμφωνα με τον Guido Adler (1885)²⁵

²⁴ Αργότερα, αυτός ο τομέας ονομάστηκε Συγκριτική Μουσικολογία ή Εθνομουσικολογία: βλ. παρακάτω, υποσημείωση αρ. 36.

²⁵ Ο παρών πίνακας αποτελεί μετάφραση από το προαναφερθέν γερμανικό άρθρο του Adler, "Umfang", ό.π., σ. 16-17, με τη συμβολή και της αγγλικής μετάφρασης της Mugglestone και με καινούργια μορφοποίηση. Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με επιστημολογικά μοντέλα της Μουσικολογίας, βλ. Dorothea Mielke-Gerdes, Rainer Cadenbach, Andreas Jaschinski, Heinz von Loesch, "Musikwissenschaft", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, β' έκδοση, επιμ. L. Finscher, Sachteil 6, Bärenreiter και Metzler, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar 1997, στήλες 1769-1834.

v. Την ίδια εποχή (το 1890), ο διάσημος βυζαντινολόγος Karl Krumbacher (1856-1909) ιδρύει τις Βυζαντινές Σπουδές στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου και εγκαινιάζει το περίφημο περιοδικό *Byzantinische Zeitschrift* (BZ, από το 1892), το οποίο αφορά όλες τις εκφάνσεις του βυζαντινού πολιτισμού. Μέσα από το έργο του Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Litteratur*, Μόναχο 1897 (β' έκδοση), την πρώτη ιστορία της βυζαντινής γραμματολογίας, η βυζαντινή μουσική μπαίνει στην ευθεία ακτίνα ενδιαφέροντος των βυζαντινολόγων, και ειδικά των φιλολόγων που ασχολούνται π.χ. με έναν Άγιο Ρωμανό Μελωδό ή με τα *genera maiora* (το κοντάκιον και ο κανόνας) της βυζαντινής υμνογραφίας, όπου λόγος και μέλος αποτελούν μια άρρηκτη ενότητα.²⁶

vi. Λίγα χρόνια αργότερα, στο νέο ελληνικό κράτος, η διδασκαλία και η έρευνα γύρω από τη βυζαντινή μουσική βρίσκουν έναν ένθερμο εκπρόσωπο, τον Κωνσταντίνο Ψάχο (1876-1949), απεσταλμένο του Οικουμενικού Πατριαρχείου της Κωνσταντινούπολης. Με την πολύπλευρη δραστηριότητά του, που περιλαμβάνει την ίδρυση της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής στο Ωδείο Αθηνών το 1903 και τη συγγραφή του βιβλίου *Η παρασημαντική τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς* (Αθήνα 1917· β' ηυξημένη έκδοση, επιμ. Γ. Χατζηθεοδώρου, Αθήνα 1978), καθώς και με την έντονη παρουσία του στον τύπο της εποχής, ο Ψάχος διαφωτίζει και υπερασπίζεται την πατροπαράδοτη ελληνική μουσική.²⁷ Η *Παρασημαντική* του Ψάχου εντάσσεται στα πεδία της παλαιογραφίας και της ιστοριογραφίας της βυζαντινής μουσικής, και εκθέτει λεπτομερώς τη μεθοδολογία του λεγόμενου αναδρομικού παραλληλισμού, δηλαδή της συγκριτικής μελέτης πρακτικών πηγών ξεκινώντας από τις μεταγραφές στο Νέο Σύστημα αναλυτικής γραφής και πηγαίνοντας πίσω, βήμα-βήμα, προς τα παλαιότερα στρώματα της βυζαντινής παρασημαντικής. Αυτή η μεθοδολογία αποκαλύπτει την παλαιά γραφή ως ένα πολύπλευρο στενογραφικό σύστημα, η ερμηνεία του οποίου εξαρτάται κάθε φορά από τα συμφραζόμενα (ήχος, δρόμος, θέση, μελωδική βαθμίδα κ.ά.). Το έργο αυτό αποτελεί κατά κάποιον τρόπο τη βάση της σύγχρονης ελληνικής βυζαντινομουσικολογίας, ενώ για τους ξένους μελετητές στάθηκε σημείο πολεμικής και έντονου μουσικολογικού προβληματισμού.²⁸

vii. Η έννοια των μνημείων της μουσικής με τη μορφή επιστημονικών εκδόσεων μουσικών ρεπερτορίων μιας χώρας, μιας περιόδου ή ενός μουσικού είδους,²⁹ καθώς και η έντονη ενασχόληση των μοναχών της Solesmes με την παλαιογραφία και την

²⁶ Το γεγονός ότι το 1927, στο Β' Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινών Σπουδών, στο Βελιγράδι, περιλαμβάνεται, για πρώτη φορά, και μια εισήγηση περί βυζαντινής μουσικής, θεωρείται από μερικούς βυζαντινομουσικολόγους η ημερομηνία γέννησης της Βυζαντινής Μουσικολογίας: βλ. A. Gastoué, "Documents latins du moyen-âge sur le chant byzantin", στο: *Deuxième Congrès International des Études Byzantines, Belgrade 1927*, Compte-rendu par D. Anastasijević et Ph. Granić, Imprimerie de l'État, Belgrade 1929, σ. 157-161· πρβλ. Miloš Velimirović, "The Influence of the Byzantine Chant on the Music of the Slavic Countries", στο: J. M. Hussey, D. Obolensky, S. Runciman (επιμ.), *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Oxford, 5-10 Sept. 1966, Oxford University Press, Oxford, London, New York, Toronto 1967, σ. 119-140: 119.

²⁷ Πρβλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις, 1901-1912. Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 1996, σ. 50-67. Πρβλ. επίσης <http://www.odeionathinon.gr/content/view/1/2> (8.6.2015).

²⁸ Για περισσότερα στοιχεία, βλ. Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή*, ό.π., ενότητα 2.3.3.

²⁹ Πρβλ. τα *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (*Μνημεία της μουσικής τέχνης στην Αυστρία*), εκδοτικός οργανισμός που ιδρύθηκε το 1893, με διευθυντή τον Guido Adler (<http://www.dtoe.at/Geschichte.php>, 8.6.2015) και αποτέλεσε υπόδειγμα για άλλες όμοιες σειρές μνημείων. Πρβλ. επίσης Jaschinski (κ.ά.), "Musikwissenschaft", ό.π., στήλη 1803.

αποκατάσταση του γρηγοριανού χορικού,³⁰ ήταν δύο ιδέες-υποδείγματα-άξονες γύρω από τους οποίους ωρίμασε η πράξη της ίδρυσης των Μνημείων Βυζαντινής Μουσικής (Monumenta Musicae Byzantinae) στην Κοπεγχάγη το 1931. Τα πρακτικά του “μικρότερου συνεδρίου του κόσμου”, όπως ονομάστηκε τότε, καθώς αριθμούσε μόνο τους τρεις ιδρυτές – τον Carsten Høeg, τον Henry W. Tillyard και τον Egon Wellesz, μαθητή του Guido Adler και του Arnold Schoenberg³¹ – σκιαγραφούν τους στόχους του εκδοτικού οργανισμού που διαδραμάτισε ηγετικό ρόλο στην έρευνα, την ανάπτυξη και την προβολή της βυζαντινής μουσικολογίας κατά τον 20ό αιώνα:

Από τις 15 έως τις 19 Ιουλίου 1931 έλαβε χώρα στην Κοπεγχάγη ένα συνέδριο, κατόπιν πρόσκλησης του Ιδρύματος Rask-Oersted, που αφορά την έρευνα της βυζαντινής μουσικής. Ο καθηγητής H.J.W. Tillyard (Πανεπιστήμιο του Cardiff) και ο καθηγητής Egon Wellesz (Πανεπιστήμιο της Βιέννης) συμμετείχαν στις συζητήσεις, τις οποίες είχε προετοιμάσει ο Carsten Høeg (Πανεπιστήμιο της Κοπεγχάγης). Αποφασίστηκαν τα εξής:

1. Μια σειρά δημοσιεύσεων θεωρήθηκε μεγίστης σημασίας για τις περαιτέρω σπουδές της βυζαντινής μουσικής. Αποτελούνται από δύο ενότητες:

I. Monumenta Musicae Byzantinae.

1. Πλήρεις πανομοιότυπες εκδόσεις δύο ή τριών από τα σημαντικότερα λειτουργικά χειρόγραφα με μουσική σημειογραφία.
2. Ένα Ευαγγέλιο με εκφωνητική σημειογραφία.
3. Ένας παλαιογραφικός άτλας, που δείχνει όλα τα στάδια της βυζαντινής παρασημαντικής και της εμμελούς απαγγελίας η οποία γίνεται στο Ευαγγέλιο, το Προφητολόγιο και τον Απόστολο.
4. Μια συλλογή των θεωρητικών κειμένων.

II. Supplementa.

1. Θα δημοσιευθούν συντομότερες μελέτες (μονογραφίες) που αφορούν τα καίρια προβλήματα της βυζαντινής μουσικής. Επιπλέον, η μουσική των άλλων ανατολικών εκκλησιών θα μελετηθεί από τους καταλληλότερους επιστήμονες,
2. θα ετοιμαστούν συστηματικοί κατάλογοι μέχρι το έτος 1500, ταξινομημένοι σύμφωνα με τα διάφορα λειτουργικά βιβλία και
3. μεταγραφές των μελωδιών σε σύγχρονη σημειογραφία, με σχόλια και μορφολογικές αναλύσεις.

Οι υπογράφωντες δήλωσαν τους εαυτούς τους έτοιμους να αναλάβουν την έκδοση αυτών των δημοσιεύσεων.

2. Θα ληφθούν και θα συλλεχθούν φωτογραφίες σημαντικών μελετών, προς διευκόλυνση συγκριτικών μελετών. Ο σκοπός θα περιοριστεί κατ' αρχάς μέχρι το έτος 1500, για να μην επεκταθεί πολύ το πλαίσιο του όλου εγχειρήματος.
3. Μετά από σύσκεψη, σχεδιάστηκε ένα σύστημα για τη μεταγραφή του βυζαντινού άσματος.

³⁰ Πρβλ. *Paléographie musicale, Fac-similés phototypiques des principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, Series I, vol. I*, ed. Dom André Mocquereau et Dom Cabrol, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes 1889, με συνέχεια της σειράς έως το 1974, με διάφορους επιμελητές: <https://archive.org/details/palographiemus1889gaja> (8.6.2015), <http://www.solesmes.com/GB/editions/livres.php?cmY9MjEy> (14.11.2014).

³¹ Πρβλ. *Egon Wellesz, Komponist, Byzantinist, Musikwissenschaftler*, Ausstellungskatalog, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2000, σ. 67: http://en.wikipedia.org/wiki/Egon_Wellesz (10.6.2015).

4. Η έρευνα θα ευθυγραμμιστεί προς το ανανεωμένο ενδιαφέρον για τη λειτουργική μουσική σε χώρες της Ελληνικής Ορθόδοξης Εκκλησίας, μέσα από τη δημοσίευση των θησαυρών του παρελθόντος της. Το συνέδριο ελπίζει ότι αυτή η εργασία θα βρει υποστήριξη σε αυτές τις χώρες, μέσα από ηχογραφήσεις γραμμοφώνου, με την προετοιμασία ενός καταλόγου ύμνων και της μουσικής τους, καθώς και με τη μελέτη της μουσικής της μεταβατικής περιόδου μέχρι τους νεώτερους χρόνους.

Carsten Høeg
Πανεπιστήμιο Κοπεγχάγης

H.J.W. Tillyard
Πανεπιστήμιο Cardiff

Egon Wellesz
Πανεπιστήμιο Βιέννης

Κοπεγχάγη, 19 Ιουλίου 1931

Η εργασία ξεκίνησε αμέσως [...] ³²

... και οι καρποί δεν άργησαν να εμφανιστούν. Οι πρώτες εκδόσεις των MMB πραγματοποιήθηκαν το 1935, και οι εργασίες συνεχίζονται μέχρι σήμερα. Τα Μνημεία Βυζαντινής Μουσικής πήραν την εξής μορφή εκδοτικών σειρών:

- *Série principale (Facsimiles)*: πανομοιότυπες εκδόσεις επιλεγμένων μουσικών χειρογράφων της βυζαντινής περιόδου, με εισαγωγή, σχόλια, ευρετήρια.
- *Série Subsidia*: βοηθητικές μουσικολογικές μελέτες.
- *Série Transcripta*: μεταγραφές στο πεντάγραμμα (αποτέλεσαν σημείο έντονης πολεμικής και σταμάτησαν το 1958).
- *Série Lectionaria*: κριτικές εκδόσεις κείμενων με εκφωνητική σημειογραφία.
- *Corpus Scriptorum de Re Musica*: κριτικές εκδόσεις μουσικοθεωρητικών πηγών, με εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια, ευρετήρια (εκδίδονται σε συνεργασία με την Αυστριακή Ακαδημία των Επιστημών, από το 1985). ³³

viii. Περίπου σαράντα χρόνια μετά την συγκρότηση των MMB, το έτος 1970, δημιουργείται στην Ιερά Μονή Πεντέλης (Αθήνα) το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, ύστερα από πρόταση του μακαριστού Μητροπολίτη Διονυσίου Ψαριανού προς την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος, και σε συνεργασία με τον Γρηγόριο Στάθη, ο οποίος αναγνωρίζεται σήμερα ως ο κατ' εξοχήν ιδρυτής της Βυζαντινής Μουσικολογίας στην Ελλάδα. ³⁴ Οι εκδοτικές σειρές του IBM παρουσιάζουν ένα κολοσσιαίο μουσικολογικό έργο και αποτελούνται από τα εξής:

- Καταλόγους χειρογράφων βυζαντινής μουσικής.
- Μελέτες: μουσικολογικές μονογραφίες περί διαφόρων ειδών της βυζαντινής μελοποιίας, διαφόρων εποχών της ιστορίας της βυζαντινής μουσικής, θεμάτων θεωρίας της Ψαλτικής Τέχνης κ.ά.
- Λατρειολογήματα: Αποκαταστάσεις παλαιών ακολουθιών.

³² Για το αγγλικό πρωτότυπο κείμενο, βλ. Egon Wellesz, "A Note on the Origins of the 'Monumenta Musicae Byzantinae' (1931-1971)", *Studies in Eastern Chant* 2 (1971), σ. vii-x: viii-ix. Πρβλ. επίσης Μίλος Βελιμίροβιτς, "Ο Έγκον Βέλες και η μελέτη του βυζαντινού Μέλους", μτφρ. Καίτη Ρωμανού, *Μουσικολογία* 2, 1985, σ. 57-67.

³³ Μια πλήρης και σχολιασμένη λίστα των επιμέρους δημοσιευμάτων των MMB βρίσκεται στο: Troelsgård, *Byzantine Neumes*, ό.π., σ. 138-142. Ο ίδιος συγγραφέας ετοιμάζει και μία μονογραφία για τα MMB.

³⁴ Πρβλ. *Τιμή πρὸς τὸν διδάσκαλον*, ό.π. Βλ. επίσης Καραγκούνης (επιμ.), *Ἐπιτεύγματα καὶ προοπτικὲς στὴν ἔρευνα καὶ μελέτη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης*, ό.π.

- Πρακτικά συνεδρίων περί της Θεωρίας και Πράξης της Ψαλτικής Τέχνης.
- Δίσκους βινυλίου και ακτίνας.
- Παρτιτούρες συναυλιών της χορωδίας «Οι Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης».³⁵

ix. Η εξέλιξη των βυζαντινών μουσικών σπουδών κατά τον 20ό αιώνα μέχρι σήμερα αντικατοπτρίζει, σε μικρογραφία, τις εξελίξεις της εν γένει Μουσικολογίας, συμμετέχοντας στις έντονες επιστημολογικές ζυμώσεις γύρω από τις ανθρωπιστικές σπουδές.³⁶

Οι εξελίξεις στην έρευνα και τη διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής άρχισαν να καταγράφονται αναλυτικά από το 1941 και μετά, περίπου ανά δεκαετία, ενίοτε όμως

³⁵ Πρβλ. <http://www.ibyzmusic.gr>, καθώς και Γρηγόριος Αναστασίου, “Ίδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας”, στο: *Ἐπιτεύγματα καὶ προοπτικές*, ὀ.π., σ. 128-138. Βλ. ἔτισης Αλεξάνδρου, *Εἰσαγωγή*, ὀ.π., ἐνότητες 2.3.4.-2.3.6.

³⁶ Για τὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικολογίας γενικὰ, βλ. Mielke-Gerdes, Cadenbach, Jaschinski, von Loesch, “Musikwissenschaft”, ὀ.π. Ἀπὸ τὸν Glen Haydon (*Introduction to Musicology*, Prentice-Hall, New York, 1941, εἰδικὰ σ. 216-246, ὅπου γίνεται λόγος περὶ Συγκριτικῆς Μουσικολογίας) καὶ μετὰ καθιερώθηκε ἡ τριμερῆς διαίρεση τῆς Μουσικολογίας σε Ἱστορικὴ, Συστηματικὴ καὶ Ἐθνομουσικολογία: <https://ia600608.us.archive.org/23/items/introductiontomu00hayd/introductiontomu00hayd.pdf> (8.6.2015). Για νέες προσπάθειες διαίρεσης τῆς ολοένα καὶ αὐξανόμενης Μουσικολογίας, βλ. *CIM04 Conference on Interdisciplinary Musicology, Abstracts*, Graz, 15-18 April 2014, eds. Richard Parncutt, Annekatrin Kessler and Fränk Zimmer, σ. 17-18: http://www.uni-graz.at/richard.parncutt/cim04/doc_files/AbstractBooklet.pdf (8.6.2014), ὅπου προτείνεται ἡ ἐξῆς κατηγοριοποίηση ἐπιστημῶν / τομέων που συσχετίζονται με τὴ μουσικὴ (Πίνακας 8):

Ἀνθρωπιστικὲς σπουδές (Humanities)	Ἱστορία καὶ θεωρία τῆς τέχνης Πολιτισμικὲς σπουδές Ἱστορία τῆς μουσικῆς Γραμματολογία καὶ φιλολογία τῆς μουσικῆς Φιλοσοφία τῆς μουσικῆς
Ἐπιστήμες (Sciences)	Ἀκουστικὴ τῆς μουσικῆς Πληροφορικὴ, μαθηματικὴ καὶ στατιστικὴ στὴ μουσικολογία Ψυχοακουστικὴ καὶ ακροαματικὴ μουσικὴ ἀντίληψη Ψυχολογία τῆς μουσικῆς Φυσιολογία καὶ βιολογία τῆς μουσικῆς
Συνδυασμοὶ ἀνθρωπιστικῶν σπουδῶν καὶ ἐπιστημῶν (Mixtures of Humanities and Sciences)	Ἐθνομουσικολογία Γλωσσολογία Προϊστορία καὶ ἀρχαιολογία τῆς μουσικῆς Κοινωνιολογία τῆς μουσικῆς Μουσικὴ θεωρία, ἀνάλυση καὶ σύνθεση
Σπουδές με πρακτικὸ προσανατολισμὸ (Practically oriented disciplines)	Μουσικὴ ἐκπαίδευση Μουσικὴ ἰατρικὴ καὶ Μουσικοθεραπεία Μουσικὴ ἐκτέλεση

Πίνακας 8. Μια διεπιστημονικὴ θεώρηση τῆς Μουσικολογίας στὶς ἀρχές τοῦ 21οῦ αἰῶνα

Βλ. ἔτισης European Science Foundation, Standing Committee for the Humanities, *Musicology (Re-) Mapped. Discussion Paper*, eds. Nina Kancewicz-Hoffman, Julia Craig-McFeely, Theodor Dumitrescu, Dan Lundberg, Richard Parncutt, Strategic Workshop in Warshaw 2009: http://www.esf.org/fileadmin/Public_documents/Publications/musicology.pdf (8.6.2014). Ευχαριστοῦμε τὸν κ. Αἰμίλιο Καμπουρόπουλο.

και σε πυκνότερα διαστήματα, από ξένους και έλληνες ερευνητές. Πολλά από αυτά τα συγγράμματα αποτέλεσαν θέματα ανακοινώσεων σε διεθνή συνέδρια.³⁷

χ. Κατά τον 20ό αιώνα η βυζαντινή μουσική εισήχθη σταδιακά στην ανώτατη εκπαίδευση διαφόρων χωρών της Ευρώπης και της Αμερικής, αποτελώντας γνωστικό αντικείμενο της Ιστορικής Μουσικολογίας, των Βυζαντινών Σπουδών ή/και της Ορθόδοξης Θεολογίας.

Στο γενικότερο κλίμα των σύγχρονων αναπροσδιορισμών της Μουσικολογίας και των γνωστικών αντικειμένων της, μπορεί να ενταχθεί και η πρόταση του Κωνσταντίνου Καραγκούνη για τη θεώρηση της Ψαλτικής ως αυτόνομης επιστήμης, με ανανεωμένο προσδιορισμό κλάδων, τομέων, υποτομέων και γνωστικών αντικειμένων μιας *Αυτοτελούς Μουσικολογίας της Ψαλτικής ή Βυζαντινής Μουσικολογίας*. Ως κλάδοι αναφέρονται οι εξής:

1. Κωδικολογικός – Παλαιογραφικός – Εικαστικός κλάδος
2. Συστηματικός κλάδος
3. Πρακτικός κλάδος
4. Σημειογραφικός – Μεταγραφικός κλάδος

³⁷ Πρβλ. René Aigrain, "Musicologie byzantine", *Revue des Études Grecques* 54, 1941, σ. 81-121, 270-274· Lorenzo Tardo, "Sguardo generale sopra gli studi dell' antica melurgia bizantina", *Archivio storico per la Calabria e la Lucania* 15, 1946, σ. 116-132· H.J.W. Tillyard, "Gegenwärtiger Stand der byzantinischen Musikforschung", *Die Musikforschung* 7, 1954, σ. 142-149· του ιδίου, "The Rediscovery of Byzantine Music", στο: J. Westrup (επιμ.), *Essays Presented to Egon Wellesz*, Clarendon Press, Oxford 1966, σ. 3-6· Oliver Strunk, "Byzantine Music in the Light of Recent Research and Publication", στο: J. M. Hussey, D. Obolensky, S. Runciman (επιμ.), *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 5-10 Sept. 1966*, Oxford University Press, London - New York - Toronto 1967, σ. 245-254· Kenneth Levy, "Byzantine Music Since the Oxford Congress", στο: Michail Berza, Eugen Stănescu (επιμ.), *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines, Bucharest, 6-12 Sept. 1971*, vol. III, Bucarest 1976, σ. 481-487· Miloš Velimirović, "Present Status of Research in Byzantine Music", *Acta Musicologica* 43, 1971, σ. 1-20· Jørgen Raasted, "Résumé of the discussions", στο Glahn / Sørensen / Ryom (επιμ.), *International Musicological Society, Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972*, Copenhagen 1974, vol. II, σ. 797-799· Σίμων Καράς, *Η βυζαντινή μουσική παλαιογραφική έρευνα έν Ελλάδα*, Αθήνα 1976· Diane Touliatos, "State of the Discipline of Byzantine Music", *Acta Musicologica* 50, 1978, σ. 181-190· Γρηγόριος Στάθης, "«Instrumenta Studiorum» για την Ψαλτική Τέχνη, βυζαντινή και μεταβυζαντινή, στην Ελλάδα", στο: *Τιμή προς τόν διδάσκαλον*, ό.π., σ. 733-739 (κείμενο γραμμένο το 1981)· του ιδίου, "Υπόμνημα περί τής έθνικής μουσικής γενικά και ιδιαίτερα περί τής Ψαλτικής Τέχνης βυζαντινής και μεταβυζαντινής, και περί τών φυσικών φορέων, ψαλτών και έπιστημόνων", ό.π., σ. 743-754 (κείμενο από το 1982-1986)· του ιδίου, "Τά περί την Βυζαντινήν Μουσικήν εις τò ΙΖ' Διεθνές Συνέδριον Βυζαντινών Σπουδών. Ούάσιγκτον, 3-8 Αύγουστου 1986", *Θεολογία* 57, τεύχος Δ', 1986, σ. 885-896· Diane Touliatos, "Research in Byzantine Music Since 1975", *Acta Musicologica* 52, 1988, σ. 205-218· Jørgen Raasted, "Length and Festivity. On some prolongation techniques in Byzantine Chant", στο: E. Lillie / N. H. Petersen (επιμ.), *Liturgy and the Arts in the Middle Ages. Studies in Honour of C. Clifford Flanigan*, Copenhagen 1996, σ. 75-84· Diane Touliatos, "The Status of Byzantine Music through the Twenty-First Century", στο: K. Fledelius / P. Schreiner (επιμ.), *Byzantium. Identity, Image, Influence, XIX International Congress of Byzantine Studies, University of Copenhagen, 18-24 August 1996, Major Papers*, Danish National Committee for Byzantine Studies, Eventus Publishers, Copenhagen 1996, σ. 449-463· Christian Hannick, "Musik", στη συνεδρίαση "Instrumenta studiorum", στο: *XXe Congrès International des Études Byzantines, Collège de France - Sorbonne, 19-25 août 2001, Pré-Actes, I. Séances Plénières*, Paris 2001, σ. 351-356· Maria Alexandru, "Neue Trends und Hauptthemenkreise im Bereich der Byzantinischen Musikalischen Studien, 2001-2011", στην *Table ronde: Instrumenta studiorum*, στο: *22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia, 22-27 August 2011*: <http://www.propylaeum.de/byzantinistik/themenportale/instrumenta-studiorum> Έπιτεύγματα και προοπτικές, ό.π.

5. Κλάδος Εφαρμοσμένης Μουσικολογίας: Διδακτική & Παιδαγωγική της Ψαλτικής Τέχνης
6. Κλάδος Συγκριτικής Μουσικολογίας
7. Ιστορικός κλάδος
8. Ανθρωπολογικός – Λαογραφικός – Κοινωνιολογικός κλάδος
9. Λειτουργικός – Τελετουργικός – Τυπικολογικός κλάδος
10. Φιλολογικός – Γραμματολογικός κλάδος
11. Ερμηνευτικός – Θεολογικός κλάδος: Θεολογία της Ψαλμωδίας
12. Νομικός – Κανονικός κλάδος
13. Θετικός – Ηλεκτρονικός – Τεχνολογικός κλάδος
14. Κλάδος Θεραπευτικής Μουσικολογίας³⁸

xi. Προσπαθώντας να συνοψίσει τα παραπάνω (i-x, με την αντίστοιχη βιβλιογραφία) και με σκοπό να αποτελέσει σημείο περαιτέρω επιστημολογικών συζητήσεων, ο Πίνακας 9 σκιαγραφεί ένα δυαδικό μοντέλο διάρθρωσης των σύγχρονων Βυζαντινών Μουσικών Σπουδών: Ψαλτική Τέχνη και Βυζαντινή Μουσικολογία, δύο άρρηκτα μέρη, το καθένα με ανοιχτές λίστες τομέων, κλάδων, θεματικών κύκλων, μαθημάτων και αντικειμένων έρευνας και μελέτης.³⁹

III. Αντί επιλόγου

Η βυζαντινή μουσική, μια τέχνη που «γεννήθηκε από αγάπη προς το Θεό, από τη συνεργασία της ανθρώπινης ικανότητας με τη θεϊκή ευλογία», σήμερα αποτελεί αντικείμενο μεγάλου αριθμού μελετών, στις οποίες συμμετέχουν ερευνητές από πολλές χώρες του κόσμου. Βρισκόμενη στα θεμέλια της γενικότερης Μουσικολογίας, σύμφωνα με τη θεώρηση του Oskar Fleischer, καθώς μελετάει τις πηγές που διαφωτίζουν τη γένεση πολλών άλλων μουσικών πολιτισμών, «η Βυζαντινή Μουσικολογία δεν αποτελεί ένα μικρό και εσωτερικό θέμα για τους λίγους που κλίνουν προς αυτό, αλλά μάλλον κατέχει μια κεντρική θέση στην εν γένει Μουσικολογία, διαθέτοντας μια μακρά γενεαλογία καταξιωμένης έρευνας και έχοντας να διαδραματίσει έναν απαραίτητο ρόλο στην επίλυση μερικών από τα μείζονα διλήμματα της σύγχρονης μουσικής έρευνας».⁴⁰

³⁸ Κωνσταντίνος Καραγκούνης, “Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη: Επιστημονικοί κλάδοι – συναφή επιστημονικά αντικείμενα – διεπιστημονικές συνεργασίες, διαθεματικότητα και διάδραση”, εισήγηση στο 1ο Διεθνές Διεπιστημονικό Μουσικολογικό Συνέδριο *Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη: Επιστημονικοί κλάδοι – συναφή επιστημονικά αντικείμενα – διεπιστημονικές συνεργασίες, διαθεματικότητα και διάδραση*, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου, 29 Ιουνίου – 3 Ιουλίου 2014: <http://speech.di.uoa.gr/IMC2014/pdf/IMC2014-Book%20of%20Abstracts-GR.pdf> (περιλήψεις), σ. 10. Βλ. και του ιδίου, “Εισαγωγή στην έπιστήμη της Μουσικολογίας της Ψαλτικής Τέχνης. Γένεση – ανάπτυξη”, στο: *Επιτεύγματα και προοπτικές*, ό.π., σ. 60-69.

³⁹ Για περισσότερα στοιχεία επί του όλου θέματος των Βυζαντινών Μουσικών Σπουδών, πρβλ. και Χαλδαιάκης, *Βυζαντινομουσικολογικά*, τ. Α', *Θεωρία*, ό.π., σ. 15-85. Επίσης: Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή*, ό.π., πίνακες 11α και 11β.

⁴⁰ Το πρώτο χωρίο προέρχεται από ομιλία του καθηγητού π. Αθανασίου Γκίκα για τον Ακάθιστο Ύμνο, Θεσσαλονίκη, 23.03.2007. Το δεύτερο από: Peter Jeffery, “Proposal for a ‘Palaeographical Manual of the Byzantine Musical Notations’”, στο: Jørgen Raasted και Christian Troelsgård (επιμ.), *Palaeobyzantine Notations. A Reconsideration of the Source Material*, A.A. Bredius Foundation, Hernen 1995, σ. 155-160: 157. Βλ. επίσης Fleischer, *Tonschrift*, ό.π., Vorbemerkung.

ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ						
Τομείς	Ψαλτική Τέχνη (έμφαση στην λειτουργική και καλλιτεχνική πράξη της Ψαλτικής)			Βυζαντινή Μουσικολογία (έμφαση στην επιστημονική διάσταση – τον επιστημονικό λόγο γύρω από τη βυζαντινή μουσική)		
	Κλάδοι	Φωνητικός	Θεματικοί κύκλοι, μαθήματα, πεδία και αντικείμενα έρευνας και μελέτης	<ul style="list-style-type: none"> • Ορθοφωνία: η φωνή, η καλλιέργεια και η υγεία της • Ψαλτική τεχνική • Ανάγνωση λειτουργικών κειμένων και εμμελής απαγγελία 	Κλάδοι	Επιστημολογικός
Θεωρητικός – Σημειογραφικός		<ul style="list-style-type: none"> • Θεωρία της Νέας Μεθόδου, οκταηχία, σημειογραφία, παραλλαγή • Καταγραφή καθ' υπαγόρευση (dictée) 		Κωδικολογικός – Παλαιογραφικός – Σημειογραφικός και Μεταγραφικός		<ul style="list-style-type: none"> • Καταλογογράφηση μουσικών κωδίκων • Παλαιογραφική μελέτη της ελληνικής μουσικής γραφής από τον Πάπυρο της Οξυρρύγχου 1786 έως και τη Νέα Μέθοδο • Μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής σε άλλα σημειογραφικά συστήματα
Ερμηνευτικός		<ul style="list-style-type: none"> • Εκμάθηση ρεπερτορίου, μουσική ερμηνεία • Χορός ψαλτών 		Ιστορικός		<ul style="list-style-type: none"> • Ιστορία της βυζαντινής μουσικής και υμνογραφίας • Ιστοριογραφία της βυζαντινής μουσικής • Ιστορία της διάδοσης μουσικών κειμένων • Ιστορική πρακτική εκτέλεσης • Επιστημονικές εκδόσεις μουσικών κειμένων • Λεξικογραφία

	Μελουργικός	<ul style="list-style-type: none"> • Η τέχνη της μελουργίας 		Συστηματικός	<ul style="list-style-type: none"> • Μορφολογία και μουσικολογική ανάλυση της βυζαντινής μουσικής • Στοιχεία Υμνολογίας • Υφή και μελουργία • Μουσικοθεωρητικός στοχασμός, ορολογία, κριτικές εκδόσεις μουσικοθεωρητικών κειμένων • Λεξικογραφία
	Τελετουργικός	<ul style="list-style-type: none"> • Ο βυζαντινός τύπος ακολουθιών σήμερα: στοιχεία Λειτουργικής, Τυπικών • Ήθος του ψάλτη 		Θεολογικός – Φιλοσοφικός	<ul style="list-style-type: none"> • Στοιχεία λειτουργικής από ιστορικής σκοπιάς. Εξέλιξη του Τυπικού • Θεολογία της Ψαλτικής • Μεταισθητική της βυζαντινής μουσικής
	Παιδαγωγικός	<ul style="list-style-type: none"> • Παιδαγωγική και διδακτική της Ψαλτικής Τέχνης • Διεύθυνση ψαλτικών συνόλων 		Εφαρμοσμένος	<ul style="list-style-type: none"> • Πρακτικές βάσεις βυζαντινής μουσικής (ασκήσεις) • Διδακτική διαφόρων μαθημάτων βυζαντινής μουσικολογίας (παλαιογραφία, ιστορία, μορφολογία – ανάλυση κ.ά.)

<p>Εξωτερικής μουσικής</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ταμπουράς ή κανονάκι ή άλλο παραδοσιακό όργανο, μη ισοσυγκερασμένο, ως βοήθημα στην εκμάθηση της βυζαντινής μουσικής • Δημοτικά τραγούδια σε βυζαντινή παρασημαντική 	<p>Εξωτερικής μουσικής – Οργανολογίας</p> <p>Εικονογραφικός – Γραμματολογικός</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Κοσμική μουσική στο Βυζάντιο και κατά τα μεταβυζαντινά χρόνια. Λόγια μουσική της Πόλης: στοιχεία ιστορίας και ιστοριογραφίας • Μορφολογία και ανάλυση της κλασικής ανατολικής μουσικής • Θεωρητικά της ανατολικής μουσικής: Ήχος και μακάμ, ουσούλια • Κωδικολογία, παλαιογραφία και σημειογραφία: πηγές ανατολικής κοσμικής μουσικής σε παλαιά και νέα βυζαντινή παρασημαντική και άλλες σημειογραφίες: καταλογογράφηση, έρευνα, εξηγήσεις, εκδόσεις • Βυζαντινή και μεταβυζαντινή οργανολογία • Αισθητικές της εξωτερικής μουσικής • Διδακτικές της εξωτερικής μουσικής • Δισκολογία της εξωτερικής μουσικής • Μουσική εικονογραφία: βυζαντινά και μεταβυζαντινά χρόνια • Γραμματειακές πηγές περί βυζαντινής μουσικής
-----------------------------------	---	---	---

Θετικός – Πληροφορικός – Τεχνολογικός	<ul style="list-style-type: none"> • Εγκαταστάσεις ήχου, χρήση μικροφώνων • Δισκογραφία • Ψαλτική και πληροφορική: εκδόσεις, ιστότοποι κ.ά. 	Συγκριτικός	<ul style="list-style-type: none"> • Σύγκριση της βυζαντινής μουσικής με άλλα είδη μουσικής (ψαλτική στην ελληνική και σε άλλες γλώσσες, ψαλτική με δυτικοευρωπαϊκή, αρχαιοελληνική, δημοτική, νεοελληνική έντεχνη μουσική κ.ά.)
		Ανθρωπολογικός – Λαογραφικός – Κοινωνιολογικός – Νομικός – Κανονικός	<ul style="list-style-type: none"> • Βυζαντινή μουσική και κοινωνία, θέση των ψαλτών στα διάφορα κοινωνικά συστήματα • Λαογραφικά στοιχεία σε σχέση με τη βυζαντινή μουσική • Νομοθετήσεις σε σχέση με τους ψάλτες κ.ά.
		Θετικός – Πληροφορικός – Τεχνολογικός	<ul style="list-style-type: none"> • Βυζαντινή μουσική και ακουστική • Βυζαντινή μουσική και μαθηματικά, από ιστορικής και συστηματικής σκοπιάς • Χρήση της πληροφορικής σε παλαιογραφικές μελέτες και στη μουσικολογική ανάλυση κ.ά. • Δυσκολογία της βυζαντινής μουσικής
		Θεραπευτικής	<ul style="list-style-type: none"> • Βυζαντινή μουσική και Μουσικοθεραπεία • Βυζαντινή μουσική και Νευρομουσικολογία

Πίνακας 9. Βυζαντινές μουσικές σπουδές στις αρχές του 21ου αιώνα. Μια προσπάθεια συστηματοποίησης

Το βυζαντινό καλοφωνικό μέλος: σύγχρονοι μουσικολογικοί προβληματισμοί

Αθανάσιος Δέλιος

Στην παρούσα ανακοίνωση θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε ορισμένες πτυχές του βυζαντινού καλοφωνικού μέλους, όπως αυτό διαμορφώθηκε κατά την περίοδο της Παλαιολόγειας Αναγέννησης, αλλά και όπως αυτό μας παραδόθηκε, έστω και τμηματικά, δια μέσου του εξηγητικού έργου¹ των Τριών Διδασκάλων της Νέας Μεθόδου του 1814-1815, Χρυσάνθου εκ Μαδύτων, Γρηγορίου του Πρωτοψάλτη και Χουρμουζίου του Χαρτοφύλακος.

Η περίοδος της Παλαιολόγειας Αναγέννησης εκτείνεται χρονικά από το 1261, έτος κατά το οποίο τελειώνει η λατινική κυριαρχία με την ανακατάληψη της Κωνσταντινούπολης από τον αυτοκράτορα Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγο, έως το 1453, έτος κατάλυσης της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας από τους Οθωμανούς Τούρκους, οι οποίοι με επικεφαλής τον Μωάμεθ Β΄ τον πορθητή καταλαμβάνουν την Κωνσταντινούπολη.² Η περίοδος αυτή συμπίπτει – εν μέρει – χρονικά με την περίφημη *Ars Nova* της Δύσης (περί το 1315 – περί το 1375)³ και μάλιστα χαρακτηρίζεται από σύγχρονους ερευνητές, όπως ο Edward Williams και ο Γρηγόριος Στάθης, ως μία ανάλογη βυζαντινή *Ars Nova*.⁴ Ας δούμε αναλυτικότερα όμως τι συμβαίνει: και πρώτα στη Δύση, όπου δεσπόζει η μορφή του γάλλου θεωρητικού και συνθέτη Philippe de Vitry.

Όπως είναι γνωστό, ο Vitry γράφει γύρω στα 1322 την πραγματεία με τίτλο *Ars Nova* (*Νέα τέχνη*), όπου παρουσιάζει ένα εξελιγμένο σύστημα σημειογραφίας. Το σύστημα αυτό έχει ως βάση τη μετρική σημειογραφία του Franco von Köln, όπως αυτή παρουσιάζεται στο έργο του *Ars cantus mensurabilis* (περί το 1280), δημιουργεί όμως επιπλέον προϋποθέσεις για μία ακριβέστερη αποτύπωση πολύπλοκων ρυθμικών σχημάτων, κάτι που δεν ήταν εφικτό μέχρι τότε.⁵ Οι αρχές που θέτει ο Vitry βρίσκουν

¹ Για την έννοια της εξήγησης, βλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *Εξηγήσεις και μεταγραφές της Βυζαντινής Μουσικής, σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010, καθώς και Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Η εξήγηση της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 2), Αθήνα 1978.

² Για τα ιστορικά δεδομένα της περιόδου της Παλαιολόγειας Αναγέννησης, καθώς και τα επιτεύγματα στους τομείς των γραμμάτων, των τεχνών και των επιστημών, μπορεί κανείς να ανατρέξει στις ακόλουθες πηγές: Charles Delvoye, *Βυζαντινή τέχνη*, Δημ. Παπαδήμας, Αθήνα 1991, σ. 481 κ.εξ.· Ιωάννης Καραγιαννόπουλος, *Το Βυζαντινό κράτος*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 238-277· Στήβεν Ράνσιμαν, *Βυζαντινός Πολιτισμός*, Γαλαξίας – Ερμείας, 1969· *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος Θ΄, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1980, σ. 116-213, 354-371, 390-393, 423-458.

³ Alison Bullock, “Ars Nova” στο: Alison Latham (επιμ.), *The Oxford Companion to Music – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e415> (2/10/2014).

⁴ Edward V. Williams, *John Koukouzeles' reform of Byzantine chanting for Great Vespers in the fourteenth century*, διδακτορική διατριβή, Yale University, 1968, σ. 388· Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 3), Αθήνα 1994, σ. 66.

⁵ Bullock, ό.π.· Δημήτριος Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύντομη Γενική Επισκόπηση*, Τόμος Α΄ (Μέχρι τον 16ο αιώνα), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 202-205.

εφαρμογή στη συνθετική πρακτική κυρίως των γάλλων συνθετών της εποχής,⁶ όπου δεσπόζει το ισορυθμικό μοτέτο, αλλά και η μορφή της καντιλένας με τις επωδικές μορφές του ροντό, της μπαλάντας, του *virelai* κ.ά.⁷ Χαρακτηριστικό της τέχνης του Vitry και των συγχρόνων του, όπως ο Guillaume de Machaut, είναι ο σαφής από πλευράς τους διαχωρισμός της από την τέχνη των συνθετών του 13ου αιώνα, την οποία χαρακτηρίζουν υποτιμητικά ως *Ars Antiqua* (παλαιά τέχνη).⁸

Στην Ανατολή, ο 14ος αιώνας χαρακτηρίζεται ως ο χρυσός αιώνας της ψαλτικής.⁹ Το καλοφωνικό στυλ μελοποιίας ακμάζει μέσα από το έργο του αγίου Ιωάννη του Κουκουζέλη και των συγχρόνων του Ιωάννου Γλυκέος, Νικηφόρου Ηθικού και Ξένου Κορώνη, καθώς και με τα μέλη των μεταγενέστερων μελουργών Ιωάννου Κλαδά και Μανουήλ Δούκα Χρυσάφη.¹⁰ Το εξαιρετικά ενδιαφέρον με τους συνθέτες της Ανατολής είναι ότι θεωρούν το έργο τους ως συνέχεια των προγενεστέρων, με αποτέλεσμα παράλληλα με την καταγραφή των νέων συνθέσεων να καταβάλουν προσπάθειες διάσωσης του παλαιού και ανώνυμου ως επί το πλείστον ρεπερτορίου.¹¹

Χαρακτηριστικά είναι τα λεγόμενα του Μανουήλ Δούκα Χρυσάφη στο θεωρητικό του εγχειρίδιο *Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῆ Ψαλτικῆ Τέχνης*, του οποίου την κριτική έκδοση έχει επιμεληθεί ο Dimitri Conomos.¹² Εκεί, ο Χρυσάφης τονίζει επανειλημμένα τη *μίμηση* των παλαιότερων διδασκάλων από τους νεώτερους. Να επισημάνουμε, βέβαια, ότι ο όρος *μίμηση* δεν περιγράφει μία στείρα διαδικασία αντιγραφής, που αποκλείει το προσωπικό στοιχείο δημιουργίας, αλλά αντίθετα μία παραγωγική διαδικασία κατά την οποία το νέο συνυφαίνεται με το παλαιό. Ειδικά για τον Κουκουζέλη αναφέρει πως, παρά το γεγονός ότι υπήρξε μέγας διδάσκαλος, «οὐδενὶ τῶν πρὸ αὐτοῦ παραχωρεῖν εἶχε τῆς ἐπιστήμης»¹³ και, επίσης, «οὐδέν τι τῶν ἐκείνοις δοξάντων καὶ δοκιμασθέντων καλῶς δεῖν ᾤετο καινοτομεῖν· διὸ οὐδὲ ἐκαινοτόμει».¹⁴ Και για τον Ιωάννη τον Κλαδά μάς λέει ότι «τοὺς παλαιοὺς ἐμίμεῖτο τῶν ποιητῶν».¹⁵ Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι παρά την όποια εξέλιξη σε συνθετικό ή ακόμα και σημειογραφικό επίπεδο, οι μεγάλοι διδάσκαλοι της Ανατολής έχουν την αίσθηση ότι αποτελούν τους συνεχιστές μιας ενιαίας παράδοσης, η οποία συν τω χρόνω ανανεώνεται και εξελίσσεται. Γι' αυτό και δεν κάνουν κάποιου είδους διαχωρισμό, όπως οι συνθέτες και θεωρητικοί της Δύσης, στους οποίους προαναφερθήκαμε.

⁶ David Fallows, "Ars Nova", *Grove Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01360> (2/10/2014).

⁷ Bullock, ό.π.· Γιάννου, ό.π., σ. 205-212· Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής*, Τόμος Ι, μετάφραση και μουσικολογική επιμέλεια Ι.Ε.Μ.Α. (Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής), Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1994, σ. 214-219.

⁸ Τον όρο "Ars Antiqua" χρησιμοποίησε ο μουσικοθεωρητικός Jacques de Liège στο επτάτομο έργο του *Speculum musicae* (1321-1324), υπερασπιζόμενος την πολυφωνική μουσική του 13ου αιώνα· βλ. Γιάννου, ό.π., σ. 193, και Michels, ό.π., σ. 215.

⁹ Γρηγόρης Αναστασίου, *Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται 12), Αθήνα 2005, σ. 109.

¹⁰ Για την ακριβή χρονολογική κατάταξη των εν λόγω μελουργών, βλ. Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής, Άγιον Όρος*, Τόμος Α', Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 1975, σ. μθ'.

¹¹ Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η *Παπαδική* του αγίου Ιωάννη του Κουκουζέλη (EBE 2458), όπου «αὶ νέαι συνθέσεις εἶναι ἐπώνυμοι καὶ αἱ παλαιαὶ διαστέλλονται διὰ τοῦ χαρακτηρισμοῦ παλαιόν»· βλ. Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί*, ό.π., σ. 64.

¹² Dimitri E. Conomos, *The treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views that Some Hold About it*, Corpus Scriptorum de Re Musica, Band II, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Kommission für Byzantinistik, Wien 1985.

¹³ Ό.π., σ. 44.

¹⁴ Ό.π.

¹⁵ Ό.π., σ. 46.

Ως μία καθαρά λειτουργική τέχνη, η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική και κατά προέκταση το καλοφωνικό στυλ μελοποιίας είναι άρρηκτα δεμένα με τη διδασκαλία της Ανατολικής (Ορθόδοξης) Εκκλησίας. Όσον αφορά στα θεολογικά πράγματα, ο 13ος και ο 14ος αιώνας είναι μία περίοδος ταραγμένη, λόγω των αιρετικών δοξασιών του Βαρλαάμ του Καλαβρού, ο οποίος δίδασκε πως ο άνθρωπος δεν μπορεί να γνωρίσει το Θεό, κι ακόμα περισσότερο δεν μπορεί να ενωθεί μαζί Του. Οι δοξασίες του Βαρλαάμ αμφισβητούσαν την ορθόδοξη μακραίωνη πρακτική της ησυχίας και έφεραν ταραχή στους μοναστικούς κύκλους της εποχής. Οι μοναχοί, ως ασκητές της ησυχίας, πρέσβευαν ότι *μπορεί* ο άνθρωπος, αν έχει καθαρή καρδιά και αν συγκεντρωθεί στην «καρδιακή προσευχή» (το «Κύριε Ιησού Χριστέ, Υιέ Θεού, ελέησόν με»), να ενωθεί με το Θεό και να φωτισθεί, ώστε να δει το Θαβώρειο άκτιστο φως, ασχέτως της μόρφωσής του. Στο πλευρό των μοναχών τάχθηκε ο θεόπνευστος αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης, άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς (1296-1359), η διδασκαλία του οποίου αποτελεί την επιτομή της Ορθόδοξης ησυχαστικής παράδοσης, διευκρινίζοντας ότι ο Θεός υπάρχει κατά δύο τρόπους: κατά την ουσία Του και κατά τις Θείες και άκτιστες Ενέργειές Του. Ο άνθρωπος δεν μπορεί να γνωρίσει τον Θεό κατά την ουσία Του. Μπορεί όμως να τον γνωρίσει και να ενωθεί μαζί Του, μέσα από τις θείες και άκτιστες ενέργειές Του.¹⁶

Η ορθή πίστη τελικά θριαμβεύει. Ποιά είναι όμως η θέση του καλοφωνικού στυλ μελοποιίας στην άσκηση της ησυχίας; Πώς συνδέεται η καλοφωνία με τον ησυχασμό; Την απάντηση στα παραπάνω ερωτήματα προσπαθεί να τεκμηριώσει μέσα από τη διδασκαλία των ησυχαστών πατέρων της Εκκλησίας ο Alexander Lingas στο άρθρο του *Hesychasm and psalmody*.¹⁷ Εκεί αναφέρει πως πατέρες, όπως ο Θεόληπτος Φιλαδελφείας (1250-1322) και ο Γρηγόριος ο Σιναΐτης (περί το 1265-1346), διακρίνουν δύο είδη ψαλμωδίας: την ιδιωτική-προσωπική και τη δημόσια – της λειτουργικής σύναξης. Η πρώτη μορφή ψαλμωδίας, λιτή και χαμηλόφωνη, συνάδει με την προσωπική άσκηση και την ησυχία, ενώ η δεύτερη, περίτεχνη και μεγαλόπρεπη, ταιριάζει στις μακροσκελείς λατρευτικές συνάξεις των Κοινοβίων και των μεγάλων Εκκλησιών των πόλεων, οι οποίες καθιερώνονται με την επιβολή του λεγόμενου νεο-σαββαϊτικού τυπικού, το οποίο αποτελεί μία σύνθεση παλαιότερων τυπικών με κυριότερο αυτό της Μονής Στουδίου της Κωνσταντινούπολης. Ο Θεόληπτος Φιλαδελφείας παροτρύνει τους πιστούς να συμμετέχουν στις ολονύχτιες ακολουθίες προς τιμήν των αγίων, ακούγοντας προσεκτικά την ψαλμωδία, γεγονός που θα τους οδηγήσει στην ίαση της ψυχής και τη σωτηρία.¹⁸ Ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς, πεπεισμένος για τη θεραπευτική δύναμη της ψαλμωδίας, τονίζει στα κηρύγματά του τη σπουδαιότητα, αλλά και την αναγκαιότητα του λειτουργικού μέλους.¹⁹ Το καλοφωνικό μέλος γίνεται πράξη μέσα από το έργο ενός άλλου περίφημου ησυχαστή και μαΐστορα της περιόδου, του αγίου Ιωάννη του Κουκουζέλη (περί το 1270 – πριν το 1341).²⁰

¹⁶ Για μία αναλυτικότερη παρουσίαση των ιστορικών γεγονότων, καθώς και για μία ακριβέστερη έκθεση της διδασκαλίας τόσο του Βαρλαάμ του Καλαβρού, όσο και του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά, μπορεί κανείς να ανατρέξει στο σύγγραμμα του Βενιζέλου Χριστοφορίδη με τίτλο *Οι ησυχαστικές έριδες κατά τον 14' αιώνα*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1993.

¹⁷ Alexander Lingas, "Hesychasm and psalmody", στο: A. Bryer και M. Cunningham (επιμ.), *Mount Athos and Byzantine Monasticism*, Aidershot, London 1996, σ. 155-168. Για την χρήση και τα οφέλη της ψαλμωδίας με βάση τη διδασκαλία των πατέρων της Εκκλησίας κάνει εκτεταμένο λόγο ο πατήρ Νεκτάριος Πάρης στο σύγγραμμά του *Το εκκλησιαστικό άσμα, Πατερικές θέσεις*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1999, σ. 156-159.

¹⁸ Lingas, ό.π., σ. 156.

¹⁹ Ό.π., σ. 157.

²⁰ Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί*, ό.π., σ. 126-127.

Ο τελευταίος μεγάλος μουσικός του Βυζαντίου και συνάμα εκφραστής του καλοφωνικού στυλ μελοποιίας υπήρξε ο Μανουήλ Δούκας Χρυσάφης (Εικόνα 1), ο επονομαζόμενος Παλαιός Χρυσάφης. Υπήρξε, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος, λαμπαδάριος του «εὐαγοῦς βασιλικῷ κλήρου»²¹ και ταυτόχρονα οικεῖος των δύο τελευταίων αυτοκρατόρων του Βυζαντίου, Ιωάννη Η΄ και Κωνσταντίνου ΙΑ΄ των Παλαιολόγων. Μετά την άλωση ταξίδεψε στον Μυστρά και αργότερα στην Κρήτη, όπου συνέθεσε και παράλληλα δίδαξε την εκκλησιαστική μουσική παράδοση της Βασιλεύουσας. Πραγματοποίησε και ένα ταξίδι στη Σερβία, όπως άλλωστε φαίνεται και από τα γραφόμενά του στον αυτόγραφο του κώδικα Ιβήρων 1120, φ. 167v.²²



Εικόνα 1. Ο λαμπαδάριος Μανουήλ Δούκας Χρυσάφης²³

Το έργο του Μανουήλ Χρυσάφης έχει τρεις βασικούς άξονες δημιουργίας: α) τη σύνταξη-αντιγραφή χειρογράφων κωδίκων, από όπου μας είναι γνωστοί δύο αυτόγραφοι κώδικες, ένα *Καλοφωνικό Στιχηράριο* (Ιβήρων 975) και μία *Παπαδική* (Ιβήρων 1120),²⁴ β) τη μελουργία: συνέθεσε πλήθος παπαδικών και καλοφωνικών μελών, με χαρακτηριστική περίπτωση σύνθεσης το μάθημα «Ὁ Θεὸς ἦλθοσαν ἔθνη» στον πλ. δ΄ ήχο, ένα μοναδικό στην ιστορία μέλος, το οποίο ο Μανουήλ Χρυσάφης συνέθεσε αποκλειστικά για την Άλωση της Κωνσταντινούπολης («εἰς τὴν ἀνάλωσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως», όπως σημειώνεται σε μεταγενέστερο χειρόγραφο του τέλους

²¹ Σύμφωνα με τον Σπυρίδωνα Αντωνόπουλο, η πληροφορία αυτή διασώζεται στον αυτόγραφο κώδικα του Μανουήλ Χρυσάφης Ιβήρων 975, φ. 173r. Γενικότερα για την ζωή αυτού του σημαντικού μουσικού του Βυζαντίου, βλ. Spyridon Antonopoulos, "Manuel Chrysaphes and his *Treatise*: Reception History, a Work in Progress", στο: Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, Emmanouil Giannopoulos (επιμ.), *Proceedings of Crossroads – Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity* Conference, Thessaloniki 6-10 June 2011, School of Music Studies, A.U.Th. / I.M.S, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 153-155.

²² Ό.π., σ. 155.

²³ Άγιον Όρος, Ιερά Μονή Μεγίστης Λαύρας, χειρόγραφο Θ178, φύλλο 2v, στο: Μανόλης Κ. Χατζηγιακουμής, *Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής Μουσικής, 1453-1820*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1980.

²⁴ Για το χρόνο συγγραφής των εν λόγω χειρογράφων κωδίκων και τα περιεχόμενά τους, βλ. Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής, Άγιον Όρος, Τόμος Γ΄*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 1993, σ. 759-778, και του ιδίου, *Οι αναγραμματισμοί*, ό.π., σ. 101-110.

του 18ου αιώνα),²⁵ γ) το θεωρητικό έργο, με το οποίο αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τους μεταγενέστερους θεωρητικούς και μελοποιούς πριν αλλά και μετά την επικράτηση της Νέας Μεθόδου (1814-1815). Να επισημάνουμε εδώ ότι δεν υπάρχει πλήρης κατάλογος των έργων του. Έχουν γίνει, όμως, δύο σημαντικές προσπάθειες καταγραφής των μέχρι τώρα γνωστών του έργων, η πρώτη και αναλυτικότερη στα 1975 από τον Μανόλη Χατζηγιακουμή,²⁶ ενώ η δεύτερη και συνοπτικότερη στα 1995 από τον μουσικολόγο Γρηγόριο Στάθη, στο πλαίσιο του αφιερώματος με τίτλο: *Κύκλος Ελληνικής Μουσικής, Βυζαντινοί Μελοποιοί*, που πραγματοποίησε το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών κατά την περίοδο 1994-1995.²⁷

Από τις περίφημες συνθέσεις του μεγάλου αυτού μουσικού θα μας απασχολήσει στη συνέχεια το καλοφωνικό στιχηρό «Αγαλλιόσθω ὁ Δαβίδ». Πρόκειται για αναγραμματισμό²⁸ του δευτέρου πόδα²⁹ του πρώτου ιδιομέλου³⁰ της Λιτής³¹ της εορτής των Εισοδίων της Θεοτόκου. Είναι μία σύνθεση σε έξω πρώτο ήχο,³² η οποία περιέχεται στο αυτόγραφο *Καλοφωνικό Στιχηράριο* του Χρυσάφη.³³

Πριν προχωρήσουμε στη σύνθεση του Μανουήλ Χρυσάφη, ας ρίξουμε μια ματιά στο περιεχόμενο της εορτής. Στις 21 Νοεμβρίου κάθε έτους, η Εκκλησία μας τιμά την εορτή των Εισοδίων της Θεοτόκου. Το συναξάρι της ημέρας μάς πληροφορεί πως η Παναγία γεννήθηκε από μεγάλους σε ηλικία γονείς, τον Ιωακείμ και την Άννα, οι οποίοι μετά από πολλές προσευχές και νηστείες γέννησαν «τὴν πρόξενον τῆς σωτηρίας τοῦ τῶν ἀνθρώπων γένους».³⁴ Όταν η Μαρία έγινε τριών ετών, οι γονείς της την οδήγησαν στο Ναό του Σολομώντα για να την αφιερώσουν στο Θεό, όπως είχαν υποσχεθεί. Την παρέδωσαν λοιπόν, όπως φαίνεται και στην περίφημη αγιογραφία του Μανουήλ Πανσέληνου (Εικόνα 2) στα χέρια του ιερέα Ζαχαρία, πατέρα του Τιμίου Προδρόμου. Αυτός την ευλόγησε και την οδήγησε στο εσωτερικό του θυσιαστηρίου, στα Άγια των Αγίων, όπου έμεινε συνολικά δώδεκα έτη, μέχρι την ημέρα του Ευαγγελισμού, την ημέρα δηλαδή που ήρθε το πλήρωμα του χρόνου για να γίνει μητέρα του ίδιου του Θεού.³⁵ Τα Εισόδια της Θεοτόκου είναι μία Θεομητορική εορτή, η οποία, κατά τα λεγόμενα του Δημητρίου Τσάμη, «φαίνεται ότι θεσπίστηκε στα Ιεροσόλυμα κατά τον εγκαινιασμό του ναού της Αγίας Θεοτόκου Μαρίας ή Νέας Εκκλησίας στις 21 Νοεμβρίου του 543. Ο ναός αυτός ανεγέρθηκε από τον Ιουστινιανό Α΄ στη νότια πλευρά του ναού

²⁵ Μανόλης Κ. Χατζηγιακουμής, *Μνημεία και Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής. Εκδοτικές Σειρές – Κείμενα και Σχολιασμοί (1999-2010)*, Κέντρον Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα 2011, σ. 367-370.

²⁶ Μανόλης Κ. Χατζηγιακουμής, *Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, Τόμος πρώτος, Κέντρο Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα 1975, σ. 392-404.

²⁷ Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Μανουήλ Χρυσάφης ο Λαμπαδάριος», στο: *Κύκλος Ελληνικής Μουσικής, Βυζαντινοί Μελοποιοί*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Περίοδος 1994-1995, σ. 34-38.

²⁸ Ο όρος αναγραμματισμός σημαίνει τη μελοποίηση του ποιητικού κειμένου που λαμβάνει ως αρχή μια οποιαδήποτε φράση εκτός της αρχικής (εδώ: «Αγαλλιόσθω ὁ Δαυΐδ»). Συνήθως ακολουθεί ανακατάστρωση του κειμένου. Αναλυτικότερα, βλ. Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί*, ό.π., σ. 79-83.

²⁹ Ο όρος *πους* εδώ δείχνει την μουσικοποιητική ενότητα. Το παρόν ιδιόμελο έχει δύο ενότητες-πόδες.

³⁰ Με τον όρο ιδιόμελο εννοούμε το τροπάριο που έχει ίδιον (δικό του) μέλος και μέτρο, «χωρίς να απομιμείται κανέναν άλλον ύμνο»: βλ. Αλέξανδρος Κορακίδης, *Βυζαντινή Υμνογραφία*, Τόμος Β΄, Νεκτάριος Δ. Παναγόπουλος, Αθήνα 2006, σ. 146-147.

³¹ Λιτή (αρχ. λίτομαι / λίσσομαι = ικετεύω): ικετευτική ακολουθία που σήμερα ενσωματώνεται στον Εσπερινό και συνδέεται με την ευλογία των άρτων· βλ. ό.π., σ. 181-182, και Γεώργιος Μπεκατώρος, «Λιτή», *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος 8, Αθ. Μαρτίνος, Αθήνα 1962-1968, στ. 313 κ.εξ.

³² Σχετικά με τον έξω πρώτο ήχο, βλ. Σίμων Καράς, *Θεωρητικόν της Ελληνικής Μουσικής*, Τόμος Α΄, Σύλλογος προς διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήνα 1982, σ. 311-316.

³³ Πρόκειται για το χειρόγραφο Ιβήρων 975, φ. 72v-73v.

³⁴ Βαρθολομαίου Κουτλουμουσιανού του Ιμβρίου, *Μηναίον Μηνός Νοεμβρίου*, Εκ της ελληνικής τυπογραφίας του Φοίνικος, Βενετία 1843, σ. 140.

³⁵ Βαρθολομαίου, ό.π.

του Σολομώντα».³⁶ Κύρια πηγή για τη διήγηση του Συναξαρίου είναι το *Πρωτευαγγέλιον* του Ιακώβου, που χαρακτηρίζεται ως ένα από τα αρχαιότερα και σημαντικότερα απόκρυφα χριστιανικά κείμενα των πρωτοχριστιανικών χρόνων. Η εορτή των Εισοδίων τελούταν με πανηγυρικό τρόπο στη Βασιλεύουσα, με την παρουσία του ίδιου του αυτοκράτορα, ήδη από τον 8ο αιώνα.³⁷



Εικόνα 2. Μανουήλ Πανσέληνου, Τα Εισόδια της Θεοτόκου (Πρωτάτο, Καρνές Αγίου Όρους)³⁸

Επιστρέφουμε στο ιδιόμελο της Λιτής, για να δούμε με τη βοήθεια ενός πίνακα (Εικόνα 3) πώς εμφανίζεται το ποιητικό του κείμενο στις διάφορες πηγές που θα εξετάσουμε στη συνέχεια. Στην αριστερή στήλη του πίνακα έχουμε το κείμενο του Μηναίου, το οποίο συμπίπτει με αυτό του χειρόγραφου κώδικα Ambrosianus A 139, που αποτελεί μία από τις σημαντικότερες πηγές του Παλαιού Στιχηραρίου σε μεσοβυζαντινή σημειογραφία. Στην κεντρική στήλη βλέπουμε το κείμενο με τους αναγραμματισμούς του Μανουήλ Χρυσάφη, όπως αυτό καταγράφεται στο χειρόγραφο κώδικα Ιβήρων 975 (αυτόγραφο *Καλοφωνικό Στιχηράριο* Μανουήλ Χρυσάφη). Στη δεξιά στήλη παρατηρούμε τη δομή που έχει το κείμενο στην εξήγηση του Χουρμουζίου του Χαρτοφύλακα στην έντυπη έκδοση του *Μαθηματαρίου*.³⁹ Με μία πρώτη ματιά, εύκολα διαπιστώνουμε ότι το ίδιο κατά βάση κείμενο βαίνει αυξανόμενο, λόγω της επανάληψης ορισμένων συλλαβών (δημιουργία ψευδοσυλλαβών με την προσθήκη του γράμματος ν, ή και ολόκληρων λέξεων, ή και φράσεων του.

³⁶ Δημήτριος Τσάμης, *Θεομητορικόν*, Τόμος Β', Ορθόδοξη Χριστιανική Αδελφότητα «Λυδία», Θεσσαλονίκη 2000, σ. 15-18.

³⁷ Ό.π., σ. 16.

³⁸ Ι. Μ. Χατζηφώτης, *Μακεδονική Σχολή, Η Σχολή του Πανσέληνου (1290-1320)*, Εθνικό Ίδρυμα Νεότητας, Αθήνα 1995, σ. 116-117.

³⁹ *Μαθηματαρίον*, έντυπη έκδοση του Πατριαρχικού Τυπογραφείου του έτους 1851, σ. 76-85.

Μηναίο / A139 παλαιό στιχηράριο	Ιβήρων 975 αυτόγραφο Μανουήλ Χρυσάφου	Μαθηματάριο εξήγηση Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα
<p>Αγαλλιάσθω ὁ Δαυὶδ, κρούων τὴν κινύραν. Ἀπενεχθήσονται φησι, τῷ Βασιλεὶ παρθένου ὀπίσω αὐτῆς,</p> <p>αἱ πλησίον αὐτῆς ἀπενεχθήσονται,</p> <p>ἔσω ἐν τῇ σκηνῇ τοῦ Θεοῦ,</p> <p>ἔνδον τοῦ ἱλαστηρίου αὐτοῦ, ἀνατραφῆναι εἰς κατοίκησιν, τοῦ πρὸ αἰώνων ἐκ Πατρὸς ἄρρεῦστος γεννηθέντος,</p> <p>εἰς σωτηρίαν τῶν ψυχῶν ἡμῶν.</p>	<p>-ἐνήχημα- Ἀγαλλιάσθω ὁ Δαυὶδ, κρούων τὴν κινύραν. Ἀπενεχθήσονται φησι, τῷ Βασιλεὶ παρθένου ὀπίσω αὐτῆς, πάλι</p> <p>Ἀγαλλιάσθω ὁ Δαυὶδ, κρούων τὴν κινύραν. Ἀπενεχθήσονται φησι, τῷ Βασιλεὶ παρθένου ὀπίσω αὐτῆς, αἱ πλησίον αὐτῆς ἀπενεχθήσονται,</p> <p>ἔσω ἐν τῇ σκηνῇ τοῦ Θεοῦ, λέγε</p> <p>ἔνδον τοῦ ἱλαστηρίου αὐτοῦ, ἀνατραφῆναι εἰς κατοίκησιν, τοῦ πρὸ αἰώνων ἐκ Πατρὸς ἄρρεῦστος γεννηθέντος, -κράτημα (το-το, περιρεμ)- ἄρρεῦστος γεννηθέντος, εἰς σωτηρίαν τῶν ψυχῶν ἡμῶν</p>	<p>-ἐνήχημα- Ἀγα-γαλλιά-ασθω-λω-λω ὁ Δα- ἀγαλλιάσθω ὁ Δαβίδ, κρού-λου-λουων τῆ-ην κινύ- τὴν κινύρα-λαν. Ἀπε-χε- ενεχθή- ησονται ἀπενεχθήσονται- αι φησι- ι-ι φησι, τῷ-λω Βασι-Βασιλεὶ παρθέ-παρθένου ὀπίσω-χω ὀπίσω αὐτῆς, πά- α-χαλι</p> <p>ὀπίσω ὀπίσω α- ὀπίσω αὐτῆς, αἱ πλησί- ι-χι αἱ πλησίον αὐτῆς ἀπε- ε- ε- ἀπενεχθήσο- ἀπενεχθήσονται, ἔ- εσω ἐν τῇ σκη- ηνῇ-χη-χη- η-χη ἐν τῇ σκηνῇ τοῦ-λου τοῦ Θεοῦ, λέγε- ε</p> <p>ἔνδον τοῦ τοῦ ἱλαστηρίου αὐτοῦ, ἀνατραφῆναι εἰ- ει-χεις κα- ατοίκησιν, τοῦ πρὸ αιώ- ωνο- ων ἐκ Πα- πρὸ αἰώνων ἐκ Πατρὸς ἄρρεῦστος γε- εννη- ηθε- γεννηθέντος, -κράτημα (το-το, περιρεμ)- ἄρρεῦστος γεννηθέ- εντο- ος, εἰς σωτη- ηρίαν εἰς σωτηρίαν τῶν ψυχῶ- ων ἡ- των ψυχῶν ἡμῶν.</p>

Εικόνα 3. Το ποιητικό κείμενο του ιδιομέλου της Λιτής, όπως αυτό εμφανίζεται στις πηγές

Στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε με συντομία τις πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για την παρούσα ανακοίνωση και μας βοήθησαν να ανιχνεύσουμε την πορεία μελοποίησης του κειμένου «Αγαλλιάσθω ὁ Δαβίδ» κατά την παλαιά σημειογραφία αλλά και την εξήγησή της στη Νέα Μέθοδος. Οι πηγές κατά χρονολογική σειρά είναι οι ακόλουθες:

- Πηγή πρώτη: Sticherarium Ambrosianum A 139, Παλαιό Στιχηράριο του 14ου αιώνα (έτος 1341).
- Δεύτερη πηγή: Ιβήρων 975, αυτόγραφο Καλοφωνικό Στιχηράριο του Μανουήλ Χρυσάφη γραμμένο στα μέσα του 15ου αιώνα.
- Τρίτη πηγή: Ιβήρων 967, ανώνυμο Καλοφωνικό Στιχηράριο του α' μισού του 18ου αιώνα.
- Τέταρτη πηγή: ΜΠΤ 708, αυτόγραφο Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα του α' τετάρτου του 19ου αιώνα, που περιέχει εξηγημένα μέλη του Παλαιού Στιχηραρίου.
- Πέμπτη πηγή: *Μαθηματάριον*, έντυπη έκδοση του Πατριαρχικού Τυπογραφείου του έτους 1851, περιέχει καλοφωνικά μαθήματα εξηγημένα από το χέρι του Χουρμουζίου του Χαρτοφύλακα.

Στο σημείο αυτό να σημειώσουμε ότι, μελετώντας και αντιπαραβάλλοντας κανείς τις πηγές, μπορεί εύκολα να παρατηρήσει την ολοένα αυξανόμενη έκταση του μέλους από το Παλαιό Στιχηράριο μέχρι την εξήγηση του καλοφωνικού στιχηρού του Μανουήλ Χρυσάφη από τον Χουρμουζίο τον Χαρτοφύλακα.

Ας δούμε τώρα τον τρόπο με τον οποίο εργαστήκαμε: μετά την επιλογή, μεταξύ πολλών καλοφωνικών συνθέσεων, του συγκεκριμένου μαθήματος (μέλους) του Μανουήλ Χρυσάφη και τη συλλογή του υλικού από τις πηγές, προχωρήσαμε στην αντιπαραβολή των πηγών με μεταγραμματισμό των κειμένων της παλαιάς γραφής και σχηματική μεταγραφή των κειμένων της Νέας Μεθόδου στο πεντάγραμμα,

σηματίζοντας έτσι μία μορφή παρτιτούρας, που θα εξυπηρετήσει τη διαδικασία της μουσικολογικής ανάλυσης. Κατόπιν, προχωρήσαμε σε διάφορα είδη αναλύσεων του μέλους,⁴⁰ τα οποία αναφέρουμε ευθύς αμέσως:

α) δομική και μετρική ανάλυση του μέλους με βάση φιλολογικά και μουσικολογικά κριτήρια,

β) συντακτική ανάλυση του μέλους, ανιχνεύοντας στοιχεία όπως οι θέσεις και ο μεταξύ τους συνδυασμός, το σημείο κορύφωσης, το χαμηλότερο σημείο του μέλους,

γ) τροπική ανάλυση του μέλους με ενδείξεις για τον ήχο του μέλους, τις καταλήξεις, τις τυχόν μεταβολές,

δ) αναγωγική ανάλυση της δομής και της εξήγησης του μέλους, με παράθεση στοιχείων όπως οι χρόνοι πρώτοι, οι δομικοί φθόγγοι και η έκτασή του (*ambitus*) ανά συλλαβή.

Περνάμε στην ανάλυση του καλοφωνικού μέλους, η οποία γίνεται αφενός σε μακροδομικό επίπεδο, όπου εξετάζονται τα μέρη της σύνθεσης, αφετέρου σε μικροδομικό επίπεδο, όπου βλέπουμε τα επιμέρους μορφολογικά στοιχεία που συνθέτουν τα διάφορα μέρη. Ξεκινώντας από τη μακροδομή της σύνθεσης (Εικόνα 4), διαπιστώνουμε ότι πρόκειται για μία μονομερή σύνθεση. Ως μέρος εδώ νοείται «τὸ τμήμα τοῦ κειμένου μετὰ τοῦ ἀκολουθοῦντος αὐτοῦ κρατήματος».⁴¹ Η μία και μοναδική παρεμβολή κρατήματος στη ροή του κειμένου κατατάσσει τη σύνθεση στις μονομερείς δομές. Προχωρώντας περαιτέρω στην ανάλυση αυτής της δομής, βλέπουμε την ύπαρξη τριών εμφανών τμημάτων:

- το τμήμα πριν από το κράτημα,
- το κράτημα, και
- το τμήμα μετά το κράτημα.

Μακροδομή	
I	i) Εισαγωγή
	ii) <i>Ἀγαλλιάσθω ὁ Δαβίδ...παρθένοι ὀπίσω αὐτῆς - πάλι</i>
	iii) <i>ἀγαλλιάσθω ὁ Δαβίδ...ἔσω ἐν τῇ σκηνῇ τοῦ Θεοῦ - λέγε</i>
	iv) <i>ἔνδον τοῦ ἰλαστηρίου αὐτοῦ...ἀρρεύστως γεννηθέντος</i>
II	κράτημα
III	<i>ἀρρεύστως γεννηθέντος, εἰς σωτηρίαν τῶν ψυχῶν ἡμῶν</i> (coda - finale)

Εικόνα 4. Μακροδομική ανάλυση του καλοφωνικού στιχηροῦ

Το τμήμα της σύνθεσης πριν από το κράτημα περιλαμβάνει συνολικά τέσσερις περιόδους, μία εισαγωγική και τρεις ακόμη που συνιστούν τη μελοποίηση του μεγαλύτερου μέρους του ποιητικού κειμένου, συγκεκριμένα μέχρι τη φράση «ἀρρεύστως γεννηθέντος». Στην εισαγωγική περίοδο, η πρώτη συλλαβή του κειμένου,

⁴⁰ Αναλυτικότερα για τα διάφορα είδη αναλυτικής προσέγγισης του βυζαντινού μέλους, βλ. Μαρία Αλεξάνδρου, «Αναλυτικές προσεγγίσεις και ιχνηλασία του κάλλους στην Βυζαντινή Μουσική. Ο ευχαριστήριος ύμνος *Σε ἕμνοῦμεν*», στο: Κώστας Τσούγκρας (επιμ.), *Μουσική θεωρία και ανάλυση – μεθοδολογία και πράξη*, 29 Σεπτεμβρίου – 1 Οκτωβρίου 2006, Θέρμη Θεσσαλονίκης, Πρακτικά Συμποσίου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 317-329.

⁴¹ Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί*, ὁ.π., σ. 154.

δηλαδή το γράμμα «ά» της λέξης «άγαλλιιάσθω», παίρνει τη μορφή ενός σύντομου ηχήματος, δηλαδή κρατήματος, το οποίο μας φανερώνει το ήθος του ήχου της σύνθεσης (έξω πρώτος ήχος). Στις επόμενες τρεις περιόδους, το κείμενο διαιρείται ανάλογα. Στην πρώτη (μετά την εισαγωγική) περίοδο, το κείμενο οριοθετείται από τη λέξη «πάλι», η οποία αποτελεί προτροπή για την επανάληψη του μέχρι εδώ μέλους, κάτι που συμβαίνει ευθύς αμέσως, στη δεύτερη (μετά την εισαγωγική) περίοδο. Το μέλος στην επανάληψη παρουσιάζει ελάχιστες αποκλίσεις από την αρχική του μελοποίηση. Η δεύτερη (μετά την εισαγωγική) περίοδος ολοκληρώνεται με την προσθήκη της φράσης «ἔσω ἔν τῇ σκηνῇ τοῦ Θεοῦ» και καταλήγει με μία ακόμη προτροπή, τη λέξη «λέγε»,⁴² που μας εισάγει στην τελευταία προ του κρατήματος περίοδο. Το πέρασμα στο κράτημα γίνεται στο σημείο, όπου υπολείπεται μόλις μία φράση για την ολοκλήρωση του ποιητικού κειμένου. Το τρίτο και τελευταίο τμήμα της σύνθεσης έχει τη θέση μιας coda / καταληκτικού τμήματος (Στάθης: «finale»), καθώς συμπληρώνει την όλη σύνθεση με τη μελοποίηση της τελευταίας φράσης του ποιητικού κειμένου «εἰς σωτηρίαν τῶν ψυχῶν ἡμῶν». Η μελοποίηση της τελευταίας φράσης γίνεται αφού πρώτα επαναληφθεί, ως νοηματική σύνδεση αλλά και για έμφαση, η τελευταία πριν από το κράτημα φράση «ἀρρεῦστως γεννηθέντος». Τούτο γίνεται κατά την εκτίμησή μας, για να τονισθούν το μυστήριο της ενανθρωπήσεως του Θεού Λόγου αλλά και ο έντονα σωτηριολογικός χαρακτήρας της εορτής των Εισοδίων της Θεοτόκου.

Από το ογκώδες αυτό μάθημα του Μανουήλ Χρυσάφη επιλέξαμε να παρουσιάσουμε την ανάλυση του πρώτου μουσικού κώλου της πρώτης (μετά την εισαγωγική) περιόδου. Το ποιητικό μας κείμενο είναι η φράση «άγαλλιιάσθω ὁ Δαβίδ». Στην παρτιτούρα που ακολουθεί (Εικόνες 5-7) γίνεται μία αντιπαραβολή των πηγών.

Συγκεκριμένα, βλέπουμε από πάνω προς τα κάτω το παλαιό στιχηραρικό μέλος (A 139) και την εξήγησή του από τον Χουρμούζιο (ΜΠΤ 708) και στη συνέχεια το καλοφωνικό μέλος του Χρυσάφη (Ιβήρων 975) και την εξήγησή του επίσης από τον Χουρμούζιο (*Μαθηματάριον*). Στο σημείο αυτό να επισημάνουμε ότι στα χειρόγραφα A 139 και Ιβήρων 975 έχουμε τη μετροφωνική δομή του μέλους και όχι την πλήρη καταγραφή του, κάτι που συμβαίνει στις εξηγήσεις της Νέας Μεθόδου, δηλαδή του Χουρμούζιου. Επίσης, για να είναι δυνατή η προσέγγιση των πηγών και από αυτούς που δεν έχουν υπόψιν τους τη σημειογραφία της Βυζαντινής Μουσικής, παραθέτουμε κάτω από κάθε πηγή και ένα πεντάγραμμα, όπου για τα χειρόγραφα A 139 και Ιβήρων 975 υπάρχει ο μεταγραμματισμός⁴³ της μετροφωνικής δομής, ενώ για το χειρόγραφο ΜΠΤ 708 και το *Μαθηματάριον* υπάρχει η αντίστοιχη σχηματική μεταγραφή.⁴⁴ Η κόκκινη γραμμή διαχωρίζει το παλαιό στιχηραρικό μέλος από την καλοφωνία ή, αν θέλουμε να το θέσουμε διαφορετικά, τη βυζαντινή *Ars Antiqua* από την αντίστοιχη *Ars Nova*. Σε κάθε ενότητα υπάρχει και ένα τρίτο πεντάγραμμα, αυτό της αναγωγικής ανάλυσης, όπου δείχνουμε το περίγραμμα του μέλους και τους δομικούς του φθόγγους, καθώς και επιπλέον πληροφορίες για την έκταση του μέλους (*ambitus*) και τους χρόνους πρώτους που αυτό δαπανά ανά συλλαβή. Οι πληροφορίες αυτές δίνονται πάντα με βάση την εξήγηση του Χουρμούζιου.

⁴² Πρόκειται για «ἐνηχητική παρακέλευσι [...] ἡ ὁποία εἰσάγει ἕν νέον νόημα καὶ σχεδὸν πάντοτε ἕν νέον μελικὸν σχῆμα [...] ἀπηυθύνετο εἴτε εἰς τὸν δομέστικον εἴτε εἰς τὸν μονοφωνάριον διὰ τὴν καλοφωνίσην»· βλ. Στάθης, *Οἱ ἀναγραμματισμοί*, ὁ.π., σ. 155 καὶ 157.

⁴³ Μεταφορά των τονικών υψών χωρίς αξίες με βάση τη σημειογραφία και χωρίς αναφορά στην προφορική παράδοση.

⁴⁴ Η σχηματική μεταγραφή δείχνει τα τονικά ύψη και τον ρυθμό, χωρίς όμως τις λεπτομέρειες των διαφόρων εκτελεστικών προσεγγίσεων του μέλους.

Παλιό Στιχηράριο

A139

ΜΠΤ 708

Χρόνοι πρώτοι

Δομικοί φθόγγοι και περίγραμμα μέλους

Έκταση ανά συλλαβή

φ. φ. φ. 2φωνές 2φωνές

Καλοφωνία

Ίβήρον 975

Ίβήρον 967

Μαθηματάριον

Χρόνοι πρώτοι

Δομικοί φθόγγοι και περίγραμμα μέλους

Έκταση ανά συλλαβή

1φωνή 2φωνές 1φωνή 2φωνές

Εικόνα 5. Παρτιτούρα 1/3

The image displays a handwritten musical score for Byzantine kalophony, organized into two systems. Each system consists of three staves. The top staff in each system contains a single note with a fermata and a C-clef. The middle staff contains a melodic line with various ornaments, including grace notes and slurs, and is marked with the number '8'. The bottom staff contains a rhythmic line with diamond-shaped notes and is marked with '3 φορές' (3 times). A horizontal red line separates the two systems. The second system's top staff has two notes with fermatas and is marked with '23'. The middle staff of the second system features a complex melodic line with many ornaments and is marked with '34' and '22'. The bottom staff of the second system has a rhythmic line with diamond-shaped notes, some enclosed in a dashed oval, and is marked with '5 φορές' and '3 φορές'.

Εικόνα 6. Παρτιτούρα 2/3

The image shows a handwritten musical score for three systems. Each system consists of three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line, and a guitar tablature line. The score is divided into measures by vertical green lines. Red numbers indicate measure counts, and red text indicates fret positions.

System 1:

- Measure 1: Vocal line starts with a double bar line and the syllable "δα". The piano part has a whole note. The guitar part has a whole note with a circled 0, labeled "5 ηχοές".
- Measure 2: Vocal line has "βι", "ι", "ι", "ι", "ι", "ι". The piano part has a whole note. The guitar part has a whole note with a circled 0, labeled "4 ηχοές".
- Measure 3: Vocal line has "κρου", "ου", "ου", "ου", "ου", "ου". The piano part has a whole note. The guitar part has a whole note with a circled 0, labeled "3 ηχοές".

System 2:

- Measure 4: Vocal line has "δα", "α", "α", "α", "α", "α". The piano part has a whole note. The guitar part has a whole note with a circled 0, labeled "3 ηχοές".
- Measure 5: Vocal line has "βι", "ι", "ι", "ι", "ι", "ι". The piano part has a whole note. The guitar part has a whole note with a circled 0, labeled "1 ηχοή".
- Measure 6: Vocal line has "κρου", "ου", "ου", "ου", "ου", "ου". The piano part has a whole note. The guitar part has a whole note with a circled 0, labeled "4 ηχοές".

Εικόνα 7. Παρτιτούρα 3/3

Επανερχόμαστε στην ανάλυση του καλοφωνικού μέλους, για να δούμε τη δομική, τη μετρική, την τροπική και τη συντακτική ανάλυση του πρώτου κώλου: αυτό περιέχει μία προτροπή, η οποία ολοκληρώνεται στο αμέσως επόμενο κώλον: «ἀγαλλιάσθω ὁ Δαβὶδ κρούων τὴν κινύραν».⁴⁵ Ὅπως φαίνεται και στον παρακάτω πίνακα (Εικόνα 8), ο Χουρμούζιος για να εξηγήσει αυτό το κώλον του Χρυσάφη στη Νέα Μέθοδο χρειάζεται επτά συνολικά μουσικά κώλα, τα οποία καταλαμβάνουν 110 χρόνους πρώτους. Το μέλος αναπτύσσεται σταθερά στον πρώτο ήχο, κάνοντας κατά κανόνα κατάληξεις στο φθόγγο Κε, στη βάση δηλαδή του έξω πρώτου ήχου. Μία φορά έχουμε κατάληξη στο φθόγγο Γα και άλλη μία στο φθόγγο Δι. Το μέλος τελικά αναπαύεται στο φθόγγο Πα, στη βάση δηλαδή του έσω πρώτου ήχου, όπου ήδη έχουμε περάσει από την αρχή του β' κόμματος του κώλου («ὁ Δαβίδ»). Οι μεσοβυζαντινές θέσεις που χρησιμοποιούνται από τον Χρυσάφη στο εν λόγω κώλον είναι αυτές της ισότητος, του κρούσματος και του λυγίσματος, ενώ από τα μεγάλα σημάδια (υποστάσεις) συναντούμε το παρακάλεσμα, τη βαρεία, την παρακλητική, το πιάσμα, τη διπλή, το γοργόν, το έτερον, το αντικένωμα και το τζάκισμα.

Περίληψη περιεχομένου	Δομική και μετρική ανάλυση							Τροπική και συντακτική ανάλυση					
	Πόδες	Στίχοι	Μουσικά κώλα		Ποιητικό κείμενο με αναγραμματισμούς, μαρτυρίες, φθορές και σημεία στίξης	Αριθ. συλ.	Χρ. πρ.	Ήχος	Καταλήξεις	Χαρακτηριστικές θέσεις ή γραμμές			
			Πηγή	Αρ.						Όνομα	Σχήμα των ΜγΣ		
Προτροπή για τον εορτασμό της χαρμόσυνης ημέρας	I	A	Ιβ. 975	1	ἄ-γαλ-λι-ἄ-σθω ὁ Δα-βιδ	8	-	έσω α'	Πα/εντελής	ισότης, παρακάλεσμα			
				Εξήγ. Χουρμ.	1.1	ἄ-γα-(α-γα)λλι-ἄ- ^Κ ῳ	4(+2)		10			^Κ ῳ /ατελής	
				1.2	^ξ -ἄ- ^Κ ῳ	1	14		^Κ ῳ /ατελής				
				1.3	-ἄ-σθω	2	14		Κε/ατελής			βαρεία, παρακλητική	
				1.4	^ρ -ω-	-1	14		^Γ η Δι ατ. ατ.				
				1.5	-(νω)-	-1	14		^Κ ῳ /εντελής				
				1.6	ὁ	1	18		έσω α'			Πα/ατελής	αντικένωμα
				1.7	-ὁ Δα-(ἄ-γαλ-λι-ἄ-σθω ὁ δα)βιδ ^ρ	-1 2(+7)	26		^η ῳ /εντελής			κρούσμα κατάληξη με βαρεία και διπλή (θέση λυγίσματος)	

Εικόνα 8. Δομική, μετρική τροπική και συντακτική ανάλυση του πρώτου κώλου

Συγκρίνοντας τώρα τις εξηγήσεις του πρώτου μουσικού κώλου του καλοφωνικού μέλους με το αντίστοιχο του Παλαιού Στιχηραρίου (Εικόνα 9), παρατηρούμε τα εξής:

- 1) το καλοφωνικό μέλος δαπανά συνολικά 110 χρόνους πρώτους για τη μελοποίηση του πρώτου κώλου, ενώ το παλαιό στιχηραρικό μέλος δαπανά μόλις 47,
- 2) η συνολική έκταση του καλοφωνικού μέλους καλύπτει ένα διάστημα ενάτης, ενώ η αντίστοιχη του Παλαιού Στιχηραρίου δεν υπερβαίνει το διάστημα της εβδόμης,

⁴⁵ Η κινύρα είναι μουσικό όργανο του αρχαίου Ισραήλ, που συνδέεται με το όνομα του προφητάνακτος Δαβίδ· βλ. Γιάννης Πλεμμένος, «Τα μουσικά όργανα στην εκκλησιαστική υμνογραφία», *Πολυφωνία* 7, Φθινόπωρο 2005, σ. 43-45· Νίκος Μαλιάρας, *Βυζαντινά Μουσικά Όργανα*, Παπαγρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 2007, σ. 96-98.

- 3) ο αριθμός των επαναλαμβανόμενων συλλαβών ή ψευδοσυλλαβών φτάνει κατά την ανάπτυξη του καλοφωνικού μέλους τις 10, ενώ στο παλαιό στιχηραρικό μέλος χρησιμοποιείται μόνο μία ψευδοσυλλαβή,
- και, τέλος, με βάση τα χειρόγραφα A 139 και Ιβήρων 975, παρατηρούμε ότι
- 4) στο καλοφωνικό μέλος γίνεται συχνή χρήση των μεγάλων υποστάσεων (συναντούμε 8 από αυτές στο πρώτο μόλις μουσικό κώλον), κάτι που δεν ισχύει για το μέλος του Παλαιού Στιχηραρίου.

	Καλοφωνία	Παλαιό Στιχηράριο
χρόνοι πρώτοι	110	47
ambitus	8 φωνές (διάστημα 9 ^{ης})	7 φωνές (διάστημα 7 ^{ης})
επαναλήψεις συλλαβών-ψευδοσυλλαβές	10	1
μεγάλα σημάδια	8	1

Εικόνα 9. Καλοφωνία vs Παλαιό Στιχηράριο: συγκριτική παράθεση δεδομένων ανάλυσης

Οι παραπάνω παρατηρήσεις μας οδηγούν στη διαπίστωση πως το καλοφωνικό στυλ μελοποιίας διαφοροποιείται από την παράδοση του Παλαιού Στιχηραρίου, παράγοντας μέλος επιτηδευμένο με μελωδικούς πλατυσμούς, που το καθιστούν εκτενέστερο του κοινού παπαδικού μέλους. Το μέλος έχει πανηγυρικό χαρακτήρα, κάτι που φαίνεται άλλωστε και από το γεγονός ότι καλοφωνικά στιχηρά έχουν γραφεί για τις μεγαλύτερες και σπουδαιότερες εορτές του εορτολογίου. Η πολύ εκλεπτυσμένη μελική ανάπτυξη επιτυγχάνεται με την εκτενή χρήση των μεγάλων υποστάσεων χειρονομίας που χαρακτηρίζουν τις καλοφωνικές θέσεις. Το ποιητικό κείμενο επεκτείνεται με τη χρήση αναγραμματισμών, προκειμένου να μη χαθεί η συνοχή και η νοηματική συνέχειά του. Μέρος του μακροσκελούς μέλους καλύπτεται από ένα ή περισσότερα, ανάλογα με τη δομή του μαθήματος, κρατήματα.

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά του καλοφωνικού μέλους καθιερώνονται σταδιακά στην περίοδο που ακολουθεί την ανάκτηση της Κωνσταντινούπολης (1261) από τους Φράγκους. Πρόκειται για μία περίοδο γενικότερης πνευματικής άνθησης, τόσο στον τομέα των γραμμάτων, όσο και των τεχνών και των επιστημών, τη λεγόμενη Παλαιολόγεια Αναγέννηση. Κατά την περίοδο αυτή δίνεται ιδιαίτερη ώθηση στην ανάπτυξη της εκκλησιαστικής μουσικής. Σ' αυτό συντελούν, όπως είδαμε, αφενός η διδασκαλία των ησυχαστών πατέρων και αφετέρου η καθιέρωση του νέο-σαβαϊτικού τυπικού.

Τα στιλιστικά χαρακτηριστικά του καλοφωνικού μέλους δικαιολογούν κατά την άποψη του Edward Williams και άλλων, μεταξύ αυτών και ημών, τον χαρακτηρισμό του ως νέου και το χαρακτηρισμό της αντίστοιχης τέχνης της μελοποιίας ως μιας βυζαντινής *Ars Nova*. Εδώ, αξίζει να μνημονεύσουμε τον κύριο Στάθη και την πρόσφατη έκδοση του βιβλίου του *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας* στην αγγλική γλώσσα. Στον αγγλικό τίτλο του βιβλίου, την έκδοση του οποίου επιμελήθηκε ο πρωτοπρεσβύτερος Κωνσταντίνος Τερζόπουλος, η βυζαντινή καλοφωνία χαρακτηρίζεται απερίφραστα ως *Ars Nova*.⁴⁶ Επιπλέον, θα πρέπει να

⁴⁶ Ο ολοκληρωμένος τίτλος του βιβλίου έχει ως εξής: Gregorios Stathis, *Introduction to Kalophony, the Byzantine Ars Nova, The Anagrammatismoi and Mathemata of Byzantine Chant*, translated and revised by Konstantinos Terzopoulos, Peter Lang (Studies in Eastern Orthodoxy, vol. 1), Bern 2014.

λάβουμε σοβαρά υπόψη πως ο όρος *Ars Nova*, επειδή ακριβώς προέρχεται από τον χώρο της μουσικής της Δυτικής Ευρώπης, αποτελεί νοηματική γέφυρα για όσους ενδιαφέρονται να προσεγγίσουν τα μουσικά πράγματα της Ανατολής και δη της υστεροβυζαντινής περιόδου. Κλείνοντας, να υπογραμμίσουμε ότι πρόκειται για μία νέα τέχνη, η οποία όμως δεν έρχεται σε ρήξη με το παρελθόν, αλλά, όπως φαίνεται και από τα λεγόμενα των δημιουργών της, ως άρρηκτη συνέχεια και εξέλιξη αυτού.

Η θεωρητική μεταρρύθμιση και ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Κίνητρα και επιρροές στο έργο του Χρυσάνθου

Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης

Στις απαρχές του 19ου αιώνα συντελείται η θεωρητική και σημειογραφική μεταρρύθμιση της Ψαλτικής Τέχνης, η οποία γίνεται κατόπιν ευρύτερα γνωστή ως των «Τριών Διδασκάλων».¹ Κατ' αυτήν τη σημαντική όσο και σύνθετη μεταρρυθμιστική προσπάθεια, η Ψαλτική Τέχνη εξελίσσεται ως προς τη σημειογραφία της και η θεωρία της τεκμαίρεται, συνδεδεμένη στενά κυρίως με το απώτερο αρχαιοελληνικό μουσικό παρελθόν.² Για τους παραπάνω λόγους, μπορούμε με ασφάλεια να υποστηρίξουμε ότι το "1814", έτος στο οποίο τοποθετούνται ιστορικά οι απαρχές της μεταρρύθμισης και πρωτοδιδάσκεται το νέο σύστημα,³ αποτελεί ένα σημαντικότατο χρονικό ορόσημο, ένα σταθμό στη θεωρία και την ιστορία της λόγιας μουσικής μας παράδοσης, που οριοθετεί ένα σημείο σύνδεσης με το θεωρητικό παρελθόν και, ταυτόχρονα, μία αφετηρία για τη νεότερη περίοδο της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής.⁴

Η θεωρητική υποστήριξη του νέου συστήματος κατά την πρώτη διδασκαλία του στην Γ' Πατριαρχική Μουσική Σχολή⁵ από τον ιεροδιάκονο Χρυσάνθο⁶ συνδέεται άμεσα

¹ «Τρεις γαρ των εν Βασιλευούση εξ επαγγέλματος Μουσικών, ο τε Ιερολογιώτατος εν διακόνους κυρ Χρυσάνθος, ο Μουσικολογιώτατος Λαμπαδάριος της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας κυρ Γρηγόριος, και ο Μουσικολογιώτατος κυρ Χουρμούζιος, [...]». Βλ. *Ελληνικός Τηλέγραφος* 5, Βιέννη 1816, σ. 10-11.

² Βλ. Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης, *Θεώρηση και προσδιορισμός των "λεπτών" διαστημάτων της μίας φωνής*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2011, σ. 43-50.

³ «[...] Τρεις γαρ των εν Βασιλευούση εξ επαγγέλματος Μουσικών, [...] ομού συνελθόντες, θεωρητικήν άμα και πρακτικήν της καθ' ημάς ιεράς Μουσικής διδασκαλίαν συνέταξαν, και μέθοδον παραδόσεως νέαν εξέυρον, [...]». Βλ. *Ελληνικός Τηλέγραφος* 5, ό.π.

⁴ Βλ. Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης, «Όψεις της αρχαίας ελληνικής μουσικής στη νέα ψαλτική θεωρία», *Μουσικολογία* 21, 2013, σ. 256.

⁵ Η ανίχνευση και πρώτη καταγραφή των μουσικών περιοδικών της εποχής, ως πηγών από τις οποίες αντλούμε πληροφορίες σχετικά με τη μελέτη των τότε συμβαινόντων, μεταξύ των οποίων και η λειτουργία της εν λόγω Σχολής, οφείλεται στην Καίτη Ρωμανού και στο σημαντικότερο δίτομο έργο της *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις*, Κουλτούρα, Αθήνα 1996. Η αξιοποίηση των καταγραφών της κ. Ρωμανού μπορεί να οδηγήσει τους μελετητές σε πολύ χρήσιμα συμπεράσματα, τα οποία θα βρίσκονται σε συνάρτηση με την οπτική της εκάστοτε έρευνας. Σχετικά με την Γ' Πατριαρχική Μουσική Σχολή που ιδρύθηκε το 1814 και λειτούργησε μέχρι το 1821, βλ. Καίτη Ρωμανού, «Η μεταρρύθμιση του 1814», *Μουσικολογία* 1, 1985, σ. 10-12. Κύριες πληροφορίες για τη λειτουργία της ιστορικής αυτής Μουσικής Σχολής αντλούνται από τον πρόλογο του Παναγιώτη Πελοπίδη που παρατίθεται στο *Μέγα Θεωρητικό*: βλ. Χρυσάνθος, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Παν. Γ. Πελοπίδης, Τεργέστη 1832, σ. στ'-ζ'. Επίσης, βλ. Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον Κουσουλίνου & Αθανασιάδου, Αθήναι 1890, σ. 373-375, και πρβλ. Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Ιστορική επισκόπησης της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Τύποις Πραξιτέλους, Αθήνα 1904, σ. 232-233. Σημαντικές επίσης πληροφορίες για την αρχή και τη λειτουργία της Σχολής, με αναφορές σε πηγές της εποχής, αντλούνται από το ακόλουθο άρθρο: Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως στη Νέα Μέθοδος», *Τιμή προς τον Διδάσκαλον, «Ανατολής τὸ Περιήχημα»*, Αθήνα 2001, σ. 696-707· πρβλ. επίσης Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Η Βυζαντινή Μουσική στη λατρεία και στην Επιστήμη», *Βυζαντινά* 4, 1972, σ. 423. Για μία γενικότερη θεώρηση της συγκεκριμένης μεταρρυθμιστικής προσπάθειας, βλ. Maureen M. Morgan, «The "Three Teachers" and their Place in the History of Greek Church Music», *SiEC* 2, 1971, σ. 87-91.

με την έκδοση, το 1821, στο Παρίσι, από τον Αναστάσιο Θάμυρη,⁷ του ευσύνοπτου θεωρητικού εγχειριδίου *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και Πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής*, συγγραφέας του οποίου είναι ο αρχιμανδρίτης, πλέον, Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων.⁸ Στην έκδοση αυτή συνοψίζονται υπό τύπον ευκολομημόνευτων σημειώσεων οι εν λόγω διδασκαλίες.⁹

Πέραν όμως της χρησιμότητας που είχε η εν λόγω Σχολή Ψαλτικής στο πλαίσιο μιας προφανούς εκπαιδευτικής πολιτικής από τη διοίκηση της Εκκλησίας για την εκμάθηση της εκκλησιαστικής μουσικής και τη στελέχωση των αναλογίων της, δεν πρέπει να παραγνωρίζεται το γεγονός ότι η έννοια της παιδείας και η δημιουργία εκπαιδευτικών δομών για την απόκτηση γνώσης αποτελεί βασική επιδίωξη και κύρια φροντίδα του Διαφωτισμού.¹⁰

Ο Διαφωτισμός στη θεωρία του Χρυσάνθου

Το ιδεολογικό και πολιτικό κίνημα του Διαφωτισμού, ο οποίος ήδη από τον 18ο αιώνα έχει απλωθεί στην Ευρώπη, ενώ στην Βαλκανική ουσιαστικά κινεί τα ιδεολογικά νήματα των προεπαναστατικών διεργασιών, συνιστά ένα ευρύτερο κίνημα πνευματικής αλλαγής και ανανέωσης που συνυφαίνεται με την παιδεία, ενσωματώνει τις έννοιες του ορθολογισμού, της θεωρητικής τεκμηρίωσης και της αμφισβήτησης, αναπροσδιορίζει

- ⁶ «Τρεις εξ επαγγέλματος μουσικοί άνδρες, ήτοι ο Ιεροδιάκονος Κύριος Χρυσάνθος, και ο λαμπαδάριος της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας Κύριος Γρηγόριος και ο Κύριος Χουρμούζιος (εξ ων ο μεν πρώτος, ανήρ άλλως επιστήμων ενησχολήθη διά χρόνου μακρού και πόνων πολλών περί το θεωρητικόν της μουσικής μέρος [...]). Βλ. *Λόγιος Ερμής* 1, Βιέννη 1816, σ. 10. Όμοια περιγραφή συναντούμε και στον *Ελληνικό Τηλέγραφο* (τ. 5, ό.π.): «[...] ο μεν πρώτος [ο Χρυσάνθος] περί το θεωρητικόν της Μουσικής μέρος είπερ τις άλλος, διά μακρού χρόνου και πόνων πολλών ενασχοληθείς [...].»
- ⁷ Βλ. *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και Πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής, συνταχθείσα προς χρήσιν των σπουδάζοντων αυτήν κατά την νέαν μέθοδον, παρά Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων Διδασκάλου του θεωρητικού της Μουσικής. Εν Παρισίοις. Εκ της Τυπογραφίας Ριγνίου. Ευρίσκεται δε κατά τον Γαλατάν της Κωνσταντινουπόλεως. Παρά τω Α. Κάστρου, Τυπογράφω 1821.* Για σχόλια ως προς την αξία αυτής της πρώτης θεωρητικής έκδοσης, βλ. Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήναι 1989, σ. 19· πρβλ. Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 30-31 και 215-216· βλ. επίσης Γεώργιος Λαδάς, *Τα πρώτα τυπωμένα βιβλία της Βυζαντινής Μουσικής*, Γκαλερί Κουλτούρα, Αθήνα 1978, σ. 19-26. Η σπουδαιότητα αυτής της μικρής εργασίας βρίσκεται στην ανατύπωση και αναδημοσίευση του σπανιότατου προλόγου του Θάμυρη.
- ⁸ Πλήρες βιογραφικό υπόμνημα του Χρυσάνθου παραθέτει ο Γεώργιος Κωνσταντίνου (βλ. Γεώργιος Κωνσταντίνου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων*, Ι.Μ.Μ. Βατοπεδίου 2007, σ. 23-34), ενώ βιογραφικά στοιχεία για τον Χρυσάνθο μπορούμε να αντλήσουμε από τον Θεόδωρο Αριστοκλέους στο σχετικό με τον βίο του Κωνσταντίου του Α΄ έργο του: βλ. Θεόδωρος Μ. Αριστοκλέους, *Κωνσταντίου Α΄ του από Σιναίου αιδίου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως του Βυζαντίου βιογραφία και συγγραφαί αι ελάσσονες εκκλησιαστικά και φιλολογικά, καί τινες επιστολαί*, Εκ του Τυπογραφείου της "Προόδου", Κωνσταντινούπολη 1866, σ. 61. Σημαντικές παρατηρήσεις για την εξέλιξη του Χρυσάνθου στην ιερατική ιεραρχία αναφέρει ο Χάρης Ξανθουδάκης, «Το Μέγα Θεωρητικό του Χρυσάνθου και οι γαλλικές πηγές του», *Ερανιστής* 26, 2007, σ. 143.
- ⁹ Η *Εισαγωγή* είχε ως κύριο και πρωταρχικό της στόχο να καλύψει το κενό ενός εύχρηστου θεωρητικού εγχειριδίου για τους τώως σπουδαστές της Γ΄ Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής. Οι διδακτικοί στόχοι αυτής της πρώτης, "εισαγωγικής" έκδοσης διατυπώνονται με ευκρίνεια στην προσφώνηση που συναντάμε στον πρόλογο του επιμελητή της έκδοσης, Α. Θάμυρη: σ' αυτόν, ο εκδότης απευθύνεται προς τους «μουσικολογικώτατους φίλους συμμαθητάς» του. Βλ. Λαδάς, ό.π., σ. 20.
- ¹⁰ «[...] πρώτον αυτών έργων και πρώτη φροντίς πρέπει να ήναι να ελευθερώσωσι τον κοινόν λαόν από την δεισιδαιμονίαν, με την γρήγορον εξάπλωσιν της παιδείας [...].» (βλ. Αδαμάντιος Κοραΐς, *Πλούταρχος Τα Πολιτικά*, Εκ της Τυπογραφίας Φιρμίνου Διδότου, Παρίσιοι 1824, σ. 69). Σημαντικές πληροφορίες για τη σχέση του Διαφωτισμού με τη μουσική μπορούμε να αντλήσουμε και στο συλλογικό τόμο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Μουσική και Διαφωτισμός*, ΟΜΜΑ, Αθήνα 1993.

τη θεωρητική σκέψη, προάγει την επιστημονική τεκμηρίωση, επιδιώκει σε ατομικό επίπεδο την δια της γνώσεως απελευθέρωση από προκαταλήψεις, δεισιδαιμονίες και από κάθε είδους τυραννίες και, τέλος, αναζητά την εθνική ιδιοπροσωπία και την αυτοδιάθεση των λαών.¹¹

Κύρια μέριμνα του Χρυσάνθου, του θεωρητικού συγγραφέα της μεταρρύθμισης, η οποία επιδεικνύεται με ιδιαίτερη φροντίδα και ζήλο μέσα στις θεωρητικές του διατυπώσεις, αποτελεί η ανάδειξη της ιστορικής συνέχειας της παλαιάς στη νέα θεωρία της ελληνικής μουσικής.¹² Προς αυτήν την κατεύθυνση, καταβάλλεται προσπάθεια για να συγκροτηθεί το κατάλληλο εκείνο υπόβαθρο, όπου το αρχαιοελληνικό και κυρίως το ελληνιστικό μουσικοθεωρητικό παρελθόν συναντάται ιδεαλιστικά ζωντανό μέσα από ονόματα και όρους, ορισμούς και παραδείγματα, αξιώματα και διαχρονικά θεωρητικά δάνεια.¹³

Επιπροσθέτως, και πέρα από την ιδεαλιστική συνέχεια της παλαιάς στη νέα ελληνική μουσική, μέσα από τις γραφές του Χρυσάνθου και την επιδιωκόμενη συστηματοποιημένη θεωρητική δομή φαίνεται να επανατοποθετείται στη γραφή του μία απαραίτητη διεπιστημονική προσέγγιση της μουσικής θεωρίας. Η οπτική αυτή, που αγγίζει και την εννοιολογική θεώρηση της μουσικής τέχνης, ολοκληρώνει ουσιαστικά την βιαίως διακεκομμένη Παλαιολόγεια Αναγέννηση, όχι όμως μόνο ως προς την επιστροφή στην αντιγραφή και μελέτη των κλασικών θεωρητικών κειμένων, αλλά και, το κυριότερο, ως προς την υιοθέτηση των μεθόδων που προσφέρει η επιστήμη, δηλαδή την ανάλυση, την τεκμηρίωση και την απόδειξη, όπου αυτό καθίσταται δυνατό.

Γι' αυτούς τους κύριους λόγους θεωρούμε ότι με το έργο του διαφωτιστή συγγραφέα γεφυρώνεται το μεγάλο χρονικό και θεωρητικό χάσμα μεταξύ του 14ου και του 19ου αιώνα, το οποίο πρέπει να σημειωθεί ότι βρίσκεται σε πλήρη ανακολουθία με τη μεταβυζαντινή ακμή της μελοποιίας, και συμπληρώνεται επαρκώς, πρωτότυπα και σίγουρα προς το ουσιωδέστερο η υστεροβυζαντινή θεωρητική γραφή. Για τους ίδιους λόγους, η διδασκαλία του Χρυσάνθου θεωρούμε ότι μπορεί να ξεφεύγει ακόμη και από τα στενά πλαίσια της μουσικής επιστήμης και να αξιολογείται σαν μία ιστορική τομή που εμπεριέχει, δίπλα στη νέα θεωρία, την όλη ιδέα της ιστορικής αποκατάστασης μιας τέχνης και, μέσα απ' αυτήν, της πνευματικής ανανέωσης ενός λαού.

¹¹ Βλ. Κωνσταντινίδης, «Όψεις της αρχαίας ελληνικής μουσικής στη νέα ψαλτική θεωρία», ό.π., σ. 257. Σχετικό κεφάλαιο για τη σχέση του Διαφωτισμού με την εκκλησιαστική μουσική παρουσίασε πρώτη η Καίτη Ρωμανού (βλ. Καίτη Ρωμανού, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 2000, σ. 27-31). Τις επιρροές του κινήματος του Διαφωτισμού στην Ψαλτική Τέχνη, με την παράθεση μελετών που σκιαγραφούν αντίστοιχα επτά πορτρέτα ελλήνων μουσικών της περιόδου του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, μεταξύ των οποίων και το «Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων: ο Έλληνας Rameau», καταγράφει σε σχετικό έργο του ο Γιάννης Πλεμμένος: βλ. Γιάννης Πλεμμένος, *Το μουσικό πορτρέτο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού*, Ψηφίδα, Αθήνα 2003. Σημαντικότερη συμβολή στη μελέτη και εξήγηση του όλου φαινομένου του Νεοελληνικού Διαφωτισμού αποτελεί η σχετική μονογραφία του Δημαρά: βλ. Κωνσταντίνος Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, Αθήνα 2002. Επίσης, αναφορικά με τις διάφορες πτυχές του ελληνικού διαφωτισμού, βλ. Παναγιώτης Νούτσος, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.

¹² Βλ. Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης, «Γένος Διάτονον, το αρχαίον και το καθ' ημάς», στο: Δημήτριος Μπαλαγεώργος και Γρηγόριος Αναστασίου (επιμ.), *Θεωρία και Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, Ἡ Ὀκταηχία*, Πρακτικά Γ' Διεθνoῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ, Ἀθήνα, 17-21 Ὀκτ. 2006, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἴδρυμα Βυζαντινῶν Μελετῶν, Αθήνα 2010, σ. 113.

¹³ Βλ. Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης, «Οι "κλασικές" βάσεις της μεταρρύθμισης. Ιδεολογικές και τεχνικές προσεγγίσεις της νέας Ψαλτικής θεωρίας», στο: Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, Emmanouil Giannopoulos (επιμ.), *Proceedings of Crossroads / Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity Conference*, Thessaloniki 6-10 June 2011, School of Music Studies, A.U.Th. / I.M.S, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 1042.

Υπό αυτό το πρίσμα, δεν πρέπει να θεωρείται καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι η λειτουργία της εν λόγω Γ' Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής αναγγέλλεται με τον ανάλογο ενθουσιασμό στο κατεξοχήν έντυπο μέσο διάδοσης των ιδεών του ελληνικού Διαφωτισμού, το περιοδικό *Λόγιος Ερμής*¹⁴ της Βιέννης. Είναι χαρακτηριστική η δηλούμενη πεφωτισμένη επιστροφή στο αρχαίο κάλλος: «την αλήθειαν ταύτην άρχισε να αισθάνεται, ως φαίνεται, και η σημερινή Ελλάς και ζητεί εις τους χρόνους τούτους των φώτων της να αποσπασθή από της αμουσίας το βάραθρον. Όθεν μας στέλνει προδρόμους της ετοιμαζομένης επιστροφής του Μουσηγέτου Απόλλωνος εις την αρχαίαν αυτού πατρίδαν [...]».¹⁵

Τα αποτελέσματα της ίδρυσης μουσικών σχολείων για την εκμάθηση του νέου συστήματος της Ψαλτικής Τέχνης δεν είναι μόνο άμεσα, όπως τα παρουσιάζει ο Χρυσάνθος, δηλαδή «πληθυνθήναι τους ψάλλοντας εις τους θείους ναούς και διασωθήναι και εις τους μεταγενεστέρους το ύφος της ψαλμωδίας το εν τη Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία ψαλλόμενον [...]»,¹⁶ αλλά και έμμεσα, διότι τα σχολεία αυτά «[...] είναι τα μόνα μέσα τα οποία δύνανται να μας εξυπνίσωσιν από της πρώην αμαθείας τον λήθαργον και να μας δώσωσι τα αληθινά φώτα της μαθήσεως και της σοφίας».¹⁷

Οι απόψεις του εκδότη του *Λογίου Ερμή* για την τελειότερη και επιστημονικότερη εκπαίδευση των μαθητών της εν λόγω Σχολής εκτίθενται με σαφήνεια και καταδεικνύουν παράλληλα την ανάγκη για τον σαφή τεχνικό προσδιορισμό των ψαλλομένων μελών και, μέσα απ' αυτόν, την θεωρητική τεκμηρίωση της μουσικής. Προς αυτήν την κατεύθυνση, η απαιτούμενη τεχνογνωσία θα πρέπει να αναζητηθεί στο μουσικό εκπαιδευτικό σύστημα της Εσπερίας: «[...] νομίζομεν όμως ότι με τας επιστημονικάς και φιλολογικάς ενεργείας των σοφών διδασκάλων πολλών Σχολείων της Ελλάδος θέλει επιδώσει έτι μάλλον και η εντέλεια αυτής θέλει κατορθωθεί, όταν νέοι ευάγωγοι σπουδάσωσιν εις τας Ευρωπαϊκάς Ακαδημίας την φωνητικήν και οργανικήν Μουσικήν κατά θεωρίαν και πράξιν, ως τε [...] να κανονίσουσιν επιστημόνως τους ήχους της φωνής [...]».¹⁸

¹⁴ Το περιοδικό *Λόγιος Ερμής* πρωτοεκδόθηκε στη Βιέννη το 1811 και εκδότες του είχε διαδοχικά τους Άνθιμο Γαζή (1811 - Μάρτιος 1813), Θεόκλητο Φαρμακίδη (1813-1815) και Κωνσταντίνο Κοκκινάκη (1816-1821). Ιδεολογικά, η έκδοση του περιοδικού στηρίχθηκε στις απόψεις του Αδαμάντιου Κοραή, ο οποίος πίστευε στην αναγκαιότητα μιας πολιτικοφιλολογικής εφημερίδας σε απλή ελληνική γλώσσα: μιας εφημερίδας όπου δεν θα αναγράφονταν απλά τα γεγονότα και οι ειδήσεις, αλλά και οι ιδέες και οι σκέψεις των "φωτισμένων" της Ευρώπης και της Ελλάδας. Με βάση αυτή τη σκέψη, δημιουργήθηκε το 1811 ο *Λόγιος Ερμής*, το πρώτο ελληνικό φιλολογικό περιοδικό, που ως χορηγό είχε τη Φιλολογική Εταιρεία του Βουκουρεστίου. Επρόκειτο για ένα έντυπο με φιλολογικό, λογοτεχνικό και ευρύτερα πολιτικό περιεχόμενο. Η νέα αυτή λογοτεχνική προσπάθεια των Ελλήνων της Βιέννης κατόρθωσε να επιβιώσει μέχρι το 1821, οπότε και ο *Λόγιος Ερμής* σταμάτησε την έκδοσή του, λίγο μετά την έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης. Βλ. *Λόγιος Ερμής* 1, Βιέννη 1816, σ. 10-11.

¹⁵ Βλ. *Λόγιος Ερμής* 1, Βιέννη 1816, σ. 10· πρβλ. επίσης Κωνσταντινίδης, «Όψεις της αρχαίας ελληνικής μουσικής στη νέα ψαλτική θεωρία», ό.π., σ. 257.

¹⁶ Βλ. *Λόγιος Ερμής* 10, Βιέννη 1817, σ. 226· πρβλ. επίσης Κωνσταντινίδης, «Όψεις της αρχαίας ελληνικής μουσικής στη νέα ψαλτική θεωρία», ό.π., σ. 257.

¹⁷ Βλ. *Λόγιος Ερμής* 1, Βιέννη 1816, σ. 11· πρβλ. επίσης Κωνσταντινίδης, «Όψεις της αρχαίας ελληνικής μουσικής στη νέα ψαλτική θεωρία», ό.π., σ. 257.

¹⁸ Βλ. *Λόγιος Ερμής* 21-22, Βιέννη 1816, σ. 385-386. Οι απόψεις αυτές απηχούν και το γενικότερο πνεύμα με το οποίο αντιμετωπίστηκε η πριν το νέο σύστημα θεωρητική κατάσταση από τους μαθητές του Χρυσάνθου και τους λοιπούς θιασώτες της μεταρρύθμισης. Είναι χαρακτηριστικά τα γραφόμενα του Πέτρου του Εφεσίου σε άλλο τεύχος του *Λογίου Ερμή*: «διά το ατελές της τέχνης ταύτης και των γενικών κανόνων την έλλειψιν [...]» (βλ. *Λόγιος Ερμής* 14, Βιέννη 1819, σ. 610-613). Ο Χρυσάνθος με την έκδοση του ευσύνοπτου, ως προς τη φύση του, θεωρητικού εγχειριδίου, της *Εισαγωγής*, στοχεύει πρωτίστως ακριβώς σε αυτούς τους επιστημονικούς και μαζί διδακτικούς στόχους. Βλ. Χρυσάνθος, *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής*, ό.π., σ. 57-58.

Ο Χρυσάνθος, ο οποίος, όπως πληροφορούμαστε από διάφορες πηγές, φημιζόταν για τη λογιосύνη του, υπήρξε «ανήρ ευμαθέστατος, κάτοχος της ελληνικής, λατινικής και γαλλικής γλώσσης, διαπρεπής μουσικός και μουσικολόγος, εγκρατής τυγχάνων [...] και της ευρωπαϊκής [...] μουσικής, χειριζόμενος δε δεξιώς και τον ευρωπαϊκόν πλαγιάυλον [...],¹⁹ «[...] και επιστημονικών ιδεών εγκρατής Ευρωπαίους τε Μουσικούς ομιλήσας διδασκάλοις [...],²⁰ παρακολουθεί τα γραφόμενα²¹ στον *Λόγιο Ερμή*, έρχεται σε επαφή με τα έργα ευρωπαϊών μουσικών και στρέφεται προς το κίνημα του ευρωπαϊκού διαφωτισμού, οι ιδεολογικές αρχές του οποίου είναι αυτές που δημιουργούν το κατάλληλο υπόβαθρο και οδηγούν τελικά σε γόνιμες διεξόδους όχι μόνο τη θεωρητική σκέψη αλλά και τις τελικές διατυπώσεις της θεωρητικής του γραφής.²²

Τα ιδεολογικά κίνητρα του Χρυσάνθου, τα οποία τον ωθούν στην πραγμάτωση της μεταρρύθμισης, περιγράφονται με σαφήνεια από τον μαθητή του Πέτρο Εφέσιο και είναι σαφώς εθνοκεντρικά: «[...] δια να ευκολύνωσι την διδασκαλίαν της [μουσικής] και να την καταστήσωσι κοινοτέραν εις το γένος».²³ Παρομοίου ύφους αποτίμηση γίνεται και στα προλεγόμενα της β' έκδοσης της *Εισαγωγής*: «Είδεν ο Χρυσάνθος την σπουδαίαν συμβολήν της Μουσικής εν τω έργω της αναγεννήσεως των λαών και επιλοδόγησεν επανελθών εις Κωνσταντινούπολιν να ωφελήση το Έθνος [...]».²⁴

Την πρώτη εκδοτική προσπάθεια, το 1821, της *Εισαγωγής* του Χρυσάνθου, η οποία εξυπηρέτησε τους αρχικούς στόχους της διάδοσης αλλά και της στοιχειώδους θεωρητικής υποστήριξης της νέας μεθόδου, ακολουθεί, έντεκα χρόνια μετά, η πρώτη έκδοση ενός συγκριτικά ογκωδέστερου, ως προς το μέγεθος και το πλήθος των παρεχομένων πληροφοριών, συγγράμματος υπό τον ίδιο συγγραφέα, στο οποίο αναλύεται εκτενώς, τεκμηριώνεται κατά το δυνατόν και παρουσιάζεται με επιστημονικό τρόπο η θεωρία της εκκλησιαστικής μουσικής.²⁵ Είναι το σημαντικό θεωρητικό έργο που τιτλοφορείται ως το *Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*.²⁶ Στο βιβλίο αυτό, πέρα από τις τεχνικές λεπτομέρειες που αφορούν τη θεωρία και τη σημειογραφία της εκκλησιαστικής μουσικής, συναντώνται ακόμη οι ιστορικές γνώσεις, οι ιδεολογικές και κάποιες, ίσως, φιλοσοφικές πεποιθήσεις, και σίγουρα οι αισθητικές αναζητήσεις του Χρυσάνθου. Ταυτόχρονα, μέσα από τις σελίδες του θεωρητικού βιβλίου και παράλληλα με τον αναπτυσσόμενο μουσικοθεωρητικό στοχασμό, ο οποίος αποτελεί την αδιαμφισβήτητη θεωρητική βάση για την πλειονότητα των μετέπειτα ομοειδών συγγραφών, αναδεικνύεται και το πρόσωπο του συγγραφέα του, ως ενός κορυφαίου σύγχρονου θεωρητικού της μουσικής.²⁷

¹⁹ Βλ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, ό.π., σ. 333.

²⁰ Βλ. *Ελληνικός Τηλέγραφος* 5, ό.π.

²¹ Είναι χαρακτηριστικό ότι κείμενα του Χρυσάνθου παρουσιάζονται στο εν λόγω περιοδικό υπό τύπον αλληλογραφίας (βλ. *Λόγιος Ερμής* 10, Βιέννη 1817, σ. 225-226). Στο ίδιο περιοδικό, ο Χρυσάνθος εκθέτει επίσης τα βασικά σημεία του θεωρητικού του συστήματος, ως θέματα εξετάσεων για τους μαθητές του (βλ. *Λόγιος Ερμής* 17, Βιέννη 1817, σ. 431-433).

²² Σχετικά με τις δυτικές πηγές του Χρυσάνθου, βλ. Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 38-41· πρβλ. επίσης Πλεμμένος, *Το μουσικό πορτρέτο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού*, ό.π., σ. 166.

²³ Βλ. *Λόγιος Ερμής* 14, Βιέννη 1819, σ. 610.

²⁴ Βλ. Χρυσάνθος, *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής*, ό.π., σ. ιε'.

²⁵ Βλ. Κωνσταντινίδης, «Οι "κλασικές" βάσεις της μεταρρύθμισης», ό.π., σ. 1045.

²⁶ Βλ. *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής, συνταχθέν μεν παρά Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, εκδοθέν υπό Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διά φιλοτίμου συνδρομής των ομογενών*, Εν Τεργέστη, Εκ της τυπογραφίας Μιχαήλ Βάϊς 1832, σ. ιγ', 222 και Ιxiv.

²⁷ Βλ. Κωνσταντινίδης, *Θεώρηση και προσδιορισμός των "λεπτών" διαστημάτων της μίας φωνής*, ό.π., σ. 45.

Το *Μέγα Θεωρητικό* σύγγραμμα διαρθρώνεται σε δύο κύρια μέρη. Το πρώτο, το «Διδακτικόν», αποτελεί την κατεξοχήν θεωρητική συγγραφή και αποτελείται από 57 κεφάλαια που βρίσκονται ταξινομημένα σε 5 «Βιβλία», ενώ στο «Δεύτερον Μέρος» του *Μεγάλου Θεωρητικού*, όπου γίνεται «Η αφήγησις περί αρχής και προόδου της μουσικής», ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται από τον Χρυσάνθου στην αρχαία ελληνική μουσική, στους ποιητές, στους μελοποιούς και στους θεωρητικούς της. Είναι μία εκτενής και ενδιαφέρουσα ως προς την ανάπτυξή της αναφορά, σε αφηγηματικό ύφος, η οποία καταλαμβάνει περίπου τη μισή έκταση του ιστορικού μέρους.²⁸

Εκεί, διαφαίνεται σε μεγάλο βαθμό η γνώση που είχε ο Χρυσάνθου όχι μόνο για την ιστορική θέση της μουσικής στην ελληνική αρχαιότητα και την εξέλιξη την οποία αυτή είχε, αλλά και για τις θέσεις, τα επιτεύγματα και την εν γένει προσφορά των διαφόρων αρχαίων ελλήνων φιλοσόφων και θεωρητικών στην ανάπτυξη της μουσικής τέχνης. Αναφορική μνεία και παραπομπές γίνονται στα θεωρητικά κείμενα του Φιλολάου, του Αριστόξενου, του Ευκλείδη, του Νικόμαχου Γερασηνού, του Θέωνα Σμυρναίου, του Αριστείδη Κοϊντιλιανού, του Κλαύδιου Πτολεμαίου, του Αλυπίου, του Γαυδεντίου και του Βακχείου Γέροντος.²⁹

Από τις παραπάνω αναφορές καθίσταται σαφές ότι ο Χρυσάνθου γνώριζε τα κείμενα των αρχαίων ελλήνων θεωρητικών, προφανώς είτε από χειρόγραφα, είτε από πρόσφατες προς αυτόν εκδόσεις των συγκεκριμένων έργων. Πιθανότερο, από αυτήν του Marcus Meibomius, που περιέχει τις πραγματείες των Αριστόξενου, Κοϊντιλιανού, Γαυδέντιου, Βακχείου Γέροντος, Πτολεμαίου, Αλύπιου και Νικόμαχου Γερασηνού. Η συγκεκριμένη ανθολογία των θεωρητικών συγγραμμάτων, όπως σχολιάζει χαρακτηριστικά ο συγγραφέας του *Μεγάλου Θεωρητικού*, είναι ένα έργο «επαίνων πολλών άξιον».³⁰

Ειδικότερη αναφορά γίνεται επίσης και ακολούθως σε κείμενα και σε θεωρητικούς των υστεροβυζαντινών και μεταβυζαντινών χρόνων³¹ και ειδικότερα στους Μανουήλ Βρυέννιο και Μιχαήλ Ψελλό.³² Στη θεωρητική συγγραφή του Χρυσάνθου χρησιμοποιούνται αυτούσια αποσπάσματα από τους παραπάνω συγγραφείς. Από τον φιλόσοφο Μιχαήλ Ψελλό και το έργο του *Μουσικής Σύνοψις ηκριβωμένη*, το οποίο με τη σειρά του αποτελεί μέρος του μεγαλύτερου έργου *Σύνταγμα ευσύνοπτον εις τας τέσσερας μαθηματικές επιστήμας: Αριθμητικήν, Μουσικήν, Γεωμετρίαν, Αστρονομίαν*, όσο και από τον Μανουήλ Βρυέννιο και τα *Αρμονικά* του.³³

²⁸ Βλ. Κωνσταντινίδης, «Οι “κλασικές” βάσεις της μεταρρύθμισης», ό.π., σ. 1046.

²⁹ Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, ό.π., σ. ν-xxxι. Ως ιδιαίτερα σημαντική κρίνεται η αναφορά του Χρυσάνθου στους αρχαίους έλληνες θεωρητικούς, γιατί μας αποκαλύπτει ενδεικτικά, εκτός από τις θεωρητικές πηγές που χρησιμοποιεί, και την έκταση της όποιος γνώσης είχε ο συγγραφέας γι' αυτούς και τα κείμενά τους. Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, ό.π., σ. xxvii-xxx' πρβλ. επίσης Κωνσταντινίδης, «Όψεις της αρχαίας ελληνικής μουσικής στη νέα ψαλτική θεωρία», ό.π., σ. 258.

³⁰ Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, ό.π., σ. xxix' πρβλ. Marcus Meibomius, *Antiquae musicae auctores septem, graece et latine*, L. Elzevir, Άμστερνταμ 1652' πρβλ. Γιάννης Πλεμμένος, «Ουμανισμός και Νεοελληνική Μουσική Θεωρία: η περίπτωση του Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων (1832)», *Μουσικός Λόγος* 4, 2002, σ. 22.

³¹ Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, ό.π., σ. xxx.

³² Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, ό.π.

³³ Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, ό.π., σ. ι'. Η πραγματεία του ψευδο-Ψελλού (1018-1079) στην επεξήγηση των βασικών θεωρητικών εννοιών, όπως του τόνου, του διαστήματος, των αναλογιών, του συστήματος και της συμφωνίας, ακολουθεί και αντιγράφει τους εκπροσώπους της αριστοξενικής σχολής και ειδικότερα τον Κλεωνίδα, τον Βακχείο Γέροντα, αλλά και τον πλατωνικό Θέωνα Σμυρναίο, παραπέμποντας ευθέως στο αρχαιοελληνικό μουσικοθεωρητικό παρελθόν. Αντίστοιχα, στα *Αρμονικά* του Μανουήλ Βρυέννιου (1285-1320) γίνονται αναφορές στα έργα των

Με αυτόν τον τρόπο συνεχίζεται εννοιολογικά μία σειρά θεωρητικών διατριβών, η οποία ξεκινά από την αρχαιότητα και δια μέσου των υστεροβυζαντινών Μανουήλ Βρυέννιου, Μιχαήλ Ψελλού και Γεωργίου Παχυμέρη φτάνει μέχρι τον 19ο αιώνα, ορίζοντας όμως μια διαφορετική, νεοελληνική πλέον, θεωρητική μουσική πραγματικότητα.³⁴ Σημειώνεται ακόμη ότι η έκδοση του *Μεγάλου Θεωρητικού* του Χρυσάνθου αποτελεί την πρώτη, ουσιαστικά, θεωρητική συγγραφή που μας παρέχει πληροφορίες για την αρχαία ελληνική μουσική μετά τα *Αρμονικά* του υστεροβυζαντινού Βρυέννιου. Το γεγονός αυτό, τοποθετούμενο στο ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο της εποχής της συγγραφής, δεν πρέπει να θεωρείται τυχαίο, αλλά να συναρτάται με το ιδεολογικό πλαίσιο των αρχών της μεταρρύθμισης.³⁵

Οι κύριες θεωρητικές πηγές του Χρυσάνθου αναζητούνται σε δύο κατευθύνσεις.³⁶ Αφενός, το πρωτογενές υλικό αντλείται κατ' αρχάς από τα παλαιά συγγράμματα της αρχαίας ελληνικής παράδοσης³⁷ και κατόπιν, πιθανώς, διαπλάθεται ή και μετασχηματίζεται από τον συγγραφέα. Αφετέρου, το θεωρητικό σύγγραμμα του Χρυσάνθου στηρίζεται σε έργα παλαιότερων («[...] Βοέσιος, Κασσιόδωρος, Μαρτινιανός και Αυγουστίνος»)³⁸ και νεότερων («Ζαρλίνος, Σαλινάς, Ναγούλιος, Βικέντιος, Γαλιλαίος, Δόνις, Κιρχέρος, Βανχιέρις, Μαρσένος, Παρράς, Περώλτος, Βαλλής, Δεσκάρτης, Ολδέρος, Μανγόλις, Μαλκόμπς, Βουρέττος, Ραμώ, Δ'Αλαμβέρτος, Ρουσσώ και Ορόν»)³⁹ ευρωπαϊών θεωρητικών, κάποιοι εκ των οποίων κινούνται στον χώρο του Διαφωτισμού.⁴⁰

προγενεστέρων Κλεωνίδη και Αριστείδη Κοϊντιλιανού, καθώς επίσης στον Βακχείο Γέροντα και στον υστεροβυζαντινό Γεώργιο Παχυμέρη. Συμπερασματικά, πρέπει να επισημανθεί ότι η μουσική θεωρία ως επιστημονικός κλάδος στο Βυζάντιο είναι σταθερά προσανατολισμένη προς τους πυθαγόρειους θεωρητικούς, οι οποίοι κατέχουν θέση αυθεντίας, ενώ παράλληλα διατηρούταν καλή γνώση και της αριστοξενικής διδασκαλίας. Οι αναφορές, οι αντιγραφές, οι παραθέσεις, αλλά και τα συμπλήματα των παλαιότερων αρχαιοελληνικών συγγραφών από τους μουσικοθεωρητικούς του Βυζαντίου αντανακλούν σαφώς, με τη σειρά τους, το γενικότερο πνεύμα της πνευματικής αναγέννησης στο Βυζάντιο του 11ου αιώνα. Βλ. Κωνσταντινίδης, *Θεώρηση και προσδιορισμός των "λεπτών" διαστημάτων της μίας φωνής*, ό.π., σ. 48· πρβλ. επίσης Herbert Hunger, *Βυζαντινή λογοτεχνία*, τ. Γ', Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1984, σ. 387-400· Λίνος Γ. Μπενάκης, «Η Μουσική Θεωρία (Αρμονική) των Βυζαντινών», *Μουσικός Λόγος* 1, 2000, σ. 11. Αντίστοιχο περιβάλλον αναζητήσεων, που συνδέεται με αυτό του 11ου αιώνα στο Βυζάντιο, υπάρχει στην Ευρώπη του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα. Είναι η εποχή των δημοκρατικών αναζητήσεων, του πνεύματος του διαφωτισμού, της επιστροφής στο κλασικό ιδεώδες της ελληνικής αρχαιότητας.

³⁴ Βλ. Κωνσταντινίδης, *Θεώρηση και προσδιορισμός των "λεπτών" διαστημάτων της μίας φωνής*, ό.π., σ. 47.

³⁵ Βλ. Κωνσταντινίδης, «Όψεις της αρχαίας ελληνικής μουσικής στη νέα ψαλτική θεωρία», ό.π., σ. 259.

³⁶ Βλ. Κωνσταντινίδης, *Θεώρηση και προσδιορισμός των "λεπτών" διαστημάτων της μίας φωνής*, ό.π., σ. 46.

³⁷ Βλ. Katy Romanou, «A new approach to the work of Chrysanthos of Madytos: The New Method of musical notation in the Greek Church and the *Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής*», *SiEC* 5, 1990, σ. 95.

³⁸ Βλ. Χρυσάνθος, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, ό.π., σ. xxxi.

³⁹ Βλ. Χρυσάνθος, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, ό.π.

⁴⁰ Σχετικά με τις πηγές του Χρυσάνθου, βλ. Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, ό.π., σ. 38-41· πρβλ. επίσης Ξανθουδάκης, ό.π., σ. 141-174. Επίσης, βλ. Γιάννης Πλεμμένος, «Ουμανισμός και Νεοελληνική Μουσική Θεωρία», ό.π., σ. 21, και πρβλ. Romanou, «A new approach to the work of Chrysanthos of Madytos», ό.π., σ. 95. Οι επιρροές που δέχεται ο Χρυσάνθος σχετίζονται άμεσα με τη γενικότερη μουσική μόρφωσή του. Βλ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, ό.π., σ. 333. Εξ άλλου, σύμφωνα με άλλες πηγές, οι επιρροές της Δύσης στο θεωρητικό σύστημα του Χρυσάνθου δεν ήταν μόνο έμμεσες αλλά και άμεσες, αφού αυτός βοήθηθηκε στη συγγραφή του από ευρωπαίους διδασκάλους. Βλ. Λιάνα Σέργη, «Το περιοδικό *Λόγιος Ερμής* (1811-1820) και οι απαρχές των μουσικοπαιδαγωγικών ιδεών μέσα στο πλαίσιο του ελληνικού Διαφωτισμού», *Μουσικός Λόγος* 6, 2005, σ. 47.

Εκεί μπορούμε εμφανώς να διακρίνουμε την επιρροή του μουσικού συστήματος της Δύσης στη θεωρητική του σκέψη. Οι υποδιαίρεσεις της χρονικής μονάδας, τα στοιχεία της ρυθμικής αγωγής και, κυριότερα, η καθιέρωση της μονοσύλλαβης παραλλαγής, ενός συστήματος, δηλαδή, που αποτελεί σαφώς αντίστοιχο προς αυτό του Guido d'Arezzo, είναι συγκεκριμένα παραδείγματα αυτής της επιρροής.

Είναι μάλιστα χαρακτηριστικός ο επιχειρούμενος έμμεσος σχολιασμός του Χρυσάνθου για την ποιότητα και την πιστότητα των πληροφοριών για την αρχαία ελληνική μουσική, οι οποίες προέρχονται από τους «Λατίνους και τους λοιπούς Ευρωπαίους»⁴¹ θεωρητικούς: «Συνέγραψαν αυτοί τε και άλλοι ουκ ολίγοι περί Μουσικής, εκφράζοντες εξ εικασίας και τα λεγόμενα παρά των αρχαίων Ελλήνων Μουσικών, σημειώνοντες ομοίως και μέλη των Ελλήνων με τας εις χρήσιν ούσας παρ' αυτοίς νότας. Όσα όμως γράφουσι περί της Μουσικής, ήτις είναι παρ' αυτοίς εις χρήσιν την σήμερον, εις ταύτα αληθεύουσι, διηγούμενοι πράγματα, και όχι υποθέσεις».⁴²

Η κατά μίαν έννοια “μαγική” σχέση της μουσικοθεωρητικής αλληλεπίδρασης με τις επιρροές και τα αντιδάνεια μεταξύ Δύσης και Ανατολής μπορεί να εξηγηθεί μόνο υπό μία ευρύτερη εξέταση του ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου της εποχής του συγγραφέως του *Μεγάλου Θεωρητικού*. Η επίδραση του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού στη νεότερη Ευρώπη από την Αναγέννηση και μετά είναι ιδιαίτερα έντονη, ενώ η αρχαία ελληνική μουσική για τους ουμανιστές της Δύσης αποτελεί σταθερά ένα ιδεατό πρότυπο.⁴³

Η σύζευξη των επιρροών της Δύσης και του αρχαιοελληνικού μουσικού συστήματος, το ιδεολογικό υπόβαθρο του Διαφωτισμού και πολιτικά κίνητρα, σε μια περίοδο ιδιαίτερων ζυμώσεων όπως η προεπαναστατική, κατά την οποία παρουσιάζεται το νέο σύστημα,⁴⁴ αποτελούν τις συνιστώσες ενός ευρύτερου ιστορικού και ιδεολογικού πλαισίου, το οποίο συναρτάται κάθε φορά με τις αρχές, τα κίνητρα και την εποχή της μεταρρύθμισης, και το οποίο είναι απαραίτητο να συνυπολογίζεται κατά την όποια εξέταση της νέας ψαλτικής θεωρίας.

Οι γόνιμες αυτές επιρροές είναι που ξεδιπλώνουν παράλληλα και τα κίνητρα του συγγραφέα, τα οποία τον ωθούν στην πραγματοποίηση της θεωρητικής και σημειογραφικής μεταρρύθμισης, και τα οποία θα μπορούσαν να περιγραφούν ως ιδεολογικά, πολιτικά και σαφώς εθνοκεντρικά.

Κατά την εποχή της δημιουργίας της Νέας Μεθόδου και της μεταρρύθμισης στην εκκλησιαστική μουσική, στο πολιτικό σκηνικό και στην κοινωνική ζωή συνεχίζεται η εθνική αφύπνιση των Ελλήνων, η οποία τελικά θα λάβει τη μορφή επανάστασης ενάντια στην οθωμανική κυριαρχία. Προς αυτήν την κατεύθυνση πρέπει να αντιμετωπιστεί και η προσπάθεια συσχέτισης της τότε μουσικής των Ελλήνων με την αρχαία τους παράδοση και να αναδειχθούν τα άμεσα ή έμμεσα πολιτικά κίνητρα του

⁴¹ Βλ. Χρυσάνθος, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, ό.π., σ. xxxi.

⁴² Βλ. Χρυσάνθος, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής*, ό.π.

⁴³ Βλ. Κωνσταντινίδης, *Θεώρηση και προσδιορισμός των “λεπτών” διαστημάτων της μίας φωνής*, ό.π., σ. 46· πρβλ. επίσης Δημήτριος Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής*, τ. Α', University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 58.

⁴⁴ Για το χρονικό αυτό ορόσημο, κατά το οποίο εκδηλώνεται η προσπάθεια της μεταρρύθμισης, ενδιαφέρον παρουσιάζει ο σχετικός προβληματισμός που κατατίθεται από τον Γρηγόριο Στάθη. Όπως γράφει χαρακτηριστικά, «το “πλήρωμα του χρόνου” για τη Νέα Μέθοδο αναλυτικής γραφής της βυζαντινής μουσικής ήρθε εφτά χρόνια πριν απ' την ελληνικήν Επανάσταση. Ήταν το μεγάλο ευτύχημα γιατί αν είχε καθυστερήσει και περιπλέκονταν η υπόθεση στο ζήλο και τον αγώνα για την ελευθερία – παλιγγενεσία – δεν ξέρουμε τι μπορούσε να είχε συντελεστεί. Η ανακοπή, ακριβώς, του έργου και της μουσικής Σχολής των Τριών Διδασκάλων με την Επανάσταση μας χρωματίζει απαισιόδοξα αυτήν την υπόθεση» (βλ. Στάθης, «Η Βυζαντινή Μουσική στη λατρεία και στην Επιστήμη», ό.π., σ. 423).

συγγραφέα, που προσπαθεί να πείσει τους αναγνώστες και μαθητές του ότι η παλαιά ελληνική μουσική τέχνη διασώθηκε και μεταφέρθηκε δια μέσου των εγγύτερων, βυζαντινών και μεταβυζαντινών χρόνων, στη νεότερη, σύγχρονη προς αυτούς, εποχή· ότι υφίσταται, δηλαδή, όπως αποδεικνύεται ως μερική συνιστώσα και στη μουσική τέχνη, μία αδιάσπαστη συνέχεια.⁴⁵ Είναι επομένως λογικό η αντίληψη αυτή να αναζητεί και να επιδιώκει με κάθε τρόπο την πολιτική της έκφραση μέσα από την ανεξαρτησία των φυσικών φορέων αυτής της μακραίωνης τέχνης.⁴⁶

Επίλογος

Κομβικό σημείο στη θεωρία της Ψαλτικής Τέχνης και, ταυτόχρονα, σημείο επανασύνδεσης με το θεωρητικό παρελθόν αποτελεί η θεωρητική μεταρρύθμιση του Χρυσάνθου, όπως αυτή παγιώνεται με τη διδασκαλία και τις εκδόσεις των κειμένων του.⁴⁷

Οι προθέσεις του μεταρρυθμιστή θεωρητικού, οι οποίες σε κάθε περίπτωση κρίνονται ως φιλόδοξες και αγαθές στο σύνολό τους, συνδυάζονται με τις ιδιαίτερες ικανότητες και τις ευρύτερες ιστορικές και μουσικολογικές του γνώσεις, και συνθέτουν τις πρωτόγραφες θεωρήσεις του νέου συστήματος. Μέσα απ' αυτές αναδεικνύεται η φυσιογνωμία του συγγραφέα, Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, σ' ένα κεντρικό πρόσωπο της νεότερης ελληνικής μουσικής. Οι διατυπώσεις του αποτελούν μία διαχρονική αφετηρία έρευνας και μελέτης, και σηματοδοτούν παράλληλα, και παρά τις όποιες ελλείψεις ή και τα λάθη που αναμενόμενα κάποτε παρουσιάζονται, μία εκτεταμένη στροφή της θεωρίας προς την επιστημονική τεκμηρίωση και την αναζήτηση και πρόταση λύσεων για παλαιότερα γνωστά προβλήματα της μουσικής θεωρίας.

Στο υπόβαθρο όλων αυτών των προσπαθειών ανιχνεύονται τα ισχυρά και αναλλοίωτα ιδεολογικοπολιτικά και προσωπικά κίνητρα του Χρυσάνθου. Αφενός, ο ασίγαστος ζήλος του προς την πατρώα εκκλησιαστική μουσική παράδοση, ο έρωσ του προς την τέχνη και τη γνώση και, αφετέρου, οι αρχές του Διαφωτισμού, οι οποίες φαίνεται ότι στην γραφίδα του Χρυσάνθου μπορούν να ξεπερνούν κάποτε, και παρά το όποιο προσωπικό κόστος, ακόμη και αυτούς τους περιορισμούς, οι οποίοι εκ της κυρίας ιερατικής του ιδιότητας τίθενται.

⁴⁵ Την ίδια αντίληψη περί ενιαίας και αδιάσπαστης μουσικής παράδοσης του ελληνισμού φαίνεται πως γενικότερα υιοθετούν, και παρουσιάζουν εκτεταμένα, μουσικολογικά κείμενα του 19ου αιώνα. Βλ. Ευστάθιος Θερειανός, *Περί της μουσικής των Ελλήνων και ιδίως της Εκκλησιαστικής*, Βιβλιοπωλείον Νότη Καραβίου, Τεργέστη 1875, σ. 24-25· πρβλ. Παναγιώτης Δ. Κουπιτώρης, *Λόγος Πανηγυρικός περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Εκ του Τυπογραφείου της Φιλοκαλίας, Αθήνα 1876, σ. 9· Δημήτριος Βερναρδάκης, *Λόγος αυτοσχέδιος περί της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Τύποις του Αυστροουγγρικού Λόυδ, Τεργέστη 1876, σ. 8-9.

⁴⁶ Βλ. Κωνσταντινίδης, «Οι “κλασικές” βάσεις της μεταρρύθμισης», ό.π., σ. 1048-1049.

⁴⁷ Βλ. Κωνσταντινίδης, «Οι “κλασικές” βάσεις της μεταρρύθμισης», ό.π., σ. 1051.

Η έρευνα για την πολυφωνία (και την κοσμική μονοφωνία) του Μεσαίωνα στον 21ο αιώνα

Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού

Σε αυτή την ανακοίνωση θα προσπαθήσω να δώσω μια εικόνα για τα κεντρικά θέματα της έρευνας στο πεδίο της μεσαιωνικής μουσικής από το 2001 και μετέπειτα, και θα τεθεί το ερώτημα αν έχει αλλάξει κάτι σε σχέση με προηγούμενες δεκαετίες, και αν ναι, πότε και πώς. Το εγχείρημα αυτό δεν ήταν απλό, ούτε χωρίς εγωισμό, διότι μου προσέφερε μια αφορμή για μια γενική ενημέρωση πέρα από τα άμεσα ερευνητικά μου ενδιαφέροντα, πράγμα που δεν επιχειρείται εύκολα, δεδομένου του γεγονότος ότι στο διάστημα από το 2001 έως τώρα δημοσιεύτηκαν 3.800 άρθρα και βιβλία που αφορούν όλο το εύρος της μεσαιωνικής μουσικής. Πηγή για τις πληροφορίες που δίνω είναι, εκτός από την δική μου τρέχουσα μελέτη, οι εγγραφές στην βιβλιογραφική βάση δεδομένων “RILM abstracts of music literature”.¹ Η βάση αυτή είναι εμπορική και ενημερώνεται από συνεργάτες σε πολλές χώρες, αλλά επίσης κάθε ερευνητής έχει ο ίδιος την δυνατότητα να υποβάλλει περιλήψεις για τις δημοσιεύσεις του. Οι εγγραφές της βάσεως, λόγω του μεγάλου αριθμού τους, δίνουν μια αρκετά καλή εικόνα για την μουσικολογική παραγωγή, παρ’ όλο που κάποιες δημοσιεύσεις δεν έχουν καταγραφεί (π.χ. λείπουν μερικές από την σημαντική επετηρίδα *Musica disciplina*).

Ως γνωστόν, στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα κυριαρχούσε στην ιστορική μουσικολογία η συλλογή δεδομένων από αρχαιακά τεκμήρια και η έκδοση μουσικής και μουσικών πηγών. Η ιστορική αφήγηση ασχολήθηκε σε μεγάλο βαθμό με προσωπικότητες συνθετών και με τα έργα τους, πράγμα που οδηγούσε σταδιακά στην διερεύνηση όλο και περισσότερων ξεχασμένων συνθετών. Από την δεκαετία του ’60, η προσπάθεια εφαρμογής των αυστηρών μεθόδων από τις θετικές και τις κοινωνικές επιστήμες κερδίζει έδαφος και στην ιστορική μουσικολογία. Όσον αφορά όμως το Μεσαίωνα, η έρευνα δεν επηρεάστηκε πολύ από την τελευταία αυτή τάση και, έτσι, στο τέλος της δεκαετίας του ’70 υπήρχε η αίσθηση ότι η έρευνα είχε φτάσει σε ένα νεκρό σημείο – κάποια στιγμή η Ursula Günther (μαθήτρια του Heinrich Bessler, ο οποίος υπήρξε μαθητής του Friedrich Ludwig, ενός από τους πρωτοπόρους στην μεσαιωνική μουσική έρευνα) μου είπε ότι μάλλον δεν θα βρεθούν πια πολλά καινούργια πράγματα και άρχισε να ασχολείται πιο εντατικά με τον Verdi και λιγότερο με την μεσαιωνική μουσική.

Εκείνη την εποχή, γύρω στο 1980, ξεκίνησε μια γενική συζήτηση περί μιας “Νέας μουσικολογίας”, με διαφορά από την παλαιά θετικιστική κατεύθυνση, που επηρέασε και την έρευνα για την μεσαιωνική μουσική. Η συζήτηση αυτή αρχίζει σε συνέδρια όπως το “Musicology in the 1980ies: Methods, goals, opportunities” (1981), π.χ. στην ανακοίνωση της Rose Subotnik με τίτλο “Musicology and criticism”,² και παίρνει

¹ Βλ. RILM (Répertoire International de la Littérature Musicale), <http://www.rilm.org/aboutUs/index.php> (προσπέλαση 17.4.2015). Στην συνέχεια, οι αναφορές στην βιβλιογραφία θα γίνουν σύμφωνα με τις απαιτήσεις του θέματος, κυρίως στην πορεία του κειμένου.

² Rose Subotnik, “Musicology and criticism”, στο: D. Kern Holoman και Claude V. Palisca (επιμ.), *Musicology in the 1980ies: Methods, goals, opportunities*, Da Capo Press, New York 1982, σ. 145-160.

μεγαλύτερες διαστάσεις με το βιβλίο του Joseph Kerman, *Contemplating music: Challenges to musicology*.³ Η καινούργια κατεύθυνση απαιτεί την ερμηνεία των ιστορικών μουσικών φαινομένων σε σχέση με το κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο τους και τονίζει την ουσιαστική αδυναμία μιας απολύτως αντικειμενικής περιγραφής και κατανόησής τους.

Πρακτικά, διαφαίνεται μια αλλαγή στην έρευνα της μεσαιωνικής μουσικής, αρχικά όχι στον τρόπο προσέγγισης του αντικειμένου, αλλά στην θεματική κατεύθυνση της έρευνας, π.χ. με το αυξημένο ενδιαφέρον που προκαλούν προς το τέλος της δεκαετίας του '80 οι λίγες συνθέτριες του Μεσαίωνα, στο πλαίσιο των νεοεμφανιζόμενων gender studies. Έτσι, ο Claude Palisca θεωρεί σκόπιμο να προσθέσει το 2001, στην δεύτερη έκδοση της *Anthology of Western Music*,⁴ που συνοδεύει το διδακτικό βιβλίο του *A History of Western Music*,⁵ ένα τραγούδι από μία από τις ελάχιστες γνωστές trobairiz, την Contessa de Dia.

Σχετικά με τα gender studies, εν μέρει επιστημονική συνέπεια του φεμινισμού της δεκαετίας του '70, είναι χαρακτηριστικό το ότι οι μουσικολογικές μελέτες για την Hildegard von Bingen (12ος αιώνας: ποιήτρια, γνώστρια της φαρμακευτικής, συνθέτρια, αγία – το όνομά της μάλιστα πρόσφατα προστέθηκε από την Καθολική Εκκλησία, ως μία από τις ελάχιστες γυναίκες, στον επίσημο κατάλογο των εκκλησιαστικών διδασκάλων) αυξήθηκαν με τον εξής ρυθμό:

- δεκαετία του 1960: 4
- δεκαετία του 1970: 6
- δεκαετία του 1980: 25
- δεκαετία του 1990: 113
- δεκαετία του 2000: 120

Αντίστοιχα για τον Guillaume de Machaut:

- δεκαετία του 1960: 14
- δεκαετία του 1970: 62
- δεκαετία του 1980: 70
- δεκαετία του 1990: 137
- δεκαετία του 2000: 124

Συνεπώς, η αύξηση ενδιαφέροντος για τον Guillaume de Machaut είναι αρκετά πιο ομαλή από αυτήν για την Hildegard von Bingen.

Τι γίνεται όμως στα πρώτα δεκατέσσερα χρόνια του δικού μας αιώνα;

Ήδη αναφέρθηκε ότι από το 2001 έως το 2014 καταγράφονται περίπου 3.800 δημοσιεύσεις που ασχολούνται με την μουσική του Μεσαίωνα – χοντρικά έχουμε την ίδια ποσότητα με το ανάλογο διάστημα μεταξύ των ετών 1986-2000, με περίπου 3.900 δημοσιεύσεις. Πάνω από τις μισές από αυτές αφορούν την λατινική λειτουργική μονοφωνία, για την οποία θα κάνω μόνο λίγες αναφορές.

Αρχικά είχα σκοπό να σχηματίσω θεματικές κατηγορίες για να παρουσιάσω κάποια ποσοτικά αποτελέσματα (εναντίον των τωρινών τάσεων!), αλλά στην πλειονότητα των δημοσιεύσεων ενώνονται διάφορες θεματικές πλευρές που απαγορεύουν μια καθαρή κατηγοριοποίηση. Συνεπώς, οι παρατηρήσεις μου θα είναι μάλλον ποιοτικές.

³ Joseph Kerman, *Contemplating music: Challenges to musicology*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1985.

⁴ Claude V. Palisca, *Anthology of Western Music*, Norton, New York 2001.

⁵ Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, Norton, New York 2001.

Σε αντίθεση με την υπόθεση της Ursula Günther, κατά καιρούς καινούργιες πηγές ανακαλύπτονται ακόμα, εκδίδονται και σχολιάζονται. Επίσης, εκδίδονται μέρη του ρεπερτορίου που δεν είχαν εκδοθεί, ειδικά στην κοσμική μονοφωνία (τραγούδια ορισμένων τρουβαδούρων).⁶

Στην εκκλησιαστική μονοφωνία, το ενδιαφέρον έχει μετατοπιστεί από τον πυρήνα του ρεπερτορίου του Γρηγοριανού (ή Ρωμαίο-Φράγκικου) Μέλους σε νεότερα παρακλάδια του, όπως τροπαρίσματα, σεκουέντσες, καθώς και μουσική για τις λειτουργικές ώρες, το *officium*, πεδία στα οποία το υλικό είναι πάρα πολύ πλούσιο, διότι σε πολλά μοναστήρια και άλλους εκκλησιαστικούς φορείς στο Μεσαίωνα υπήρχε μεγάλη παραγωγή σε αυτά, για τοπική χρήση καθώς και για καινούργιους αγίους. Τελευταία, υπάρχει επίσης ενδιαφέρον για το *cantus fractus*, το αναγεννησιακό λατινικό μέλος με καθορισμένο ρυθμό. Σχετικές μελέτες έγιναν κυρίως από Ιταλούς, όπως από τον Pierluigi Petrobelli.⁷

Στο πολυφωνικό και στο μη-εκκλησιαστικό ρεπερτόριο του Μεσαίωνα βρίσκεται πιο σπάνια καινούργιο υλικό και γίνεται αισθητή η επιρροή της “νέας μουσικολογίας”, με την πιο σφαιρική οπτική και την προσπάθεια να κατανοήσει κανείς την μουσική στο πολιτισμικό-κοινωνικό περιβάλλον της.

Ένα κεντρικό ζήτημα, το οποίο εμφανίζεται ήδη κατά την δεκαετία του '80, παραμένει η σχέση μεταξύ του προφορικού και του γραπτού στην κατασκευή και την παράδοση / μετάδοση των διαφόρων μουσικών ρεπερτορίων. Σε αυτό, οι δημοσιεύσεις του Leo Treitler, που αφορούν σε εκκλησιαστικό και μη-εκκλησιαστικό ρεπερτόριο, έπαιξαν έναν κυρίαρχο ρόλο. Η επιρροή του γίνεται φανερή από το γεγονός ότι το 2003 εκδόθηκε μία συλλογή αναθεωρημένων παλαιότερων άρθρων του με τον τίτλο *With voice and pen: Coming to know medieval song and how it was made*,⁸ που απέσπασε τα επόμενα χρόνια δέκα κριτικές από τους πιο γνωστούς ερευνητές της μεσαιωνικής μουσικής. Η αυξανόμενη αναγνώριση του μεριδίου του προφορικού και στην καταγεγραμμένη μεσαιωνική μουσική ξεκίνησε υπό την επιρροή βιβλίων όπως το *The singer of tales* του Albert B. Lord,⁹ καθηγητή σλαβικής και συγκριτικής λογοτεχνίας, αναφορικά με την δυνατότητα προφορικής σύνθεσης εκτεταμένων επικών τραγουδιών, βγάζοντας συμπεράσματα από τις πρακτικές παραδοσιακών τραγουδιστών για άλλα ρεπερτόρια, όπως τα έπη του Ομήρου.

Μετά το ερώτημα για την “φωνή” και την “πέννα”, εμφανίστηκαν δύο άλλα κεντρικά ερωτήματα, τα οποία συνδέονται με αυτό:

Πρώτον, ερευνάται ο ρόλος της μνήμης στην μουσική πρακτική του Μεσαίωνα, μάλλον με αφορμή το βιβλίο της ιστορικού της λογοτεχνίας Mary Carruthers, *The book of memory*,¹⁰ για τους τρόπους εξάσκησης και χρήσης της μνήμης για διάφορους σκοπούς στον μεσαιωνικό δυτικό πολιτισμό. Στο πεδίο της ιστορικής μουσικολογίας ακολούθησαν άρθρα με παρόμοιο θέμα και το αντίστοιχο βιβλίο της Anna Maria Busse Berger, *Medieval music and the art of memory*,¹¹ που απέσπασε δύο σημαντικά βραβεία,

⁶ Βλ. π.χ. Christophe Callahan κ.ά. (επιμ.), *The chansons of Colin Muset: Texts and melodies*, Honoré Champion (Les classiques français du Moyen Age, 149), Paris 2005.

⁷ Pierluigi Petrobelli, “Four passions in cantus fractus notation”, στο: *Ars musica, musica sacra*, Schneider (Regensburger Studien zur Musikgeschichte, 4), Tutzing 2007.

⁸ Leo Treitler, *With voice and pen: Coming to know medieval song and how it was made*, Oxford University Press, Oxford 2003.

⁹ Albert Bates Lord, *The singer of tales*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1960.

¹⁰ Mary Carruthers, *The book of memory*, Cambridge University Press, Cambridge 1990 (2η έκδοση: 2008).

¹¹ Anna Maria Busse Berger, *Medieval music and the art of memory*, University of California Press, Berkeley 2005.

της Society of Music Theory και της ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers), και το οποίο ανοίγει μία καινούργια οπτική για τις μεσαιωνικές τεχνικές της εκμάθησης και της σύνθεσης της μουσικής, για το Γρηγοριανό Μέλος, το organum και το ισορρυθμικό μοτέτο.

Δεύτερον, μέσα από την έρευνα υπό την λέξη-κλειδί “intertextuality” (“διακειμενικότητα”) γίνονται ορατές καινούριες πλευρές της μεσαιωνικής μουσικής: σταδιακά αποκρυσταλλώνονται ολόκληρα δίκτυα αναφορών μέσα σε ομάδες μουσικών κομματιών, τα οποία επίσης ρίχνουν καινούριο φως στον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται η μουσική και στον σημαντικό ρόλο του υλικού μιας παλαιότερης “auctoritas” (“αυθεντίας”) σε αυτόν, ανάλογα με αυτά που ισχύουν και για την μεσαιωνική λογοτεχνία και στα επιστημονικά συγγράμματα της εποχής. Η ύπαρξη τέτοιων αναφορών στην μουσική είναι γνωστή εδώ και καιρό – στα μοτέτα του 13ου αιώνα χρησιμοποιούνται τραγούδια, συνθέτες του 14ου αιώνα αναφέρουν υλικό από σεβαστούς συναδέλφους ή αυτοαναφέρονται – αλλά μόνο τώρα, σιγά-σιγά, φαίνεται ο βαθμός και η ποικιλία με τους οποίους τέτοιες τεχνικές εφαρμόστηκαν στην μεσαιωνική μουσική. Χαρακτηριστική είναι η συλλογή άρθρων προς τιμήν της Margaret Bent υπό τον τίτλο *Citation and authority in Medieval and Renaissance culture: Learning from the learned*,¹² με συνεισφορές πολύ σημαντικών ερευνητών (Susan Rankin, Barbara Hagg, Reinhard Strohm κ.ά.), που ασχολούνται με όλο το εύρος της μεσαιωνικής μουσικής. Το θέμα της διακειμενικότητας έχει φυσικά συνάφεια και με το αναφερόμενο θέμα της χρήσης της μνήμης.

Υπό την επιρροή της “νέας μουσικολογίας”, από την δεκαετία του ’80 και έπειτα αυξήθηκαν σημαντικά οι μελέτες που ασχολούνται με φορείς και κοινωνικές ομάδες και την μουσική τους, είτε για τον εκκλησιαστικό χώρο – επισημαίνω την εμφάνιση γυναικείων μοναστηριών ως αντικείμενο μουσικολογικής έρευνας – είτε για το αυλικό και αστικό περιβάλλον.¹³ σε αυτά η κλασική μελέτη τεκμηρίων παραμένει βασική προϋπόθεση.

Η μουσική μελετάται συχνά σε ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο, όπως στο βιβλίο του Craig Wright, *The maze and the warrior: Symbols in architecture, theology and music*.¹⁴ Μελέτες με διαθεματικές / διεπιστημονικές προσεγγίσεις αυξάνονται, όπως, λίγο πριν το 2000, η πρώτη μελέτη του *Roman de Fauvel* που ασχολείται με το βιβλίο αυτό ως καλλιτεχνικό και τεχνικό αντικείμενο, καθώς και ως μουσική και λογοτεχνική πηγή.¹⁵

Θέματα που εντάσσονται στο πεδίο του “cross-cultural” / διαπολιτισμικού βρίσκουν αυξημένο ενδιαφέρον – όπως γίνεται επίσης στην ιστοριογραφία της μουσικής άλλων εποχών.¹⁶

Γενικά, βλέπουμε το φαινομενικά παράδοξο ότι η ασχολία με “περιφερειακά” και “μεταβατικά” (όχι “mainstream”) φαινόμενα γίνεται σχεδόν “mainstream”: βλ. π.χ. τον τόμο *Borderline areas in fourteenth and fifteenth-century music*¹⁷ ή τον τίτλο του

¹² Suzanna Clark και Elizabeth Eva Leach (επιμ.), *Citation and authority in Medieval and Renaissance culture: Learning from the learned. In honour of Margaret Bent on her 65th birthday*, Suffolk, Boydell and Brewer, Woodbridge 2005.

¹³ Βλ. π.χ. Barbara Hagg-Huglo, *Of Abbeys and Aldermen: Music in Ghent to 1559*, υπό έκδοση.

¹⁴ Craig Wright, *The maze and the warrior: Symbols in architecture, theology and music*, Harvard University Press, London 2001.

¹⁵ Margaret Bent και Andrew Wathey (επιμ.), *Fauvel studies: Allegory, chronicle, music and image in Paris, Bibliothèque Nationale Française, Ms. Français 146*, Clarendon Press, Oxford 1998.

¹⁶ Βλ. π.χ. Anne Klinck και Ann Marie Rasmussen (επιμ.), *Medieval women’s song: Cross-cultural approaches*, University of Pennsylvania, Philadelphia (PA) 2002.

¹⁷ Karl Kügle και Lorenz Welker (επιμ.), *Borderline areas in fourteenth and fifteenth-century music*, American Musicological Institute (Musicological Studies and Documents, 55), Middleton – Münster 2009.

συνεδρίου της IMS το 2007, “Passagen / Passages”, καθώς και μελέτες π.χ. για την μουσική σε μοναστήρια της Κάτω Σαξονίας, όπως της Ulrike Hascher-Burger (“Μεταξύ λειτουργίας και μαγείας: Το τραγούδι αποτρεπτικής μαγείας σε γυναικεία μοναστήρια της Κάτω Σαξωνίας στον ύστερο Μεσαίωνα”).¹⁸

Προβληματισμοί και ερωτήματα σε σχέση με όλα τα προαναφερόμενα θέματα οδηγούν συχνά σε επανεξέταση γνωστών πηγών – με την έννοια του “close reading” – και στην αναθεώρηση παλιότερων ζητημάτων: θεωρητικά κείμενα βρίσκουν αναθεωρημένες ερμηνείες και μουσικά κομμάτια μελετούνται υπό καινούριες οπτικές γωνίες, όπως π.χ. στο ειδικό τεύχος του περιοδικού *Early Music* υπό τον γενικό τίτλο *Close readings: Essays in honour of John Stevens and Philipp Brett*.¹⁹

Όσον αφορά την προέλευση των μελετών, φυσικά οι περισσότερες προέρχονται από τις αγγλοσαξονικές περιοχές και την κεντρική Ευρώπη. Αυξάνονται όμως αισθητά και οι δημοσιεύσεις από την ανατολική Ευρώπη – πράγμα που μάλλον συνδέεται με το πολιτικό άνοιγμα αυτών των περιοχών. Επιπλέον, ανιχνεύονται μεμονωμένες μελέτες για την δυτική μεσαιωνική μουσική από την Ασία, όχι μόνο από την Ιαπωνία (εκεί υπήρχε και παλαιότερα ένα σχετικό ενδιαφέρον), αλλά και από την Κίνα και την Κορέα, για μεσαιωνικούς θεωρητικούς, για μορφές όπως το μοτέτο και – ασφαλώς – για την Hildegard von Bingen.²⁰

Στο RILM δεν καταγράφονται πολλές μελέτες για την βυζαντινή μουσική – οι ερευνητές της σχηματίζουν μια ξεχωριστή κοινότητα – αλλά σε αυτές που υπάρχουν περιλαμβάνονται δύο με αντικείμενο τους μουσικούς castrati στο Βυζάντιο – και εδώ ξαναχτυπούν τα gender studies;

Είναι φυσικό ότι, στο πλαίσιο των καινούριων ρευμάτων που είδαμε, υπάρχει μια κριτική στάση απέναντι στην παλαιότερη μουσική ιστοριογραφία. Η Busse Berger, π.χ., αρχίζει το βιβλίο της που προαναφέρθηκε με έναν αποστασιοποιημένο πρόλογο για τον θετικιστή και όχι ελεύθερο από προκαταλήψεις πρωτεργάτη της έρευνας για την μεσαιωνική μουσική Friedrich Ludwig, με τον ελαφρώς ειρωνικό τίτλο “The First Great Dead White Male Composer”, σε σχέση με τον τρόπο αντιμετώπισης εκ μέρους του Ludwig των Leonin και Perotin ως συνθετών με την αντίληψη του 19ου αιώνα και ως ένα είδος προδρόμων του Palestrina, πράγμα που στο βιβλίο της ύστερα οδηγείται ad absurdum. Κάποιες μελέτες θα μπορούσαν να βαφτιστούν “μετα-ιστορικές”, όπως π.χ. η διδακτορική διατριβή του Peter Sühling, *Ο ρυθμός των τρουβαδούρων: Για την αρχαιολογία μιας ιστορίας της ερμηνείας*.²¹

Εν είδει γενικού απολογισμού, θα έλεγα ότι τάσεις που ξεκίνησαν προς το τέλος της δεκαετίας του 1980, στον 21ο αιώνα συνεχίστηκαν πιο εντατικά:

Η μελέτη της μεσαιωνικής μουσικής σε μέρη εκτός των γνωστών μουσικών κέντρων καθώς και των σχέσεων της με την κοινωνία της εποχής, συμπεριλαμβανομένου και του παλαιότερα εντελώς παραμελημένου ρόλου των γυναικών σε αυτήν, μας δίνει μια σωστότερη και πιο πολύπλευρη εικόνα για την μουσική ως μέρος του μεσαιωνικού πολιτισμού.

¹⁸ Ulrike Hascher-Burger, “Zwischen Liturgie und Magie: Apotropäischer Zaubergesang in niedersächsischen Frauenklöstern im späten Mittelalter”, *Journal of the Alamire Foundation* 3/1, 2011, σ. 127-143.

¹⁹ John Milsom (επιμ.), *Close readings: Essays in honour of John Stevens and Philipp Brett*, *Early Music* 31/3, 2003.

²⁰ Βλ. π.χ. Keren Sun και Shenshen Wang, “The sibyl of the Rhine: On the musical creation of the woman composer Hildegard”, *Journal of the Wuhan Conservatory of Music* 3/107, 2013, σ. 39 κ.εξ. (στα κινέζικα).

²¹ Peter Sühling, *Der Rhythmus der Troubadours: Zur Archäologie einer Interpretationsgeschichte*, διδακτορική διατριβή, Humboldt-Universität, Berlin 2003.

Η κλασική μελέτη τεκμηρίων γίνεται όχημα για την τοποθέτηση της μουσικής σε ένα ιστορικό πλαίσιο, το οποίο συμπεριλαμβάνει και την “θέση στην ζωή” (“place in life” / “Sitz im Leben”) της μουσικής, ανάλογα προς την μελέτη της λογοτεχνίας.

Η έρευνα ανοίγεται προς την συνεργασία με άλλα γνωστικά πεδία.

Τέλος, οι έρευνες για τον τρόπο κατασκευής και παράδοσης της μουσικής δείχνουν ότι ένα πολύ μεγάλο μέρος και της καταγεγραμμένης μουσικής του Μεσαίωνα αποτελεί πολύ περισσότερο αποτέλεσμα προφορικών διαδικασιών παρά γραπτής σύνθεσης από έναν “συνθέτη”.

Υπάρχουν όμως ακόμα τόσα ανοιχτά ερωτήματα, ώστε, σε αντίθεση με την Ursula Günther τότε, τώρα δεν πιστεύω πια ότι ο κλάδος μπορεί να εξαφανιστεί λόγω στέρησης υλικού, παρά μόνο λόγω στέρησης πόρων (μακάρι να μην γίνει αυτό!).

Τα πρώτα δείγματα μουσικολογικής έρευνας σε ελληνικά επαρχιακά κέντρα των αρχών του 20ού αιώνα: η περίπτωση του Βασιλείου Βηλικτσιόδη

Αθανάσιος Τρικούπης

Εισαγωγή

Η παρούσα ανακοίνωση καταγράφει σε μία πρώτη προσέγγιση το έργο ενός άγνωστου έλληνα συνθέτη, μουσικοπαιδαγωγού και μουσικολόγου, του Βασιλείου Βηλικτσιόδη, που δραστηριοποιήθηκε στην ελληνική επαρχία κατά το πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνα, και αποσκοπεί σε μία πρώτη συνολική εκτίμηση του έργου του. Η σύγχρονη μουσικολογική έρευνα έφερε στο φως πλήθος αδημοσίευτων συνθέσεων και εργασιών του. Δύο είναι οι κύριες αρχειακές πηγές που αποτέλεσαν τη βάση της όλης μελέτης: το αρχείο του Βασιλείου και της κόρης του, Ελπίδας Βηλικτσιόδη, που βρίσκεται στο Λύκειο των Ελληνίδων, Παράρτημα Σερρών, και το μουσικό αρχείο του Γιώργου Αγγειοπλάστη που βρίσκεται στη Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη των Σερρών. Επίσης, σημαντικές πληροφορίες που αφορούν το βιογραφικό τού εν λόγω μουσικοδιδασκάλου, πολλές από τις οποίες προήλθαν από προφορικές μαρτυρίες της κόρης του, Ελπίδας Βηλικτσιόδη, αντλούμε από τις μελέτες και τα κείμενα του Γιώργου Αγγειοπλάστη.

Βιογραφικά στοιχεία

Ο Βασίλειος Βηλικτσιόδης¹ του Κωνσταντίνου γεννήθηκε το 1885 στην Αμισό (Σαμψούντα) του Πόντου και πέθανε στις Σέρρες το 1959. Σπούδασε μουσική στη γενέτειρά του και κατόπιν στην Κωνσταντινούπολη.² Σταδιοδρόμησε αρχικά στην

¹ Στην πρώτη σφραγίδα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στην Ελλάδα, το επίθετό του αναφέρεται ως Βηλικτζής («Βασίλειος Κ. Βηλικτζής. Μουσικοδιδάσκαλος»). Αργότερα (1924), ο ίδιος καταγράφει το επίθετό του ως Βηλικτζίδης (βλ. αυτόγραφη παρτιτούρα από το έργο *Marche orientale* για πιάνο, Αρχείο Λυκείου Ελληνίδων Σερρών).

² Οι σπουδές του στην Κωνσταντινούπολη πραγματοποιήθηκαν το αργότερο μέχρι το 1910. Αυτό σημαίνει ότι σίγουρα δεν σπούδασε σε τουρκικό μουσικό εκπαιδευτήριο, αφού το αρχαιότερο από αυτά ιδρύεται το 1914. Επειδή στα βιογραφικά σημειώματα που γράφονται, βασισμένα στις προφορικές μαρτυρίες της κόρης του, αναφέρεται ότι σπούδασε στο Ωδείο της Πόλης, πιθανολογώ ότι παρακολούθησε μαθήματα στη Μουσική Σχολή του Πατριαρχικού Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου, η οποία λειτουργούσε από τον Φεβρουάριο του 1899 και ήταν η μοναδική αυτόνομη ελληνική μουσική σχολή που λειτουργούσε στην Πόλη και, συνεπώς, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ωδείο. Η υπόθεση ενισχύεται από το γεγονός ότι ο Βηλικτσιόδης, όπως αποδεικνύεται από τα ευρήματα του αρχείου του, γνώριζε βυζαντινή μουσική, η οποία αποτελούσε το κύριο γνωστικό αντικείμενο της εν λόγω μουσικής σχολής, και από το γεγονός ότι η ευρωπαϊκή μουσική διδάσκεται στη σχολή μετά βεβαιότητας από τον έκτο χρόνο λειτουργίας της (1903-1904) και μάλιστα από τον Πέτρο Ζαχαριάδη, αριστούχο απόφοιτο σύνθεσης του Ωδείου της Βιέννης. Βλ. Merih Erol, «Modernist Folklorism: Discourses on National Music in Greece and Turkey (1900-1945)», στο: Diana Mishkova, Balazs Trencsenyi και Marja Jalava (επιμ.), *Regimes of Historicity in Southeastern and Northern Europe, 1890-1945. Discourses of Identity and Temporality*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2014, σ. 275-294· Namik Sinan Turan και Aysegül Komsuoğlu, «From Empire to the Republic: The Western music tradition and the perception of opera», *International Journal of Turcologia* II/3, Spring 2007, σ. 5-29· Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Ιστορική επισκόπηση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα 1904.

Αμισό, όπου υπήρξε και διευθυντής μαντολινάτας θηλέων. Η μαντολινάτα αυτή πιθανώς ήταν σχήμα του Μουσικού Συλλόγου «Αι Μούσαι», στον οποίον ο Βηλικτσιδής αφιερώνει το 1911 ομότιτλο έργο (*Αι Μούσαι, marche*, op. 9).

Το 1919 ο Βηλικτσιδής βρίσκεται ήδη στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στην Λευκάδα. Αυτό αποδεικνύεται από χειρόγραφο σημείωσή του στο δεξί πάνω μέρος της πρώτης σελίδας από ενορχήστρωση πάνω σε μελωδίες από τον *Rigoletto* του Verdi, όπου αναγράφεται: «Santa Maura il 15 Novembre 1919». Αγία Μαύρα ονομαζόταν παλιά η Λευκάδα από το όνομα της παλαιάς πολιούχου της πόλης και, απ' όσο προκύπτει και από άλλες μεταγενέστερες παρτιτούρες, ο Βηλικτσιδής προτιμούσε να καταγράφει με αυτό το όνομα τη Λευκάδα. Είναι πολύ πιθανό ο Βηλικτσιδής να μετακινήθηκε με την οικογένειά του το 1919 από την Σαμψούντα προς την Ελλάδα, αφού στις 19 Μαΐου εκείνου του έτους αποβιβάζεται ο Μουσταφά Κεμάλ στην Σαμψούντα με σκοπό να κορυφώσει την εκκαθάριση των Ποντίων.³

Ο Βηλικτσιδής διετέλεσε για μικρό χρονικό διάστημα αρχιμουσικός της Φιλαρμονικής Λευκάδας το 1923. Από όσα αναφέρονται σε πόνημα περί της ιστορίας της συγκεκριμένης Φιλαρμονικής, ο Βηλικτσιδής μάλλον αναγκάστηκε σε παραίτηση λόγω της κακοήθους συμπεριφοράς και της αντιζηλίας ενός αυτοδίδακτου λευκαδίτη προγυμναστή της Φιλαρμονικής που ήλπιζε να αναλάβει χρέη αρχιμουσικού. Παρά ταύτα, ο Βηλικτσιδής υπήρξε μακρόθυμος, αφού μετά από χρόνια, το 1938, όντας αρχιμουσικός στο Ορφανοτροφείο Κόνιτσας, χάρισε στη Φιλαρμονική Λευκάδας διάφορα μουσικά κομμάτια. Στο ίδιο βιβλίο αναφέρεται ότι ο Βηλικτσιδής είχε υπηρετήσει ως αρχιμουσικός στη Σαμψούντα και σε κάποια άλλη πόλη του Πόντου, αλλά είχε έρθει χωρίς αποδεικτικά στοιχεία από εκεί λόγω της έκρυθμης κατάστασης που είχε δημιουργηθεί στην πατρίδα του.⁴ Η δεύτερη πόλη που αναφέρεται ότι δίδαξε ο Βηλικτσιδής πρέπει να είναι η Σινώπη, από την οποία γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι πέρασε βάσει των στοιχείων που κατέγραψε ο ίδιος πάνω στις συνθέσεις του. Μάλιστα, από τη Σινώπη καταγόταν η γυναίκα του, Ελένη Βαφείδου, σύμφωνα με στοιχεία που προκύπτουν από το Παλαιό Δημοτολόγιο του Δήμου Σερρών.⁵ Υπάρχει μάλιστα και σύνθεσή του με τίτλο *Η Σινώπη, valse*, op. 8 (1912), η οποία είναι αφιερωμένη στον Πρόεδρο του Μουσικού Συλλόγου «Η Σινώπη», κον Β. Αλτούνογλου, ενώ στον οδηγό διεύθυνσης του ίδιου έργου η αφιέρωση καταγράφεται ως «[...] στον πρόεδρό μας [...]», που σημαίνει ότι κατά πάσα πιθανότητα ο Βηλικτσιδής συνεργάστηκε με τον συγκεκριμένο σύλλογο. Ο Βηλικτσιδής παρέμεινε στην Σινώπη τουλάχιστον ένα χρόνο, το 1912. Με βάση τις εντυπώσεις που αποκόμισε από την εκεί διαμονή του, συνέθεσε και το έργο *Στα Καζούρικα, Εντυπώσεις εξοχικών διασκεδάσεων Σινώπης*, φαντασία, op. 10 (1913), στο οποίο περιγράφει τις αναμνήσεις του από μουσικές βραδιές στα περίχωρα της Σινώπης, αλλά και ένα ακόμα έργο, με τίτλο *Η Σινώπη, marche*, op. 6, που ο ίδιος επίσης γράφει ότι το συνέθεσε στη Σινώπη το 1912.

Το 1924 προσλήφθηκε ως μουσικοδιδάσκαλος (θεωρία και εκμάθηση μουσικών οργάνων), αλλά και ως δάσκαλος των τεχνικών μαθημάτων, στο Ορφανοτροφείο Αρρένων Εθνικού Ιδρύματος Περιθάλψεως και Μορφώσεως Ορφανών και Απόρων Ανατολικής Μακεδονίας, γνωστό από το 1926 ως Εθνικό (Αγροτικό) Ορφανοτροφείο

³ Αυτός είναι και ο λόγος που η Ελληνική Βουλή ψήφισε την ανακήρυξη της συγκεκριμένης ημερομηνίας ως ημέρα μνήμης της Γενοκτονίας των Ελλήνων στον Μικρασιατικό Πόντο (1916-1923).

⁴ Αντώνης Π. Φίλιππας και Στέλλα-Νίκη Α. Φίλιππα, *Φιλαρμονική Λευκάδος (Ιστορική πορεία 135 χρόνων)*, τόμος Α', Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Αθήνα 1985, σ. 257-260. Στο εν λόγω βιβλίο, ο Βηλικτσιδής αναφέρεται ως Βεϊκοτζίδης (ο συνθέτης χρησιμοποιούσε στη Λευκάδα το επίθετο Βηλικιδζής). Επίσης, στο ίδιο βιβλίο αναφέρεται ότι δίδασκε και κιθάρα.

⁵ *Απόσπασμα Παλαιού Δημοτολογίου Δήμου Σερρών*, τόμος Β', σ. 469, ΓΑΚ Σερρών.

Αρρένων Σερρών, όπου δραστηριοποιήθηκε μέχρι το 1933. Εκεί συνέχισε να διευθύνει τη φιλαρμονική και τη μαντολινάτα που είχε συστήσει ο προηγούμενος μουσικοδιδάσκαλος, Ιωάννης Βαΐου.⁶ Το 1927 προσλήφθηκε από τον Όμιλο «Ορφέα» Σερρών για τη διδασκαλία των εγχόρδων οργάνων και της χορωδίας, καθώς και για τη διεύθυνση των αντίστοιχων μουσικών σχημάτων.⁷

Το 1933, έτος κατά το οποίο η κόρη του Ελπίδα αποφοιτά από το Διδασκαλείο Σερρών,⁸ ο Βηλικτσιδής μετακινείται στην Κόνιτσα.⁹ Εκεί διδάσκει στο Εθνικό Ορφανοτροφείο Αρρένων. Δυστυχώς, τα αρχεία του Ορφανοτροφείου καταστράφηκαν κατά τον εμφύλιο πόλεμο στη δεκαετία του 1940, οπότε δεν μπορούμε να έχουμε κάποια σχετικά τεκμήρια από εκεί, παρά μόνο κάποια έγγραφα που σώζονται στο αρχείο του Βηλικτσιδή. Επίσης, πρέπει να διδάξε και στο Αναγνωστοπούλειο Σχολείο, το οποίο ιδρύθηκε το 1925 από τον μεγάλο ευεργέτη της περιοχής Μιχαήλ Αναγνωστόπουλο, ο οποίος διετέλεσε διευθυντής της Σχολής Κωφαλάλων Perkins στη Βοστώνη. Ένδειξη για αυτό αποτελεί η σύνθεση του *Εμβλητίου του Αναγνωστοπουλείου Σχολείου Κονίτσης*, σφ. 15, που γράφει ο Βηλικτσιδής το 1933. Στην Κόνιτσα, ο Βηλικτσιδής πρέπει να έχαιρε εκτίμησης και αγάπης, και μάλλον πρέπει να πέρασε μερικά όμορφα χρόνια. Αυτό δείχνει τουλάχιστον η χειρόγραφη αφιέρωσή του, που βρίσκεται πάνω από τον τίτλο του έργου *Αώος*, εμβλητίο (Κόνιτσα, 1936), όπου αναγράφεται επί λέξει «Χαρίζεται στους πολυαγαπημένους μου Κονιτσιώτας».

Κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου (1946-1949), ο Βηλικτσιδής μετακινείται στα Ιωάννινα. Δεν κατέστη δυνατό να επαληθευθεί αν είχε εκεί κάποια επαγγελματική δραστηριότητα. Βέβαιο είναι ότι δεν εργάστηκε ποτέ στη Φιλαρμονική Ιωαννίνων, αλλά δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο για το Ορφανοτροφείο Ιωαννίνων, λόγω έλλειψης επαρκών στοιχείων προς στιγμή. Πιθανώς και να είχε ήδη ολοκληρώσει την επαγγελματική του σταδιοδρομία, αφού το 1946 που πηγαίνει στα Ιωάννινα είναι ήδη 61 ετών. Επίσης, μπορεί να αναγκάστηκε να μετακινηθεί από την Κόνιτσα, αφού αυτή κατά τον Εμφύλιο βρισκόταν στο επίκεντρο των πολεμικών συρράξεων. Βέβαιο είναι ότι η κόρη του εργαζόταν κατά την περίοδο 1946-1951 στο Γυμνάσιο Θηλέων Ιωαννίνων, οπότε αυτός μπορεί να είναι ο λόγος που ο Βηλικτσιδής παραμένει κατά το

⁶ Το Ορφανοτροφείο ιδρύθηκε το 1919 ως Οικοτροφείο Αρρένων του Εθνικού Ιδρύματος Περιθάλψεως και Μορφώσεως Ορφανών και Απόρων Ανατολικής Μακεδονίας, το οποίο διέθετε πολυπληθή Φιλαρμονική υπό τον μουσικοδιδάσκαλο Ιωάννη Βαΐου από το 1921. Βλ. Γιώργος Κ. Αγγειοπλάστης, «Ο Όμιλος ερασιτεχνών Τερψιχόρη και η πρώτη Φιλαρμονική των Σερρών στα 1904», *Οκτώ κείμενα σεραϊκής μουσικής ιστοριογραφίας*, εκδ. Πολιτιστικός Σύλλογος Βυρώνειας, Σέρρες 1996, σ. 39-44, και Γιώργος Κ. Αγγειοπλάστης και Χρήστος Γ. Παπαδόπουλος, *Η Μουσική στην πόλη των Σερρών κατά τον εικοστό αιώνα*, μέρος δεύτερο, Σέρρες 1991, σ. 15.

⁷ Γιώργος Κ. Αγγειοπλάστης, «Ορχήστρες εγχόρδων και πνευστών οργάνων στις Σέρρες. Από τα μαθήματα βιολιού στο Διδασκαλείο του Μακεδονικού Φιλεκπαιδευτικού Συλλόγου στα 1872 μέχρι τη Συμφωνική Ορχήστρα του Μουσικού Σχολείου Σερρών το 2002. 130 χρόνια συμφωνικής μουσικής στην πόλη των Σερρών», στο: *Πρόγραμμα της Α΄ Συναυλίας της Συμφωνικής Ορχήστρας του Μουσικού Σχολείου Σερρών*, Σέρρες, 20 Ιουνίου 2002, και Γιώργος Κ. Αγγειοπλάστης, «Η Μουσική που χάθηκε. Με την ευκαιρία των 100 χρόνων από την ίδρυση του "Ορφέα" Σερρών. Οι μαντολινάτες της πόλης των Σερρών κατά τον 20ό αιώνα (Συνοπτικό ιστορικό σημείωμα)», στην ιστοσελίδα <http://www.serrelib.gr/agioplastis/mousiki.htm>.

⁸ Γιώργος Κ. Αγγειοπλάστης, «Συνοπτική καταλογογράφηση των φωτογραφικών και έντυπων ντοκουμέντων από το αρχείο του Βασιλείου και της Ελπίδας Βηλικτσιδίου», *Μικρασιατική Σπίθα* 15, Σέρρες, Φεβρουάριος 2010, σ. 113-117.

⁹ Μία χειρόγραφη πληροφορία που σώζεται στο Μοτσενίγιο Αρχείο στην Εθνική Βιβλιοθήκη, η οποία μάλλον προέρχεται από τον προηγούμενο αρχιμουσικό της Φιλαρμονικής του Εθνικού Ορφανοτροφείου Σερρών, Ιωάννη Βαΐου, αναφέρει ότι μετά το 1930 ο Βηλικτσιδής μετατέθηκε στο Οικοτροφείο της Ηγουμενίτσας στην Ήπειρο, κάτι που απ' όσο φαίνεται από τα υπάρχοντα μέχρι τώρα δεδομένα δεν ευσταθεί. Βλ. *Φιλαρμονικά Σερρών*, φ. 612/A3, Μοτσενίγιο Αρχείο.

ίδιο χρονικό διάστημα στα Ιωάννινα τα δύσκολα εκείνα χρόνια.¹⁰

Με τον διορισμό της κόρης του στο Γυμνάσιο Θηλέων Σερρών το 1951, η οικογένεια Βηλικτσιδής μετακινείται στις Σέρρες. Κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του και συγκεκριμένα κατά τα έτη 1951 έως και 1958, όντας πλέον συνταξιούχος, δίδαξε μουσική αφιλοκερδώς στο Ορφανοτροφείο Θηλέων Σερρών, όπου συγκρότησε και Χορωδία.¹¹

Αναφέρεται ότι πολλοί μαθητές του εξελίχθηκαν σε άριστους μουσικούς και διέπρεψαν επαγγελματικά, άλλοι στη διεύθυνση και άλλοι ως μέλη χορωδιών, ορχηστρών και φιλαρμονικών σε όλη την Ελλάδα. Μεταξύ αυτών, η κόρη του Ελπίδα Βηλικτσιδίδου-Αθανασιάδου (Αμισός 1914 – Σέρρες 2004),¹² που υπήρξε καθηγήτρια μουσικής στο Γυμνάσιο Θηλέων Σερρών και διευθύντρια της 120μελούς Χορωδίας του,¹³ ο συνθέτης Χρήστος Σταματίου,¹⁴ που υπήρξε διευθυντής της Χορωδίας του «Ορφέα» Σερρών και της Μικτής Χορωδίας Σερρών (ίδρυση 1981), και ο Χρ. Τριανταφύλλου.¹⁵

Παιδαγωγική, μουσικολογική και συνθετική δραστηριότητα

Ο Βασίλειος Βηλικτσιδής υπήρξε ένας πληθωρικός δημιουργός, τόσο σε διάφορους τομείς της μουσικής παιδείας και τέχνης, όσο και σε εξωμουσικές δραστηριότητες. Ως συνθέτης έγραψε πλήθος έργων για πιάνο, για φωνή και πιάνο, για διάφορα ορχηστρικά σύνολα και, επίσης, έχει βρεθεί το σπαρτίτο από μία οπερέτα του.

¹⁰ Αγγελιοπλάστης, «Συνοπτική καταλογογράφηση των φωτογραφικών και έντυπων ντοκουμέντων από το αρχείο του Βασιλείου και της Ελπίδας Βηλικτσιδίδου», ό.π.

¹¹ Βλ. Γιώργος Κ. Αγγελιοπλάστης και Χρήστος Γ. Παπαδόπουλος, *Η Μουσική στις Σέρρες από τις αρχές του εικοστού αιώνα μέχρι σήμερα*, Σέρρες 1986, σ. 16-17· Αγγελιοπλάστης και Παπαδόπουλος, *Η Μουσική στην πόλη των Σερρών κατά τον εικοστό αιώνα*, ό.π., σ. 17· Γιώργος Κ. Αγγελιοπλάστης, «Η Μουσική που χάθηκε. Η πολυφωνική μουσική στις Εκκλησίες των Σερρών (Συμβολή σε προηγούμενη εργασία). Η Εκκλησιαστική Χορωδία Σερρών», *Γιατί* 360, Σέρρες, Ιούνιος 2005, σ. 9-14.

¹² Η Ελπίδα Βηλικτσιδίδου έλαβε Πτυχίο Ωδικής με βαθμό «Άριστα» από το Ελληνικό Ωδείο τον Ιούνιο του 1938, με εξεταστική επιτροπή τους Κωνσταντίνο Σφακιανάκη (Διευθυντής Σπουδών) και Αντίοχο Ευαγγελάτο, Πτυχίο Αρμονίας με βαθμό «Άριστα», επίσης από το Ελληνικό Ωδείο το 1950, με καθηγητή τον Μάριο Βάρβογλη, και Πτυχίο Διδασκαλίας Πιάνου Κατωτέρας και Μέσης Σχολής από το Εθνικό Ωδείο το 1954.

¹³ *Πρόγραμμα της Συναυλίας της 120μελούς Χορωδίας του Γυμνασίου Θηλέων Σερρών*, Σέρρες, 20 Μαρτίου 1958.

¹⁴ Ο Χρήστος Σταματίου υπήρξε επίσης αριστούχος απόφοιτος του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης.

¹⁵ Τα βιογραφικά στοιχεία ελήφθησαν από τις εξής πηγές:

- Σταύρος Κοταμανίδης, «Μορφές που έφυγαν μα δε ξεχάστηκαν. Βηλικτσιδής Βασίλειος. Ο μουσικός – ο ζωγράφος – ο άνθρωπος», *Πανσερραϊκό Ημερολόγιο*, Σέρρες 1975, σ. 237-240.
- Γιώργος Κ. Αγγελιοπλάστης, *Στοιχεία για την εξέλιξη της μουσικής τον εικοστό αιώνα στις Σέρρες*, εκδ. περιοδικό *Γιατί*, Σέρρες 1992, σ. 17.
- Αγγελιοπλάστης, «Διαπρεπείς Μουσικοδιδάσκαλοι των Σερρών κατά τον εικοστό αιώνα», *Οκτώ κείμενα σεραϊκής μουσικής ιστοριογραφίας*, ό.π., σ. 80 και 83.
- Γιώργος Κ. Αγγελιοπλάστης, «Βασίλειος Βηλικτσιδής (1885-1959). Ένας άγνωστος Πόντιος συνθέτης της κλασικής μουσικής», *Άμαστρις* 8, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 12-15.
- Αγγελιοπλάστης, «Συνοπτική καταλογογράφηση των φωτογραφικών και έντυπων ντοκουμέντων από το αρχείο του Βασιλείου και της Ελπίδας Βηλικτσιδίδου», ό.π.
- Γιώργος Κ. Αγγελιοπλάστης, «Αναμνήσεις από τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες των πολιτιστικών συλλόγων της πόλεως Σερρών κατά την περίοδο 1920 έως 1936. Μία επιστολή του Αθανασίου Φιδετζή στα 1986. Ο “Ορφέας” Σερρών, η μουσική κίνηση», *Σερραϊκά Σύμμεικτα*, Εταιρεία Μελέτης και Έρευνας της Ιστορίας των Σερρών (Ε.Μ.Ε.Ι.Σ.), Σέρρες 2010, σ. 179-196.
- Αγγελιοπλάστης, «Η Μουσική που χάθηκε. Με την ευκαιρία των 100 χρόνων από την ίδρυση του “Ορφέα” Σερρών. Οι μαντολινάτες της πόλης των Σερρών κατά τον 20ό αιώνα (Συνοπτικό ιστορικό σημείωμα)», ό.π.
- Γιώργος Κ. Αγγελιοπλάστης, *Ωδείον Σερρών «Ορφεύς», 1934-1940*, Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Σερρών, Σέρρες 1989, σ. 17.

Ως μουσικοπαιδαγωγός συνέγραψε πλήθος αδημοσίευτων μεθόδων για τη διδασκαλία διαφόρων οργάνων, όπως για κλαρινέτο (*Μεγάλη μέθοδος ευθυαύλου*, Κόνιτσα 1940), για φλάουτο, για κιθάρα, για βιολοντσέλο, για κλειδοσάλπιγγα (*Μεγάλη μέθοδος κλειδοσάλπιγγος*, επίσης στην Κόνιτσα, κατά την ενασχόλησή του ως αρχιμουσικού το 1935) κ.ά. Πέρα από τις μεθόδους, ασχολήθηκε συγγραφικά και με άλλα εξειδικευμένα θέματα σχετικά με τη μουσική ερμηνεία. Μία ενδιαφέρουσα απόπειρα αυτού του είδους αποτελεί το *Τετράδιο επερείσεων*, στο οποίο καταγράφει τα διάφορα είδη αυτών σε αντιστοίχιση συμβόλου και αναλυτικής γραφής του εκτελούμενου σχηματισμού.

Ως μουσικολόγος και μουσικογράφος συνέγραψε διάφορες μελέτες σχετικά με τη μουσική τέχνη και το έργο μεγάλων μουσουργών, και συνέλεξε γραπτά άλλων μουσουργών και μουσικολόγων, κυρίως με θεματολογία από την ιστορία της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής αλλά και από την μουσική επικαιρότητα της εποχής του, τόσο την ελληνική, όσο και την ξένη (*Βιογραφία. Υποθέσεις. Κριτική*, τόμος Α', Κόνιτσα 1934, 696 σελίδες· τόμος Β', Κόνιτσα 1935-1946 και Σέρρες 1951-1954, 780 σελίδες· τόμος Γ', ο οποίος δεν έχει εντοπιστεί ακόμα, και τόμος Δ', Σέρρες 1958, 480 σελίδες). Οι τόμοι αυτοί εμπεριέχουν διάφορα κείμενα από περιοδικά και αρθρογραφία από εφημερίδες (π.χ. ο τόμος Β' αποτελείται από κείμενα των Samuel Baud-Bovy, Πέτρου Πετρίδη, Γεωργίου Σκλάβου, Γεωργίου Λαμπελέτ, Σοφίας Σπανούδη, Δημητρίου Χαμουδόπουλου, Θεόδωρου Συναδινού και άλλων). Επίσης, ο Βελικτσίδης μετέφρασε γαλλικά μουσικά και μουσικολογικά συγγράμματα (π.χ. Jeanne Marmier, *Η φυσική διάπλασις της οργανικής ελάσσονος και όλων των τρόπων και συγχορδιών δια της απηχίσεως* [*Formation naturelle du mineur instrumental et de tous les modes et accords par la résonnance*], μτφρ. Βασίλειος Βελικτσίδης, αδημοσίευτο, Κόνιτσα 1939· Romain Rolland, *Οι μουσικοί της άλλοτε* [*Musiciens d'autrefois*], μτφρ. Βασίλειος Βελικτσίδης, αδημοσίευτο, Κόνιτσα, Απρίλιος 1947 – Ιωάννινα, Οκτώβριος 1947· Félix Boisson, *Πρακτικός οδηγός του διευθυντού μετά κανονισμού συμβόλων και περιέχων πάσαν χρήσιμον οδηγίαν δια την ίδρυσιν ή διοργάνωσιν μουσικών ομίλων*, μτφρ. Βασίλειος Βελικτσίδης, αδημοσίευτο, Σέρρες χ.χ.).¹⁶

Ως μουσικοδιδάσκαλος και αρχιμουσικός σε φιλαρμονικές άφησε πλήθος ενορχηστρώσεων πάνω σε ένα ιδιαίτερα ευρύ φάσμα συνθετών και μουσικών έργων, το οποίο επίσης αποδεικνύει την υψηλή κατάρτισή του, τόσο στο χώρο της σοβαρής μουσικής (π.χ. Εισαγωγή *Προμηθέας* του Beethoven, Εισαγωγή από την Όπερα *Faust* του Gounod, Εισαγωγές από όπερες του Verdi και του Bellini, Εισαγωγή από την όπερα *Carmen* του Bizet), όσο και στο χώρο του πιο ανάλαφρου ρεπερτορίου (αποσπάσματα από οπερέτες του Kálmán, του Offenbach, του Θεόφραστου Σακελλαρίδη, ελληνικές καντάδες του Νικόλαου Κόκκινου), αλλά επίσης και του χορευτικού ρεπερτορίου διασκέδασης (tango *El Dorado*, τσάρλεστον *Riviera*).

Η μεθοδικότητά του, η επιμέλειά του και η διάθεσή του για συνεχή ενημέρωση φαίνονται ακόμα και από τον τρόπο που συλλέγει τις παρτιτούρες που κυκλοφορούν την εποχή του από διάφορους ελληνικούς εκδοτικούς οίκους (Γεωργίου Φέξη, Μιχαήλ Κωνσταντινίδου, Κ. Μυστακίδου & Θ. Ευσταθιάδου), αλλά και από οίκους της Κωνσταντινούπολης (π.χ. S. Christidis, J. D'Andria) και της Νέας Υόρκης (L. Cavadias, Apollo Music Co.), κυρίως δίφυλλες εκδόσεις με έργα για πιάνο ή με τραγούδια για φωνή και πιάνο, τις οποίες βιβλιοδετεί σε αριθμημένους τόμους προτάσσοντας χειρόγραφους καταλόγους περιεχομένων, όπου καταγράφει κατά αύξοντα αριθμό τον

¹⁶ Πρβλ. Αγγελιοπλάστης, «Συνοπτική καταλογογράφηση των φωτογραφικών και έντυπων ντοκουμέντων από το αρχείο του Βασιλείου και της Ελπίδας Βελικτσίδου», ό.π.

τίτλο του έργου, το είδος και τον συνθέτη έκαστου. Οι συλλογές αυτές χρησιμοποιούνταν για προσωπική μελέτη, για διδασκαλία, αλλά και ως βάση για δημιουργία μεταγραφών για τις ανάγκες του ρεπερτορίου των φιλαρμονικών που διεύθυνε ο συνθέτης. Ενίοτε, μάλιστα, μέσα στις προαναφερόμενες συλλογές εμπεριέχονται χειρόγραφες παρτιτούρες από μεταγραφές έργων, συνήθως σε εύρος τριών πενταγράμμων, που χρησιμεύουν ως οδηγοί διεύθυνσης του αρχιμουσικού.

Κατά παρόμοιο τρόπο, ο συνθέτης βιβλιοδετεί, θέτοντας χειρόγραφη σελιδαρίθμηση, και τις ενορχηστρώσεις του σε τόμους ομοειδούς περιεχομένου (π.χ. τόμος αρ. 8, με θούρια, εμβατήρια, ύμνους και άλλα εμψυχωτικά άσματα, κυρίως γραμμένα για στρατιωτική χρήση ή και για την ενίσχυση του πατριωτικού αισθήματος· τόμος αρ. 10, με πένθιμα εμβατήρια· τόμος αρ. 13, με ενορχηστρώσεις δικών του έργων· τόμος αρ. 35, με κάλαντα από την Μακεδονία, τη Θράκη, την Κωνσταντινούπολη, τη Σινώπη και την Αθήνα· τόμος αρ. 40, με σύγχρονη μουσική διασκέδασης), στις οποίες προτάσσει κατάλογο περιεχομένων, όπου καταγράφεται ο αύξων αριθμός, ο τίτλος, ο συνθέτης και η εναρκτήρια σελίδα έκαστου έργου. Μέσα στον προαναφερόμενο τόμο υπ' αρ. 8 εμπεριέχεται και εμβατήριο του Βηλικτσιόδη με τίτλο *Η πατρίς*, που φέρει την αφιέρωση «Στους λεβέντες της μουσικής μου», απ' όπου φαίνεται και η αγάπη που έτρεφε για τα παιδιά του εκάστοτε ορφανοτροφείου που δίδασκε.

Ο Βηλικτσιόδης γνώριζε και την παρασημαντική γραφή της εκκλησιαστικής μουσικής του ανατολικού δόγματος, όπως προκύπτει από σχετικό βιβλιοδετημένο τόμο με χειρόγραφα του σε βυζαντινή σημειογραφία.¹⁷

Παράλληλα συνέγραψε ογκώδες έργο ιστορικού περιεχομένου σχετικά με την πατρίδα του, την Αμισό, και τα μαρτύρια του ποντιακού ελληνισμού, όπως τα βίωσε ο ίδιος κατά την ποντιακή γενοκτονία. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι, πέραν όλων των άλλων, υπήρξε ζωγράφος και αγιογράφος παραγωγικότατος, με συνολική δημιουργία που αριθμεί δεκάδες πίνακες.

Η βιβλιοθήκη του Βηλικτσιόδη εμπεριείχε πλουσιότατη συλλογή ελληνικών και ξενόγλωσσων βιβλίων μουσικής. Ενδεικτικά, αναφέρονται τα *Άσματα εις ευρωπαϊκήν μελωδίαν* του Η. Τανταλίδου (Αθήνα 1876), *Μουσική αγωγή. Σύστημα διδασκαλίας της μουσικής μετά σχετικής εγκυκλοπαιδείας* του Α. Αργυρόπουλου (Αθήνα 1931) και *Σαν τα πουλιά. Τραγούδια για παιδιά* του Στέλιου Σπεράντσα μελοποιημένα από τον Δημήτριο Παύλοβιτς (Αθήνα 1942, 3η έκδοση). Επίσης, εμπεριείχε πολλές συνθέσεις σύγχρονων του ελλήνων συνθετών, κυρίως δίφυλλα που εκδόθηκαν από ελληνικούς εκδοτικούς οίκους με έργα για πιάνο ή για φωνή και πιάνο του Τιμόθεου Ξανθόπουλου, του Παύλου Καρρέρ, του Διονυσίου Λαυράγκα, του Μανώλη Καλομοίρη, του Γεωργίου Λαμπελέτ, του Θεμιστοκλή Πολυκράτη, του Θεόδωρου Σπάθη, του Θεόφραστου Σακελλαρίδη, του Γρηγόρη Κωνσταντινίδη, του Νίκου Χατζηαποστόλου, του Δημητρίου Ρόδιου και πολλών άλλων.

Το συνθετικό έργο του Βηλικτσιόδη περιλαμβάνει πολλούς ύμνους (*Ύμνος στην μαρτυρική αγροτιά μας* [Ιωάννινα 1949]), εμβατήρια (*Marche orientale* [Σέρρες 1924], *Αύος. Εμβατήριο* [Κόνιτσα 1936]) και τραγούδια, τα περισσότερα γραμμένα για τις ανάγκες των ιδρυμάτων όπου εργαζόταν. Μία συλλογή του συνθέτη αποτελούν οι 42 *ελεύθερες συνθέσεις*. Οι περισσότερες είναι γραμμένες για πιάνο ή για φωνή και πιάνο και φέρουν περιγραφικούς ελληνικούς ή γαλλικούς τίτλους (π.χ. «Τα αυγά του Πάσχα» [αρ. 1], «Noël» [αρ. 4], «Η Σινώπη» [αρ. 6], «Αι Μούσαι» [αρ. 9]). Επίσης, οι περισσότερες ακολουθούν τη μορφή του εμβατηρίου (*marche*) και διάφορων δυτικοευρωπαϊκών χορών (*valse*, *polka*, *mazurka* κ.ά.), χωρίς ωστόσο να απουσιάζουν κομμάτια που είναι

¹⁷ Βασίλειος Βηλικτσιόδης, *Εκκλησιαστική μουσική με παρασημαντική γραφή από τον Βασ. Βηλικτσιόδη*, Αρχείο Βασ. και Ελπ. Βηλικτσιόδη, τόμος 159, Λύκειο Ελληνίδων Σερρών.

γραμμένα σε στυλ εξωευρωπαϊκών χορών (tango, foxtrot κ.ά.). Οι 42 ελεύθερες συνθέσεις γράφτηκαν από το 1905 έως το 1949 στα διάφορα μέρη από τα οποία πέρασε ο συνθέτης (Αμισό [1905-1918], Σινώπη [1912], Σεβάστεια [1919], Κόνιτσα [1925(;) , 1933-1937, 1945-1947/1946], Αθήνα [1938], Σέρρες [1930-1932], Ιωάννινα [1946-1949]). Μέσα στην προαναφερθείσα συλλογή, ο συνθέτης έχει εντάξει και το σπαρτίτο από μία τρίπρακτη οπερέτα με τίτλο *Αντίο Σμύρνη μου και Κορδελιό*, ορ. 16 (Σέρρες 1932 – Κόνιτσα 1934). Έργο για μπάντα πνευστών οργάνων είναι η *Ελληνική ραψωδία*, η οποία χαρακτηρίζεται από τον συνθέτη και ως *Συλλογή ελληνικών ασμάτων*. Στην Κόνιτσα φαίνεται ότι βρήκε τον χρόνο για να έρθει σε επαφή με την νεοελληνική ποίηση, αφού εκεί μελοποιεί ποιήματα του Γεωργίου Βιζυηνού (1849-1896) και του Αριστομένη Προβελέγγιου (1850-1936), πιθανώς με αφορμή το θάνατο του ποιητή, αφού το έργο του Βηλικτσιδής με τίτλο *Στο δάσος*, ορ. 21 (1936), σε ποίηση Προβελέγγιου, γράφεται κατά το έτος θανάτου του ποιητή. Επίσης, έχει γράψει αρκετά έργα χρησιμοποιώντας δική του ποίηση, όπως το εμβατήριο *Η Κόνιτσα*, ορ. 22 (1937), το οποίο έχει μεταγράψει και για συνοδεία πιάνου – τέσσερα χέρια.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το έργο του με τίτλο *Στα Καζούρικα, Εντυπώσεις εξοχικών διασκεδάσεων Σινώπης*, φαντασία ορ. 10 (1913). Η ενορχήστρωση του έργου γράφεται στις Σέρρες τον Φεβρουάριο του 1925. Το έργο φέρει τη μορφή μιας ιδιότυπης ραψωδίας. Ξεκινά με μία μικρή εισαγωγή και το κυρίως τμήμα του αποτελείται από μία διαδοχή διαφορετικών χορών. Πρώτα παρουσιάζεται μία σειρά ευρωπαϊκών χορών: ένας αργός σε ρυθμό βαρκαρόλας, ένα βαλς και μία πόλκα. Ακολουθούν ελληνικοί χοροί: ένας συρτός και ένας καλαματιανός. Τέλος, ο συνθέτης χρησιμοποιεί ανατολίτικους μουσικούς δρόμους, γράφοντας ένα ελεύθερο ρυθμικά τμήμα με μονοφωνική υφή και παράλληλη χρήση ισοκράτη, εν είδει αμανέ, σε εναλλαγή με έναν γρήγορο διμερή χορό, εν είδει συρτού. Το συγκεκριμένο έργο, μαζί με την περιγραφή του συνθέτη για μία παρουσίασή του στην Κόνιτσα το 1934, μας δίνουν σημαντικές πληροφορίες για τον τρόπο που διασκέδαζε ο ποντιακός ελληνισμός στις προγονικές του εστίες στις αρχές του 20ού αιώνα: «[...] Η έναρξις της διασκεδάσεως εγένετο από τεμάχια εκ Κωνσταντινουπόλεως προερχόμενα και εκ των νεωτέρων πάντοτε Ευρωπαϊκής μουσικής, [...], επροχώρει βαθμηδόν εις ευρωπαϊκούς χορούς, τους οποίους οι πάντες εγνώριζον, μη αποκλεισμένων και των τουρκικών αμανέδων [...], διά να καταλήξη εις τους εγχώριους πλέον συρτούς καλαματιανούς και κασάπικους, πότε διά των οργάνων αποκλειστικώς και πότε διά τραγουδιού ενός ή μιας των καλλιφωνοτέρων, συνοδευομένων κατόπιν υφ' όλου του χορού. Ως τελευταία επισφράγισις της ημερησίας εκδρομής ήτο ο αθάνατος εγχώριος Συρτός, εις τον οποίον ηνώνοντο όλοι και τον οποίον έσυρον μέχρι της παραλίας χορεύοντας και εισερχόμενοι εις τα πλοία των εβόλταραν μέχρι και πέραν αυτού του μεσονυκτίου περίξ των εν τω λιμένι ηραγμένων ατμοπλοίων συνεχίζοντες τα τραγούδια των [...]».¹⁸ Εδώ, δηλαδή, παρατηρούμε μία άλλη εικόνα ενός εξευρωπαϊσμένου ποντιακού ελληνισμού, που είναι συγχρονισμένος με τις μουσικές εξελίξεις της Κωνσταντινούπολης, τις παρακολουθεί συμμετέχοντας στις συνήθειες και στην καλλιτεχνική μόδα της αστικής κοινωνίας, όπως αυτή προέρχεται από τη δυτική Ευρώπη, και τις αναμιγνύει με τα λαϊκά του ακούσματα, τόσο της τοπικής ανατολικής παράδοσης, όσο και των πατροπαράδοτων ελληνικών χορών.

Μία άλλη ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το έργο για πιάνο που φέρει τον τίτλο *L'espérance (Η προσδοκία)*, valse, ορ. 5 (1917). Αποτελείται από εισαγωγή, μία διαδοχή από μερικά βαλς και τελική coda. Το έργο σώζεται και σε απλουστευμένη συντομευμένη

¹⁸ Αγγειοπλάστης, «Βασίλειος Βηλικτσιδής (1885-1959). Ένας άγνωστος Πόντιος συνθέτης της κλασικής μουσικής», ό.π., σ. 14.

μορφή, ενώ η πιο σύνθετη μορφή του φέρει τον συνοδευτικό τίτλο *Valse de concert*, που υποδηλώνει συνειδητά συγγραφή έργου με υψηλές δεξιοτεχνικές απαιτήσεις, κατάλληλου για ερμηνεία σε συναυλία. Επίσης, η σύνθετη μορφή χρησιμοποιεί διμερείς δομές (AB) αλλά και τριμερείς δομές (ABA) του είδους του βαλς. Το συγκεκριμένο έργο δημιουργεί έναν προβληματισμό γύρω από το σύνολο της δημιουργίας του συνθέτη. Τα περισσότερα από τα μέχρι τώρα ευρεθέντα έργα του Βελικτσίδα προσεγγίζουν μάλλον μία απλοϊκή εκδοχή γραφής όσον αφορά το επίπεδο δυσκολίας αλλά και δόμησης. Συνεπώς, διερωτάται κανείς εάν ο συνθέτης αναγκάστηκε να απλοποιήσει τη γραφή του για να είναι συμβατή με το επίπεδο των μαθητών του, αφού η κύρια ιδιότητά του ήταν αυτή του μουσικοδιδασκάλου και ήταν υποχρεωμένος πολλές φορές, ελλείψει σχετικού ρεπερτορίου στην ελληνική επαρχία, να γράφει κομμάτια που θα μπορούσαν να εκτελούν οι μαθητές του. Επίσης, ας μην ξεχνάμε ότι το συγκεκριμένο βαλς είναι γραμμένο το 1917, δηλαδή την εποχή της ευημερίας του Βελικτσίδα, πριν φύγει πρόσφυγας και πριν αντιμετωπίσει τις συνεπαγόμενες ανάγκες της καθημερινής επιβίωσης. Αν λοιπόν υποθέσουμε ότι ήταν ένας καλός πιανίστας, διόλου απίθανο η ερμηνεία του συγκεκριμένου έργου από τον ίδιο στη νεαρή του ηλικία να αποτελούσε ένα ισχυρό αποδεικτικό στερεών μουσικών γνώσεων συνδυασμένων με υψηλά таланτα, που στο σύνολο θα μπορούσαν να διατελέσουν το καταλληλότερο εχέγγυο για μία ανερχόμενη καριέρα αρχιμουσικού και μουσικοδιδασκάλου.

Ο Βελικτσίδης υπήρξε μέχρι τέλους ένας ακάματος εργάτης της μουσικής τέχνης. Το Δεκέμβριο του 1958, δηλαδή περίπου ένα χρόνο πριν πεθάνει (στις 21 Νοεμβρίου 1959), συγγράφει τον τέταρτο τόμο από τη σειρά *Βιογραφία, Υποθέσεις* σχετικά με μεγάλους μουσουργούς, ξένους και Έλληνες (Alessandro και Domenico Scarlatti, Haydn, Bellini, Rossini, Chopin, Offenbach, Schumann, Wagner, Καλομοίρης, Ευαγγελάτος, Μητρόπουλος κ.ά.) και τις υποθέσεις των λιμπρέτων από γνωστές όπερες και ορατόρια (*Messiah, Così fan tutte, Norma, Turandot* κ.ά.). Η συγγραφή της σειράς είχε ξεκινήσει πριν από 24 χρόνια, το 1934, στην Κόνιτσα.

Επίσης, τα τελευταία χρόνια της ζωής του, ο Βελικτσίδης ασχολείται με τις βιογραφίες σημαντικών Ελλήνων και με την ελληνική λογοτεχνία με έναν πολύ ιδιαίτερο και προσωπικό τρόπο: αντιγράφει από επιφυλλίδες εφημερίδων και περιοδικών της εποχής τις βιογραφίες σημαντικών προσωπικοτήτων αλλά και λογοτεχνικά έργα που δημοσιεύονται σε συνέχειες για να τα διατηρήσει σε ενιαία μορφή, πιθανώς για να χρησιμοποιηθούν όλα αργότερα για διδακτικούς σκοπούς (π.χ. βιογραφικά στοιχεία του Ιωάννη Ζαμπέλιου ή το λογοτέχνημα *Λούκης Λάρας* του Δημητρίου Βικέλα μαζί με βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα).

Θέματα μουσικολογικού προβληματισμού – Συμπεράσματα

Η μελέτη του αρχείου του Βασιλείου Βελικτσίδα θέλει αρκετή προσοχή από τον αυριανό μελετητή που θα το προσεγγίσει συστηματικά. Η αρχική καταγραφή που γίνεται από την κόρη του, Ελπίδα, στα εξώφυλλα των φακέλων στους οποίους είναι καταμερισμένο το συνολικό υλικό δεν αντιστοιχεί πάντοτε απόλυτα στο περιεχόμενο των φακέλων, πιθανώς λόγω απώλειας μέρους του υλικού από τις διάφορες μετακινήσεις της οικογένειας ή από δανεισμό του πρωτότυπου υλικού σε κάποιον συνάδελφο κ.λπ. Για παράδειγμα, ο Φάκελος υπ' αρ. 137 που εμπεριέχει το έργο *Souvenir de Constantinople* του πατέρα της φέρει στο εξώφυλλο την ένδειξη «Violon et Piano», ενώ το περιεχόμενό του αποτελείται από μία παρτιτούρα-οδηγό μπάντας σε τρία πεντάγραμμα, όπως συνήθιζε να χρησιμοποιεί ο Βελικτσίδης. Πιθανώς να γνώριζε η κόρη ότι η αρχική εκδοχή του έργου ήταν για βιολί και πιάνο και να το σημειώνει στο εξώφυλλο ή να υπάρχει ακόμα το αρχικό χειρόγραφο κάπου αλλού και να μην έχει εντοπιστεί.

Επίσης, η μελέτη του συνθετικού έργου του Βηλικτσιόδη χρήζει ιδιαίτερης προσοχής από τον επίδοξο ερμηνευτή και καλή γνώση της αρμονίας του τονικού μουσικού συστήματος και των βασικών αρχών της τονικής σύνθεσης, διότι στα μουσικά κείμενα των έργων του υφίστανται διάφορα λάθη, είτε λόγω της βιαστικής αρχικής γραφής πάνω στον οίστρο της συνθετικής διαδικασίας, είτε λόγω της βιαστικής αντιγραφής του αρχικού κειμένου ή οποιασδήποτε μεταγραφής, είτε λόγω αντιγραφής από τρίτο πρόσωπο, όπως π.χ. από την κόρη του. Το φαινόμενο απαντά συχνά σε πολλούς συνθέτες και δεν σχετίζεται βέβαια με το επίπεδο της γνώσης και της τέχνης ούτε του ίδιου, ούτε του πιθανού αντιγραφέα. Σε κάθε περίπτωση, είναι απαραίτητη η κριτική μελέτη του έργου.

Θέμα που εγείρει προβληματισμούς σχετικά με τον τρόπο που πρέπει να διεξάγεται η σύγχρονη μουσικολογική έρευνα στο χώρο της ελληνικής επικράτειας αποτελεί η διάσωση και η διατήρηση του αρχείου του Βηλικτσιόδη από ένα ίδρυμα που δύσκολα θα το συμπεριλάμβανε κανείς στους πιθανούς στόχους του σημερινού μουσικολόγου ερευνητή, όπως το Λύκειο Ελληνίδων και συγκεκριμένα το παράρτημά του στις Σέρρες. Στη συγκεκριμένη περίπτωση μία διαθήκη και σε άλλες περιπτώσεις η αδιαφορία των συγγενών, η προσωπική επιθυμία του συνθέτη, το ενδιαφέρον ενός μαθητή, ο ξαφνικός θάνατος, μία μετακόμιση για λόγους ανωτέρας βίας, ένας ατυχής δανεισμός ενός χειρογράφου και αναρίθμητοι άλλοι λόγοι μπορούν να οδηγήσουν το υλικό που ενδιαφέρει τον μουσικολόγο σε εντελώς απροσδόκητα σημεία, τα οποία μπορεί να είναι ιδιωτικά και δημόσια ιδρύματα υπεράνω πάσης υποψίας, ιδιώτες διαφόρων επαγγελμάτων, πιθανώς μουσικοί, αλλά και δικηγόροι ή συμβολαιογράφοι, ακόμα και παλαιοπώλες ή και ρακοσυλλέκτες.

Άλλο θέμα που επίσης προκαλεί προβλήματα εντοπισμού στην έρευνα αποτελεί η μετονομασία ή η αλλαγή επιθέτου ή ο τρόπος μεταφοράς του ονόματος από ξένο αλφάβητο στο ελληνικό και αντιστρόφως, όσον αφορά τους Έλληνες της ομογένειας. Για παράδειγμα, το επίθετο του Βηλικτσιόδη το βρίσκουμε με τρεις διαφορετικούς τρόπους γραμμένο από τον ίδιο στην ελληνική γλώσσα (Βηλικτζής, Βηλικτζίδης, Βηλικτσιδής), χωρίς τις υπόλοιπες λανθασμένες εκδοχές που εντοπίζουμε στα κατά τόπους δημόσια αρχεία (δημοτολόγια, ληξιαρχεία κ.ά.) αλλά και σε συγγράμματα τρίτων (π.χ. Βεϊκοτζίδης).

Τέλος, δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητη η ιδιάζουσα πρόσληψη της δυτικής μουσικής παιδείας που έλαβε ο Βηλικτσιόδης στα αστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, σε μία περίοδο που το συγκεκριμένο γνωστικό αντικείμενο δεν υφίσταται στο επίσημο εκπαιδευτικό σύστημα της χώρας και η όλη προσέγγιση σ' αυτό γίνεται μέσα από τις εκπαιδευτικές παροχές των ελληνικών κοινοτήτων και πιθανώς του Πατριαρχείου, μάλλον ως ένα δευτερεύον μάθημα. Επίσης, οι ιδιαίτερες αντιξοότητες που του στέρησαν μία φυσιολογική πορεία στον τόπο του και τον οδήγησαν στον ξεριζωμό από τα πατρία εδάφη, ο αντισυμβατικός τρόπος με τον οποίον μόχθησε για να συγγράψει τα έργα του και τα μουσικά του συγγράμματα, ανάλογα με τις ανάγκες αλλά και τις περιορισμένες δυνατότητες του τόπου και του χρόνου που έδρασε, η ανάπτυξη της ιδιότητας του μουσικολόγου μέσω της ενασχόλησης με το μουσικό «γίγνεσθαι» της εποχής και όχι μέσω εξειδικευμένων σπουδών, σε συνδυασμό με την ευγένεια και το ήθος του χαρακτήρα του, την υπομονή του, την επιμέλειά του, την αδιάκοπη εργασία του στην αφάνεια και τη συνεχή προσπάθεια μέχρι τέλους για καλλιτεχνική βελτίωση αλλά και για διευρυμένη πνευματική καλλιέργεια, δημιουργούν αναμφίβολα ένα πρότυπο ανθρώπου, δασκάλου και καλλιτέχνη που πιθανώς είναι πιο χρήσιμο ως παράδειγμα προς μίμηση από ένα ιδιαίτερα χαρισματικό άτομο που βρέθηκε στην κορυφή της πυραμίδας με έναν τρόπο που δεν θα ήταν εύκολο να τον ακολουθήσει η πλειονότητα.

Περί οικουμενικής μουσικολογίας και της ιστοριογραφίας της ελληνικής μουσικής

Καίτη Ρωμανού

Οι Federico Celestini και Philip V. Bohlman, διευθυντές του περιοδικού της Διεθνούς Μουσικολογικής Εταιρείας *Acta Musicologica*, ανακοίνωσαν, σε προλογικό τους σημείωμα του πρώτου τεύχους του 2014, την πρόθεσή τους το περιοδικό να πρωτοστατήσει στην ανάπτυξη της οικουμενικής μουσικολογίας, η οποία αποτελεί σήμερα έναν στόχο όλο και περισσότερων θεσμών και ιδρυμάτων της δυτικής μουσικολογίας.¹ Στο εν λόγω κείμενο, οι αρθρογράφοι περιγράφουν τις τάσεις προς την οικουμενική μουσικολογία που οι ίδιοι διακρίνουν. Αναφέρονται σε «μία αυξανόμενη κοινή [...] ιστορία του πνεύματος», σε μία «αισθητή μετακίνηση και έναν ανασυνδυασμό των μουσικολογιών, μία απομάκρυνση από την θεώρηση μοναδικών περιοχών, που διακρίνονται από τις συγκεκριμένες τους ποιότητες και μορφές μοναδικότητας, προς μία ευρύτερη, οικουμενική ιστορία που αγκαλιάζει διάφορες μουσικές, ενώνοντάς τις σε ένα πεδίο ευρύτερο, πολλαπλών αφηγήσεων, προοπτικών και μεθοδολογιών».² Υποδεικνύουν ως παράδειγμα αυτής της μετακίνησης το ερευνητικό πρόγραμμα του Reinhard Strohm «Προς μία οικουμενική ιστορία της Μουσικής», που έχει χορηγηθεί με το βραβείο Balzan το 2012 και διεξάγεται το 2013-2016 με την συνεργασία του Εβραϊκού Πανεπιστημίου του Ισραήλ και πέντε δυτικοευρωπαϊκών πανεπιστημίων (του Πανεπιστημίου Humboldt του Βερολίνου, του King's College του Πανεπιστημίου του Λονδίνου, του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης, του Πανεπιστημίου της Βιέννης και του Πανεπιστημίου της Ζυρίχης).³ Στόχος του προγράμματος αυτού είναι να προωθηθεί «μία μετά-ευρωπαϊκή ιστορική σκέψη». Τονίζεται ιδιαίτερα ότι, όπως δηλώνεται και στον τίτλο του, «το πρόγραμμα δεν επιδιώκει να δημιουργήσει αυτό το ίδιο μία οικουμενική ιστορία, αλλά να διερευνήσει, εν μέρει μέσω της συγκέντρωσης μελετών ειδικών περιπτώσεων, τις παραμέτρους και την ορολογία που θα μπορούσαν να περιγράψουν μία ιστορία ποικίλων φωνών».⁴

Τον όρο «μετά-ευρωπαϊκή» πρέπει να τον καταλάβουμε ως «μετά την κυριαρχία του ευρωπαϊκού πολιτισμού», όπως αυτός διαμορφώθηκε από την Αναγέννηση, έφτασε στην ακμή του με την ανάπτυξη του εθνικισμού, τον δέκατο όγδοο και δέκατο ένατο αιώνα, και ήταν πρότυπο προόδου για το μέγιστο μέρος της οικουμένης έως και το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα. Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, με την ολοκλήρωση της μεταφοράς του κέντρου του δυτικού πολιτισμού στις ΗΠΑ, αξιώματά του θεσμοθετήθηκαν και επιχειρήθηκε να επιβληθούν στην οικουμένη από διάφορους οργανισμούς, όπως αυτόν των Ηνωμένων Εθνών. Ο *εκπολιτισμός* των λαών, όπως εννοείτο ακόμη τότε η μετάδοση του ευρωπαϊκού πολιτισμού, εθεωρείτο το πρώτο στάδιο για την απόδοση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Όμως, τα πολιτικά

¹ Federico Celestini και Philip V. Bohlman, «Editorial: Musicology and the Discourses of Global Exchange», *Acta Musicologica* LXXXVI/1, 2014, σ. 1-3.

² Στο ίδιο, σ. 1.

³ Βλ. <http://www.balzan.org/en/prizewinners/reinhard-strohm>.

⁴ Στο ίδιο.

συμφέροντα των Μεγάλων Δυνάμεων τις ώθησαν να δικαιολογήσουν ως υπεράσπιση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων στρατιωτικές επεμβάσεις σε χώρες όπου η προϋπόθεση του εκπολιτισμού δεν υπήρχε. Στις ανθρωπολογικές σπουδές των ΗΠΑ αναπτύχθηκε παράλληλα η ιδέα της πολιτισμικής σχετικότητας, μία από τις συνέπειες της οποίας ήταν ο κυρίαρχος δυτικός πολιτισμός να αντιμετωπίζεται και με μειωτικές ακόμη συνεκδοχές και να αποσυνδεθεί οριστικά από την υπεράσπιση των θεμελιωδών ανθρωπίνων δικαιωμάτων.

Ο ιστορικός Mark Mazower, στο έργο του *Governing the World. The History of an Idea*, αφηγείται την πορεία των διεθνών οργανισμών με ανθρωπιστικούς στόχους, παρατηρώντας τις ταλαντεύσεις ανάμεσα στα εθνικά συμφέροντα των Μεγάλων Δυνάμεων, που προωθούσαν τους οργανισμούς αυτούς, και στον γνήσιο ανθρωπισμό πολλών από όσους τους επάνδρωσαν. Ερμηνεύει, επίσης, την φθορά των οργανισμών αυτών με το γεγονός της υπερίσχυσης των πολιτικών και οικονομικών συμφερόντων των Μεγάλων Δυνάμεων, και δείχνει πώς οι διεθνείς οργανισμοί με ανθρωπιστικούς στόχους αντικαθίστανται από «εκτελεστικές γραφειοκρατίες» και από τον «φιλανθρωκαπιταλισμό».⁵ Φιλανθρωκαπιταλιστές (Philanthrocapitalists) είναι οι λίγοι πάμπλουτοι του πλανήτη που προσδοκούν οικονομικά κέρδη από τις επενδύσεις τους σε φιλανθρωπικά προγράμματα.⁶

Μέρος της νέας πραγματικότητας, οι «εκτελεστικές γραφειοκρατίες» και η επιχειρηματικότητα με αντικείμενο τα ανθρώπινα δικαιώματα τείνουν ολοσχερώς να ανατρέψουν τις αρχές πάνω στις οποίες κτίστηκε ο ευρωπαϊκός πολιτισμός των τελευταίων αιώνων και βασίστηκε η κυριαρχία του. Οι εθνικοί θεσμοί και τα ιδρύματα αποδυναμώνονται: οι εκπρόσωποι των εθνών-κρατών δεν έχουν πλέον την δυνατότητα να προασπίζουν τα εθνικά τους συμφέροντα. «Το πλέγμα των επιρροών και των κέντρων αποφάσεων που κυβερνά τον κόσμο σήμερα έχει μια όλο και πιο αποστασιοποιημένη σχέση με την κυριαρχία», λέει ο Martti Koskiennieni σε άρθρο του με τίτλο «What Use for Sovereignty Today?».⁷

Εν ολίγοις, οι ιδέες του ανθρωπισμού και της προόδου που δίδαξαν οι χώρες της Δυτικής Ευρώπης στην ακμή τους δεν έχουν πια αληθινή ισχύ, όπως δεν έχουν – ή την χάνουν σταδιακά – και πολλοί από τους θεσμούς και τις εκφάνσεις του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Για το τέλος της ιστορίας και των καλών τεχνών έχει γίνει πολύς λόγος ήδη από τα τέλη του εικοστού αιώνα: το 1992 κυκλοφόρησε στην Νέα Υόρκη το *The end of history and the last man* του F. Fukuyama⁸ το 1997, ο A. Danto δημοσίευσε στο Princeton το *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*⁹ και το 2012 οργανώθηκε στο Πανεπιστήμιο του Princeton συνέδριο προς τιμήν του Richard Taruskin, με τίτλο «After the end of music history» και με κεντρικό θέμα το άνοιγμα της μουσικολογίας σε όλες τις μουσικές.¹⁰

Όμως, ενώ η Δύση διάγει κάποιου είδους τερματική φάση, οι χώρες που είχαν θέσει τον πολιτισμό της ως πρότυπο για την ανάπτυξή τους διάγουν προηγούμενες φάσεις της ιστορίας της: γιατί διαδοχικές φάσεις του δυτικού πολιτισμού εξελίσσονται

⁵ Mark Mazower, *Governing the World. The History of an Idea*, The Penguin Press, New York 2013, σ. 421.

⁶ Η λέξη εμφανίστηκε το 2006. Για μία από τις πρώτες χρήσεις του όρου, βλ. «The birth of philanthrocapitalism», στο: <http://www.economist.com/node/5517656>.

⁷ Martti Koskiennieni, «What Use for Sovereignty Today?», *Asian Journal of International Law* 1, 2011, σ. 61-70.

⁸ Francis Fukuyama, *The end of history and the last man*, Avon Books, New York 1992.

⁹ Arthur Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997.

¹⁰ Βλ. https://www.princeton.edu/music/events_archive/viewevent.xml?id=476 (27 Απριλίου 2015).

ταυτόχρονα σε διάφορες περιοχές του κόσμου. Αυτό φυσικά συμβαίνει από τότε που διαμορφώθηκε ο δυτικός πολιτισμός και έγινε πρότυπο προόδου· η διαφορά της σημερινής εκδήλωσης του φαινομένου από προηγούμενες έγκειται στην αντιμετώπισή του από την ίδια την δυτική ιστοριογραφία, η οποία, έως τα τέλη του εικοστού αιώνα, είτε περιέγραφε τις άλλες φάσεις ως καθυστερημένες ή εξωτικές, είτε τις αγνοούσε· σήμερα όμως, οι δυτικοί ιστορικοί που βρίσκονται σε αναζήτηση μιας οικουμενικής ιστορίας δεν κάνουν συγκριτική αξιολόγηση των άλλων φάσεων και δεν τις θεωρούν πια ως βαθμίδες προς την πρόοδο (δηλαδή την προπορευόμενη Δύση), ενώ ενδιαφέρονται να τις γνωρίσουν.

Χώρες όπως η Ελλάδα, που ακολουθούν με καθυστέρηση τις δυτικές, οικοδομούν τώρα την υποδομή για την μουσικολογία και την μουσική ιστοριογραφία, όπως αναπτύχθηκε στην Δύση τον 19ο αιώνα υπό την επιρροή του εθνικισμού (και συνίσταται στην αρχαιακή έρευνα, τις βιογραφίες συνθετών, τους καταλόγους, τις εκδόσεις και τις αναλύσεις των έργων τους). Οι εργασίες αυτές επηρεάζονται μεν και από τις σύγχρονες κατευθύνσεις της μουσικολογίας – όπως είναι η μελέτη της λαοφιλούς μουσικής, της πρόσληψης της μουσικής και της σχέσης της με την πολιτική και την κοινωνία – αλλά συνιστούν το κορμό της μουσικολογικής έρευνας. Ένα ενδιαφέρον ερώτημα που τίθεται είναι αν μπορούμε να ισχυριστούμε πως κάποιοι από όσους ακολουθούν την Δύση βρίσκονται σήμερα σε ακμή, δηλαδή στην φάση που βρισκόταν η Δύση πριν αρχίσει να χάνει την κυριαρχία της και πριν απαρνηθεί την πίστη στην ανωτερότητα του πολιτισμού της. Όσο κι αν φαίνεται παράδοξος ο ισχυρισμός αυτός, μάλλον ευσταθεί σε ό,τι αφορά την μουσικολογία.

Η στροφή προς την οικουμενική μουσικολογία και ιστοριογραφία υποστηρίζεται από τα αρμόδια δυτικά ιδρύματα, εκτός των άλλων, και ως διέξοδος στα πληθωριστικά φαινόμενα που αντιμετωπίζει η επιστήμη. Τον εικοστό αιώνα δόθηκαν ως λύσεις για το πρόβλημα της πληθώρας των μουσικολογικών θεσμών και ιδρυμάτων, καθώς και των διδακτόρων μουσικολόγων, η διεύρυνση των ειδών της μουσικής που αφορούν την μουσικολογία και η επινόηση νέων ειδικεύσεων· οι λύσεις αυτές επιτάχυναν όμως τον πληθωρισμό. Συμπεριλαμβάνοντας την εφήμερη μουσική στα αντικείμενα μελέτης και έρευνας, το ενδιαφέρον των δυτικών μουσικολόγων έχει σε μεγάλο βαθμό μετατοπιστεί στην πρόσληψη και διάχυση της μουσικής – σε αντίθεση προς την δημιουργία της – γεγονός που τους υποχρεώνει να συμπεριλάβουν στο γνωστικό τους πεδίο επιστήμες της κοινωνίας και της πολιτικής. Όμως η μουσικολογία παρακολουθεί με καθυστέρηση τις εξελίξεις αυτών των επιστημών, επειδή τα ιδρύματα που υπηρετούν την παιδεία και την διάδοση της μουσικολογίας είχαν θεμελιωθεί με μηχανισμούς που κατά κύριο λόγο αφορούν την μελέτη του παρελθόντος, η οποία για να είναι αποτελεσματική απαιτεί στενή ειδίκευση και λεπτομερειακή έρευνα, που είναι πολύ συχνά πολύχρονη. Έχοντας διευρύνει το πεδίο της, η μουσικολογία έχει χάσει την μοναδικότητα της αρμοδιότητας και της δικαιοδοσίας της· η διεπιστημονική συνεργασία, που βλέπουμε όλο και συχνότερα να επιδιώκεται, προσκρούει σε εμπόδια που δημιουργήθηκαν από την απομόνωση της επιστήμης στην διάρκεια της ακμής της, εμπόδια που δυσχεραίνουν αμφίδρομα την κατανόηση των προβλημάτων και της ορολογίας.

Επαναφέροντας την φαινομενική παραδοξολογία που διατυπώθηκε πιο πάνω, δεν μπορεί παρά να παραδεχτεί κανείς ότι η ελληνική μουσικολογία, ακολουθώντας με καθυστέρηση την δυτική, πραγματοποιεί σήμερα ουσιαστικό ερευνητικό έργο. Ήδη μέσα στις τελευταίες δεκαετίες, οι διδάκτορες, διδάσκοντες και απόφοιτοι των ελληνικών πανεπιστημίων έχουν θεαματικά αλλάξει την βάση των πληροφοριών περί της ελληνικής μουσικής. Επιπλέον, και εντούτοις, μεγάλος αριθμός ελλήνων συνθετών και μεγάλο μέρος του έργου τους απαιτούν βασικές ακόμη εργασίες έρευνας και προβολής.

Η ελληνική μουσικολογία ευνοείται όμως και από τις τάσεις προς μία οικουμενική σύλληψη της μουσικής ιστοριογραφίας. Μία «μετά-ευρωπαϊκή» μουσική σκέψη είναι σίγουρα ικανή να περιγράψει την πριν την διάχυση της εθνικής συνείδησης μουσική ζωή των εθνοτήτων των Βαλκανίων και της Μικράς Ασίας, γιατί η «μετά-Ευρώπη» έχει κοινά στοιχεία με την «προ-Ευρώπη». Στο βιβλίο του περί του τέλους της ιστορίας, ο Francis Fukuyama παρατηρεί πως «οι εθνότητες της Ευρώπης ήταν στενά συνυφασμένες μεταξύ τους, ιδιαίτερα στην Ανατολική και Νότιο-ανατολική Ευρώπη, και ο διαχωρισμός τους σε έθνη-κράτη ήταν μία μεγάλη πηγή συγκρούσεων [...]».¹¹ Ορισμένοι έχουν δώσει πολιτικές ερμηνείες του διαχωρισμού αυτό. Κατά τον Λέοντα Τρότσκι, η διαίρεση «κατασκευάστηκε» ώστε να έχουν οι Μεγάλες Δυνάμεις την κυριαρχία της περιοχής, μέσω της αποδυνάμωσης των λαών της.¹² Και ο γάλλος πολιτικός και ιστορικός Saint-Marc Girardin έγραφε το 1864 στην *Revue des Deux Mondes*: «Ακόμη και στις μέρες μας, πόσο συχνά δεν έχω ακούσει ανθρώπους να διερωτώνται πού μπορεί να ανήκουν οι χριστιανικοί πληθυσμοί της Τουρκίας: στη Ρωσία, στην Αυστρία, στην Γαλλία; Και όταν κάποιος ονειροπόλος απαντούσαν: “Οι πληθυσμοί αυτοί θα ανήκουν στον εαυτό τους”, τί περίγελο! Τί θλίψη από μια τέτοια ουτοπία!».¹³

Δεν είναι περίεργο ότι είναι η εξιστόρηση της μουσικής της περιοχής μας που έχει δώσει τα πρώτα δείγματα δυτικής οικουμενικής ιστοριογραφίας. Στο βιβλίο του *Music in the Balkans*, ο Jim Samson πρωτοπορεί προς μία ουσιαστική οικουμενική μουσική ιστοριογραφία, σβήνοντας ή αγνοώντας τα όρια των εθνικών ιστοριών, των νεοχαραγμένων συνόρων τους, αλλά και των μουσικολογικών ειδικεύσεων, και παρουσιάζει τα Βαλκάνια ως ένα πρότυπο εργασίας για την εξιστόρηση μιας μουσικής οικουμένης.

Ούτε είναι περίεργο το γεγονός ότι η εθνομουσικολογία των περιοχών αυτών έχει πολύ περισσότερο επηρεαστεί από τις νέες τάσεις απ’ ό,τι η μουσικολογία, γιατί η εθνομουσικολογία στις ευρωπαϊκές χώρες που καθυστέρησαν να ακολουθήσουν την δυτική μουσικολογία ήταν πολύ πιο έντονα δυτικής προέλευσης. Για την εθνομουσικολογία δεν μπορούμε να μιλάμε για μίμηση της Δύσης· ήταν δυτική κατασκευή. Τα πρώτα εθνομουσικολογικά ιδρύματα θεμελιώθηκαν και επανδρώθηκαν ως επί το πλείστον από Δυτικούς. Η μεγάλη ανάπτυξη της εθνομουσικολογίας στις χώρες αυτές συνέτεινε στον διχασμό των μουσικών αφενός σε μία ελίτ που παρακολουθούσε τις εξελίξεις της δυτικής μουσικής και αφετέρου στο μεγάλο πλήθος που διδάχτηκε από την ελίτ αυτή να μην εξελίσσεται, ώστε να «συντηρεί την παράδοση», ικανοποιώντας το αίτημα της *γνησιότητας* της δυτικής αισθητικής.

Το βέβαιο είναι ότι ο εξευρωπαϊσμός των πληθυσμών αυτών συνεπαγόταν και την ανάπτυξη εθνικής συνείδησης, και ότι έτσι πέρασαν και οι λαοί των Βαλκανίων και της Μικράς Ασίας από μία «προ-ευρωπαϊκή», σε μία «ευρωπαϊκή» φάση. Επινοήθηκε τότε η λέξη *Νεοέλληνας* και τα παράγωγά της,¹⁴ και η ιστοριογραφία της νεοελληνικής μουσικής όρισε ως πλαίσιο της την μουσική σε μορφές που είχαν αναπτυχθεί στην Δύση από τον 17ο έως τον 20ό αιώνα, γραμμένη από κατοίκους του ελληνικού κράτους ή

¹¹ Fukuyama, ό.π., σ. 266-267.

¹² Leon Trotsky, «The Balkans, Capitalist Europe, and Tsarism», στο: George Lavan Weissman (επιμ.), *The War Correspondence of Leon Trotsky*, Anchor Foundation & Pathfinder Press, New York 1980, σ. 15-27: 15. Το συγκεκριμένο άρθρο πρωτοδημοσιεύτηκε στο *Προλετάρι* XXXVIII, 1 [14] Νοεμβρίου 1908.

¹³ Trandafir G. Djuvara, *Cent projets de partage de la Turquie*, Félix Alcan, Paris 1914, σ. 496.

¹⁴ Κατά το λεξικό του Μπαμπινιώτη, η λέξη «Νεοέλληνας» σημαίνει τον Έλληνα από την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους και μαρτυρείται από το 1854, αλλά, κατά το ίδιο λεξικό, το επίθετο «νεοελληνικός» μαρτυρείται από το 1818. Βλέπε τις λέξεις στο: Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998.

περιοχών που ενσωματώθηκαν αργότερα στο κράτος αλλά είχαν ήδη συνθέτες δυτικών μορφών μουσικής, όπως τα Επτάνησα και η Θεσσαλονίκη (η πρώτη, ωστόσο, ιστορία της νεοελληνικής μουσικής που δημοσιεύτηκε, η ιστορία του Θεόδωρου Συναδινού, δεν περιλαμβάνει την μουσική των περιοχών αυτών, παρ' όλο που ο συγγραφέας θεωρεί την επτανησιακή ως την πιο σημαντική).¹⁵

Οι νέες τάσεις της δυτικής ιστοριογραφίας ευνοούν την έξοδο από το πλαίσιο του έθνους-κράτους και την διεύρυνση των μουσικών ειδών. Επιτρέπουν να καλύψουμε το σχίσμα μεταξύ εκκλησιαστικής και κοσμικής μουσικής, καθώς και να εξετάσουμε την ιστορία όλων των περιοχών της ελληνικής διασποράς (που ήταν πολυπληθέστερη απ' ό,τι το νέο κράτος έως τις αρχές του εικοστού αιώνα), προσπαθώντας να κατανοήσουμε, να συναισθανθούμε και να περιγράψουμε τις αξίες και τα ήθη τους, αντί να συνεχίζουμε να προσαρμόζουμε την αφήγηση στις μεθόδους της δυτικής μουσικής ιστοριογραφίας· ή θα πρέπει ίσως να παραδεχτούμε ότι, συνεχίζοντας να υιοθετούμε τις μεθόδους της δυτικής ιστοριογραφίας, μας δίνεται σήμερα η δυνατότητα να περιγράψουμε τους πολιτισμούς της ελληνικής διασποράς και να συμπεριλάβουμε, μάλιστα, και το μέρος της που ήταν έως σήμερα *κρυμμένο* από την ιστορία.

Το καλύτερα κρυμμένο μέρος της ελληνικής διασποράς κατοίκησε την περιοχή από το Αιγαίο ως την Περσία όλους τους αιώνες πριν την Μικρασιατική Καταστροφή. Τους Έλληνες των περιοχών αυτών γνώρισε η Δύση μόνο κατά τον δραματικό τους διωγμό και ξεριζωμό. Για την εγκατάστασή τους εκεί, την συμβίωσή τους με τους άλλους λαούς, υπό τις διαδοχικές αυτοκρατορίες που δέσποσαν στην περιοχή, αρχίζουμε σήμερα μόνο κάτι να γνωρίζουμε. Η εν γένει κυρίαρχη άποψη των διπλόλων «Χριστιανοί Ορθόδοξοι και Μουσουλμάνοι» ή «Βυζαντινοί και Οθωμανοί» ή «Έλληνες και Τούρκοι» γίνεται όλο και συχνότερα εμφανές πως είναι μία μεγάλη απλούστευση, που οφείλεται στην ερμηνεία του παρελθόντος με τις ιδέες και τις συνειδήσεις του παρόντος. Οι ερευνητές αντιμετωπίζουν μια «πολύ πιο περίπλοκη» κατάσταση, όπως λέει ο Dimitri A. Korobeinikov, ο οποίος ερεύνησε την περίοδο που η Οθωμανική Αυτοκρατορία διαδεχόταν σταδιακά την Βυζαντινή, επεκτεινόμενη προς δυσμάς. Σε άρθρο του με τον πρωτότυπο και εύγλωττο τίτλο «Πόσο Βυζαντινοί ήταν οι πρώτοι Οθωμανοί; Η Βιθυνία περί το 1290-1450»,¹⁶ ο Korobeinikov παρουσιάζει στοιχεία που δείχνουν πως οι Οθωμανοί αισθάνονταν κληρονόμοι της βυζαντινής και της περσικής παράδοσης.¹⁷ Δείχνει επίσης πως, αντίστοιχα, για τους Έλληνες ήταν απόλυτα φυσικό να είναι υποταγμένοι στον Σουλτάνο και συγχρόνως να «αναγνωρίζουν τον βυζαντινό αυτοκράτορα ως τον κύριο τους άρχοντα».¹⁸ Περιγράφει, επίσης, ο Korobeinikov τις διαφορές ανάμεσα στους Ρωμαίους (δηλαδή τους Έλληνες) που ζούσαν υπό το νέο καθεστώς και αυτούς που ζούσαν σε περιοχές ακόμη βυζαντινές. Δίνει παραδείγματα Βυζαντινών που αποκαλούσαν τους Έλληνες στα ανατολικά «οι Πέρσες εχθροί μας» και προσθέτει ότι αυτοί οι Έλληνες στα ανατολικά «ντυνόntonτουσαν σαν τους Τούρκους [...] και η γλώσσα τους είχε πολλές λέξεις τούρκικες και περσικές», γιατί δεν είχαν την παιδεία των Ελλήνων του Βυζαντίου για να αντισταθούν σε επιρροές.¹⁹ Απαντώντας στο ερώτημα «ποιες ήταν οι σχέσεις ανάμεσα στον βυζαντινό πληθυσμό και τους νεοαφιχθέντες;», ο Korobeinikov λέει ότι μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης του 1204 η περιοχή νότια της Νίκαιας κατοικείτο από ευκατάστατους Βυζαντινούς·

¹⁵ Θεόδωρος Συναδινός, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής, 1824-1919*, Τύπος, Αθήνα 1919, σ. ζ'.

¹⁶ D. A. Korobeinikov, http://www.academia.edu/1494568/How_Byzantine_Were_the_Early_Ottomans_Bithynia_in_ca_1290-1450 (φάκελος PDF που ανακτήθηκε στις 7 Ιουλίου 2014).

¹⁷ Στο ίδιο, σ. 239.

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 219-220.

¹⁹ Στο ίδιο, σ. 221.

ενσωματώθηκε βαθμηδόν στο Σουλτανάτο της Ρουμ (της Ρώμης, δηλαδή, του Βυζαντίου) των Σελτζούκων, που ήταν πολυεθνές, αφού Έλληνες, Σύριοι, Αρμένιοι, Κούρδοι και Άραβες είχαν εγκατασταθεί εκεί πριν τους Τούρκους και τους Πέρσες.²⁰ Στο βιβλίο του *Byzantium and the Turks in the Thirteenth Century*, ο Korobeinikov δείχνει ότι το Σουλτανάτο της Ρουμ ήταν ο κύριος εγγυητής αυτής της ίδιας της ύπαρξης της Αυτοκρατορίας της Νίκαιας²¹ και ότι οι Σελτζούκοι αναγνώριζαν τον τίτλο των αυτοκρατόρων της Νίκαιας αλλά και τον Πατριάρχη της πόλης. Υπενθυμίζει δε ο συγγραφέας, ερμηνεύοντας πολιτικά την στάση των Σελτζούκων, πως «ο ελληνικός ορθόδοξος πληθυσμός ήταν ζωτικό στοιχείο του πληθυσμού του Σουλτανάτου και συνιστούσε πιθανώς την πλειονότητα».²²

Περιγράφεται επομένως ένας πολιτισμός όπου με μεγάλη πλαστικότητα αναμιγνύονται κουλτούρες, θρησκείες και γλώσσες, προφορική και γραπτή παράδοση, μύθος και ιστορία, όπου ο κατακτητής δεν είναι εχθρός, και όπου οι παραδόσεις κληρονομούνται από αλλόθρησκους και αλλοεθνείς, και αναμιγνύονται μεταξύ τους. Έλληνες, Πέρσες, Άραβες, Τούρκοι, Οθωμανοί, Βυζαντινοί και Οθωμανοί Χριστιανοί μετέχουν στην συγχώνευση και διάπλαση των πολιτισμών επί αιώνες, με την εξάπλωση του Αλεξάνδρου και των διαδόχων του μέχρι την Περσία και την εξάπλωση των Οθωμανών μέχρι την Αδριατική ακτή. Όταν μιλάμε για αραβοπερσική μουσική στην Τουρκία, μιλάμε για μία ενότητα πολιτισμών «αντίπαλων» λαών, μία παράδοση που συνεχώς μεταμορφωνόταν υπό τις πολιτικές αλλαγές της περιοχής, αλλά διατήρησε τα θεμελιώδη και ουσιαστικά χαρακτηριστικά που συνιστούν τις διαφορές προς τον δυτικό πολιτισμό.

Αυτήν την πολιτιστική διάχυση την γνωρίζουμε και από μερίδες μη κρυμμένων ελληνικών κοινοτήτων, όπως ήταν, τον 19ο αιώνα, οι κωνσταντινουπολίτες μουσικοί με καθαρά εκκλησιαστική παιδεία, που δούλευαν και στην οθωμανική αυλή. Η ενασχόληση εκκλησιαστικών μουσικών της Κωνσταντινούπολης με την οθωμανική μουσική (που ονόμαζαν «εξωτερική») είναι μια πολύ συνηθισμένη πρακτική από τα τέλη του 18ου αιώνα, μετά το παράδειγμα του Πέτρου του Πελοποννήσιου, ενός από τους σημαντικότερους εκκλησιαστικούς μουσικούς ολόκληρης της μεταβυζαντινής περιόδου. Η «εξωτερική» μαζί με την εκκλησιαστική μουσική μεταφέρθηκαν με τους Φαναριώτες που στάλθηκαν από την Μεγάλη Πύλη στην Μολδαβία, όπου αναμίχθηκαν με τις εκ Δυσμών μουσικές επιρροές. Οι Ρομά (οι τσιγγάνοι), με την έμφυτη μουσικότητά τους και την δεξιοτεχνία τους στο βιολί, έγιναν δημοφιλείς εκτελεστές της νέας – για τις βόρειες αυτές περιοχές – ανατολίζουσας μουσικής· και λέγεται ότι γύρω στα 1800 οι καλύτεροι βιολιστές στην Κωνσταντινούπολη ήταν τσιγγάνοι από την σημερινή Ρουμανία.²³ Η ενασχόληση των εκκλησιαστικών μουσικών με την οθωμανική μουσική σχολιάζεται αρνητικά από τους Δυτικούς,²⁴ ενώ οι δυτικής παιδείας Έλληνες, στους οποίους

²⁰ Στο ίδιο, σ. 216

²¹ Dimitri Korobeinikov, *Byzantium and the Turks in the Thirteenth Century*, Oxford University Press, Oxford 2014, σ. 153.

²² Στο ίδιο, σ. 154.

²³ Nicolae Gheorghijă, «4. Phanariot Music at the Princely and Boyar Courts of the Romanian Principalities», *Byzantine Chant between Constantinople and the Danubian Principalities: Studies in Byzantine Musicology*, Sophia, Bucharest 2010, σ. 57. Την μουσική των Φαναριωτών περιγράφει διεξοδικά ο Γιάννης Πλεμμένος στην διδακτορική του διατριβή: βλ. John Plemmenos, «Micro-Musics» of the Ottoman empire: The case of the Phanariot Greeks of Istanbul, διδακτορική διατριβή, St. Edmund's College, Cambridge, Ιούλιος 2001.

²⁴ Είναι χαρακτηριστικό πως ο Henry Julius Wetenhall Tillyard χρησιμοποιεί την πληροφορία για να ειρωνευτεί τον ισχυρισμό ότι η μεταβυζαντινή μουσική συνεχίζει μία παράδοση που άρχισε με την αρχαία ελληνική. Βλ. Henry Julius Wetenhall Tillyard, «Greek Church Music», *Musical Antiquary* 2, October 1910 – July 1911, σ. 89.

περιλαμβάνονται και πολλοί κάτοικοι των εξευρωπαϊσμένων πόλεων της Μικράς Ασίας (όπως ήταν, για παράδειγμα, ο Μανώλης Καλομοίρης), μην μπορώντας να την ερμηνεύσουν με την διπολική λογική της εποχής του εθνικισμού, τείνουν να την αγνοούν.

Επιδιώξεις της σύγχρονης οικουμενικής μουσικολογίας ικανοποιούν κάποια κείμενα που αφορούν αυτόν τον «προ-ευρωπαϊκό» πολιτισμό και γράφτηκαν τον 19ο αιώνα, όπως είναι το *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* του Χρυσάνθου της Μαδύτου. Μιλώντας περί θεωρητικών διατριβών, ο Χρυσάνθος δίνει επτά έργα, δύο από τα οποία είναι περί οθωμανικής μουσικής: το ένα, μία συγκριτική μελέτη της οθωμανικής και της ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής, είναι γραμμένο από τον Κύριλλο, αρχιεπίσκοπο Τήνου, και το άλλο είναι η διατριβή του Δημητρίου Καντεμίρη.²⁵ Ο Μολδαβός Χριστιανός Ορθόδοξος Δημήτριος Καντεμίρης, που διδάχτηκε την οθωμανική μουσική από έλληνες δασκάλους, πολύγλωσσος και πλατιά μορφωμένος με την σοφία και της Δύσης και της Ανατολής αλλά και με την εμπειρία μιας περιπετειώδους ζωής, εκπροσωπεί πληθωρικά την ένωση του ελληνικού, του αραβικού, του περσικού, του οθωμανικού και του δυτικού πολιτισμού, που εθεωρείτο φυσική από τους χριστιανούς και τους μουσουλμάνους της περιοχής.

Η αφήγηση των «προ-ευρωπαϊκών» πολιτισμών όπου μετείχαν Έλληνες απαιτεί – για να επιστρέψω στο κείμενο των Federico Celestini και Philip V. Bohlman στο *Acta Musicologica* – «ανασυνδυασμό των μουσικολογιών, μία απομάκρυνση από την θεώρηση μοναδικών περιοχών, που διακρίνονται από τις συγκεκριμένες τους ποιότητες και μορφές μοναδικότητας, προς μία ευρύτερη, οικουμενική ιστορία που αγκαλιάζει διάφορες μουσικές, ενώνοντάς τις σε ένα πεδίο ευρύτερο, πολλαπλών αφηγήσεων».

²⁵ Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Michael Weiss, Τεργέστη 1832, σ. xliiii.

Ο “Μανιακός” του G. Brunetti, ο “Αναποφάσιτος” του L. Kozeluch και η προγραμματική συμφωνία ως ένα πλήρως ανεπτυγμένο μουσικό είδος περί το 1780

Ιωάννης Φούλιας

Ο όρος “προγραμματική συμφωνία” αναφέρεται από τον 19ο αιώνα και έπειτα σε συνθέσεις που, ναι μεν, ανήκουν στο περίβλεπτο (μετά τον Haydn και δη τον Beethoven) είδος της συμφωνίας, αλλά, σε αντίθεση με την λεγόμενη “απόλυτη” μουσική, βασίζονται παράλληλα και σε συγκεκριμένα εξωμουσικά συμφραζόμενα, αναπαριστώντας μία δραματική υπόθεση, μία αφήγηση, ένα οπτικό ερέθισμα (π.χ. έναν πίνακα, ένα φυσικό τοπίο ή μία αλληλουχία από εικόνες) και γενικότερα κάποια σαφώς προσδιορισμένη θεματική με αμιγώς μουσικά μέσα. Τα μουσικά έργα αυτού του τύπου, όπως, φέρ’ ειπείν, η εμβληματική *Φανταστική συμφωνία*, opus 14 / H 48 (1830), του Hector Berlioz ή η εξίσου αντιπροσωπευτική *Συμφωνία Φάουστ*, S 108 / LW G12 (1854-1857 και 1861), του Franz Liszt, φέρουν συνάμα κατά κανόνα συγκεκριμένους τίτλους σε κάθε τους μέρος, ενώ συχνά (αν και όχι πάντοτε) συνοδεύονται από ένα κείμενο, το “πρόγραμμα”, δια του οποίου αποσαφηνίζεται το εξωμουσικό περιεχόμενο της σύνθεσης, χωρίς ωστόσο αυτό καθ’ εαυτό να μελοποιείται από τον συνθέτη. Η πρακτική αυτή δεν αποτελεί φυσικά αποκλειστικότητα της ρομαντικής μουσικής δημιουργίας: ενδελεχή προγραμματικά κείμενα, σε πεζό ή έμμετρο λόγο, συνοδεύουν αριστουργήματα της προγραμματικής μουσικής του μπαρόκ, όπως την *Μουσική αναπαράσταση ορισμένων βιβλικών ιστοριών, σε έξι σονάτες για πληκτροφόρο* (πρώτη έκδοση: 1700) του Johann Kuhnau ή τα δημοφιλέστατα τέσσερα κοντσέρτα για βιολί και ορχήστρα του Antonio Vivaldi που αναφέρονται στις ισάριθμες εποχές του χρόνου (“Ανοιξη”, “Καλοκαίρι”, “Φθινόπωρο” και “Χειμώνας”, δημοσιευμένα το 1725 στην συλλογή *Il cimento dell’armonia e dell’inventione*, opus 8, αρ. 1-4 / RV 269, 315, 293 και 297, αντίστοιχα), ενώ σε σχέση με την συμφωνική παράδοση της κλασικής περιόδου, ειδικότερα, η νεώτερη μουσικολογική έρευνα έχει αναδείξει επίσης μία πληθώρα έργων με “χαρακτηριστικούς” τίτλους ή ακόμη και επιπρόσθετα προγραμματικά κείμενα, πολύ πριν την εμφάνιση της *Ποιμενικής συμφωνίας*, αρ. 6, σε Φα-μείζονα, opus 68 (1808), του Ludwig van Beethoven.¹

¹ Από την αχανή βιβλιογραφία για την προγραμματική μουσική εν γένει και το είδος της προγραμματικής συμφωνίας ειδικότερα, βλ. ενδεικτικά τους ακόλουθους τίτλους: Constantin Floros, “Grundsätzliches über Programmmusik”, στο: Constantin Floros, Hans Joachim Marx και Peter Petersen (επιμ.), *Programmmusik. Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung*, Laaber-Verlag (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 6), Laaber 1983, σ. 9-29· Albrecht von Massow, “Programmmusik”, στο: Hans Heinrich Eggebrecht και Albrecht Riethmüller (επιμ.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1993 (21. Auslieferung), Ordner V, σ. 1-20· Richard James Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, διδακτορική διατριβή, Cornell University, 1994· Detlef Altenburg, “Programmmusik”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Sachteil*, Bd. 7, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1997, σ. 1821-1844· Richard Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, Cambridge University Press (New Perspectives in Music History and Criticism), Cambridge 2002.

Παρ' όλα αυτά, η ιδέα ότι το είδος της προγραμματικής συμφωνίας παρουσιάζεται πλήρως διαμορφωμένο πολύ πριν τον Berlioz ή ακόμη και τον Beethoven εξακολουθεί μέχρι σήμερα να φαντάζει αρκετά παράτολμη, αν όχι "βέβηλη" και ίσως εξεζητημένη. Αξίζει να αναφερθεί εδώ ενδεικτικά η περίπτωση του ερευνητή Richard Will, ο οποίος το 1994 υποστήριξε μεν την διδακτορική του διατριβή με τίτλο *Προγραμματικές συμφωνίες της κλασικής περιόδου*, αλλά το 2002, επανερχόμενος στην ίδια θεματική, δημοσίευσε ένα νεώτερο μελέτημά του υπό τον τίτλο *Η χαρακτηριστική συμφωνία στην εποχή του Haydn και του Beethoven*, δηλώνοντας μάλιστα και την μεταμέλειά του για την χρήση του όρου "προγραμματική συμφωνία" στο προγενέστερο πόνημά του.² Σε σχέση βέβαια με το συνολικό ρεπερτόριο που εξετάζεται σε αυτές τις δύο πολύ σημαντικές εργασίες, οφείλει κανείς να ομολογήσει ότι ο Will ορθώς προτίμησε τελικώς τον ιστορικιστικό όρο "χαρακτηριστική συμφωνία", δεδομένου του ότι στην πλειονότητά τους τα ορχηστρικά έργα του δευτέρου ημίσεως του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνας με εξωμουσικές αναφορές είτε περιορίζονται σε απλούς "χαρακτηριστικούς" τίτλους και μεμονωμένα τυπικά θέματα ηχητικής αναπαράστασης (όπως τον ποιμενικό τόπο, τον στρατιωτικό τόπο και την μάχη, το κυνήγι, την καταιγίδα, το πένθος, εθνικές είτε τοπικές τεχνοτροπίες και χορούς, προσέτι δε συναισθήματα και "ηθικούς χαρακτήρες"), δίχως όμως από εκεί και πέρα να διαθέτουν γνήσια *προγραμματική* υπόσταση, είτε προσλαμβάνουν μία συνολική μορφή που, να μεν, δεν θυμίζει σε τίποτε την τριμερή ή τετραμερή διάρθρωση της κλασικής συμφωνίας (όπως συμβαίνει π.χ. στις περιπτώσεις τόσο της εννιαμερούς ενόργανης μουσικής του Joseph Haydn πάνω στους *Επτά τελευταίους λόγους του λυτρωτή μας στον σταυρό*, Hob. XX: 1 [1787], όσο και της διμερούς *Νίκης του Wellington*, opus 91 [1813], του Beethoven, που αποτελεί μονάχα την γνωστότερη, σήμερα, από τις δεκάδες άλλες διεξοδικές μουσικές αναπαραστάσεις μαχών που είδαν το φως από τα μέσα του 18ου αιώνας και τον Επταετή Πόλεμο μέχρι το τέλος των Ναπολεόντειων Πολέμων), αλλά παραμένει πάντοτε συμβατή με την τότε τρέχουσα αντίληψη του όρου "sinfonia" ως "ορχηστρικού κομματιού" ή ευρύτερου "έργου για ορχήστρα" εν γένει³ (εξ ου άλλωστε και η διαδεδομένη μέχρι τις μέρες μας σύγχυση της "sinfonia concertante" με το είδος της συμφωνίας,⁴ ενώ στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα "έργο για ορχήστρα υπό μορφήν κοντσέρτου", δηλαδή για ένα κοντσέρτο για πολλά σολιστικά όργανα, που δεν έχει την παραμικρή σχέση με το είδος της συμφωνίας, όπως αυτό κατανοείται πλέον από τον 19ο αιώνα και έπειτα). Από την άλλη πλευρά, όμως, η συλλήβδην αντικατάσταση του όρου "προγραμματική συμφωνία" από τον όρο "χαρακτηριστική συμφωνία" υποδηλώνει οπωσδήποτε και μία σκοπιμότητα να διαχωρισθεί πλήρως το ρεπερτόριο αυτό από το αντίστοιχο της ρομαντικής περιόδου, ως εάν καμμία από τις συμφωνίες αυτού του τύπου πριν τον 19ο αιώνα δεν θα έπρεπε να παραλληλίζεται με τα μεγάλα προγραμματικά έργα του Berlioz ή του Liszt· με άλλα λόγια, δημιουργείται και τελικά παγιώνεται δι' αυτού η εντύπωση ότι το είδος της προγραμματικής

² Βλ. Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, ό.π., σ. 7.

³ Βλ. Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 21-97 και 455-559· Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, ό.π., σ. 1-2, 4-13, 98-119, 124-127, 166, 170, 171, 191, 192, 194-198, 230, 240-241 και 249-303.

⁴ Βλ. ενδεικτικά Volker Scherliess, "Konzert: Symphonie concertante", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Sachteil*, Bd. 5, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1996, σ. 660-662 και ιδίως 661, όπου το είδος αυτό εξακολουθεί να αποκαλείται "ερμαφρόδιτο" και να τοποθετείται άκριτα ανάμεσα σε αυτά του concerto grosso, του σολιστικού κοντσέρτου και της συμφωνίας (φέροντας επιπλέον χαρακτηριστικά και από την παράδοση του divertimento), παρ' ότι βέβαια η όλη πραγμάτευση επ' αυτού εντάσσεται – ευτυχώς! – στο ευρύτερο πλαίσιο του (φωνητικού και ενόργανου) είδους του κοντσέρτου.

συμφωνίας δεν ήταν ποτέ δυνατόν να φθάσει σε πλήρη ανάπτυξη και άνθηση πριν την έλευση του 19ου αιώνας, μιας και το αντίστοιχο ρεπερτόριο της κλασσικής περιόδου ενέχει – στην καλύτερη περίπτωση – έναν μάλλον “προδρομικό” χαρακτήρα, αντιπροσωπεύοντας ένα πρώιμο και σχετικά “ατελές” ακόμη στάδιο στο πλαίσιο μιας εξελικτικού τύπου θεώρησης της ιστορίας του εν λόγω μουσικού είδους.⁵

Στην πραγματικότητα, ωστόσο, τα δεδομένα της σύγχρονης μουσικολογικής έρευνας επιτάσσουν όλο και πιο έντονα πλέον την εκ βάθρων αναθεώρηση του παραπάνω εξελικτικού πλαισίου κατανόησης του είδους της προγραμματικής συμφωνίας και εν τέλει οδηγούν στην κατάρριψη μίας από τις μεγαλύτερες πλάνες που καταγράφονται στην μέχρι τούδε μουσική ιστοριογραφία. Μέχρι το τέλος του 20ού αιώνας, οι *Συμφωνίες κατά τις Μεταμορφώσεις του Οβιδίου* του Dittersdorf αποτελούσαν τα πιο απτά και ευρέως (;) γνωστά δείγματα προγραμματικής συμφωνίας πριν τον Beethoven, αν και οι ακριβείς προθέσεις του δημιουργού τους παρέμεναν σε μεγάλο βαθμό στο σκοτάδι, προτού αποκαλυφθούν και δημοσιευθούν (μόλις το 2000) τα αυθεντικά συνοδευτικά κείμενα και άλλες μαρτυρίες του ίδιου για κάθε μία από τις προαναφερθείσες συμφωνίες του. Με βάση τα νέα αυτά τεκμήρια, η έναρξη της ιστορίας της προγραμματικής συμφωνίας – υπό την αυστηρότερη έννοια του όρου – θα μπορούσε λοιπόν να μετατεθεί ανενδοίαστα από το 1830 (το έτος σύνθεσης της *Φανταστικής συμφωνίας* του Berlioz) στα πρώτα έτη της δεκαετίας του 1780, όταν ο Dittersdorf συνέθεσε τον οβιδιανό συμφωνικό του κύκλο αναπαριστώντας σκηνές και “επεισόδια” από επιλεγμένους αρχαίους μύθους που εντάσσονται σε συνεκτικές εξωμουσικές αφηγήσεις.⁶ Εντούτοις, η έρευνα εξακολουθεί να φέρνει στο φως και άλλα έργα από την εποχή εκείνη, που αποδεικνύουν ότι η περίπτωση του Dittersdorf ούτε μεμονωμένη είναι, αλλά ούτε καν η παλαιότερη απ’ όσες διαπιστώνεται ότι ήδη μισό αιώνα πριν έθεταν σε ολοκληρωτική εφαρμογή τις υποτιθέμενες καινοτομίες της προγραμματικής συμφωνικής μουσικής του ρομαντισμού.

Το πρώτο από τα δύο έργα που θα παρουσιασθούν εδώ είναι μία συμφωνία γραμμένη το 1780 από τον Gaetano Brunetti, η οποία φέρει τον τίτλο *“Il maniacico”* [*“Ο μανιακός”*]. Ο Brunetti γεννήθηκε στην Ιταλία το 1744 και φαίνεται πως μνήθηκε σε νεαρή ηλικία στην τέχνη του βιολιού από τον Pietro Nardini, τον αγαπημένο μαθητή του Giuseppe

⁵ Δεν χρειάζεται βέβαια να τονισθεί ιδιαίτερα το γεγονός ότι η προκατειλημμένη αυτή άποψη διαπερνά όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία, στο πλαίσιο της οποίας η ενόργανη μουσική του κλασικισμού (ή μάλλον – για να ακριβολογούμε – ένα πολύ μικρό μέρος της, που εστιάζει σχεδόν αποκλειστικά στον ύστερο Haydn, στον ώριμο Mozart και πρωτίστως στον Beethoven) αντιμετωπίζεται ως το απόγειο της “απόλυτης” μουσικής, ενώ αντίθετα – ως άμεση απόρροια της παραπάνω ιδεολογικής τοποθέτησης – το προγραμματικό ρεπερτόριο της ίδιας εποχής παραγνωρίζεται και υποβαθμίζεται συστηματικά: βλ. χαρακτηριστικά Otto Klauwell, *Geschichte der Programm Musik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1910, σ. 59-98 και ειδικότερα τις κρίσεις και τις τοποθετήσεις που αυτός ο εξ αρχής δηλωμένος πολέμιος της προγραμματικής μουσικής (βλ. ό.π., σ. v) εκφράζει με περισσή αυθεντία στις σ. 70-73, 80, 82-83 αλλά και 97-98 της εν λόγω πραγματείας του.

⁶ Αναφορικά με τις οβιδιανές συμφωνίες του Dittersdorf, το ιστορικό τους, τις πολλαπλές πηγές πληροφόρησης περί του εξωμουσικού τους περιεχομένου αλλά και τα μέσα της μουσικής αναπαράστασης που μεταχειρίζεται ο συνθέτης σε αυτές, βλ. John A. Rice, “New light on Dittersdorf’s Ovid symphonies”, *Studi musicali* 29/2, 2000, σ. 453-498· Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, ό.π., σ. 29-82· Ιωάννης Φούλιας, “Η σύνδεση λόγου και μουσικής στις προγραμματικές συμφωνίες του Dittersdorf κατά τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου (1781-1783)”, *Μουσικολογία* 22 (υπό έκδοση). Για μια πολύ πιο εμπειριστατωμένη αλλά και αναθεωρημένη μελέτη επ’ αυτών, βλ. επίσης: Ιωάννης Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές “Μεταμορφώσεις” του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015.

Tartini. Ωστόσο, ήδη προτού ενηλικιωθεί μετανάστευσε στην Ισπανία, όπου το 1760 προσπάθησε ανεπιτυχώς και το 1767 έγινε τελικά δεκτός, κατόπιν ακροάσεως, ως βιολονίστας στο Βασιλικό Παρεκκλήσι της Μαδρίτης. Σύντομα, του ανατέθηκαν και τα καθήκοντα του μουσικού παιδαγωγού του πρίγκηπα των Αστουρίας και μετέπειτα βασιλέως Καρόλου του Δ΄ της Ισπανίας, ενώ παράλληλα ο ίδιος δραστηριοποιείτο ως βιολονίστας, συνθέτης αλλά και αρχιμουσικός για λογαριασμό τόσο της αυλής όσο και άλλων αριστοκρατικών οίκων της Μαδρίτης. Το 1789 έγινε μέλος του νεοσύστατου συνόλου των Μουσικών του Βασιλικού Θαλάμου του Καρόλου του Δ΄ και το 1795 ονομάστηκε μουσικός διευθυντής της αυλικής ορχήστρας, θέση στην οποία παρέμεινε μέχρι τον θάνατό του το 1798. Το πλούσιο συνθετικό του έργο επικεντρώνεται πρωτίστως στα είδη της μουσικής δωματίου για έγχορδα (σονάτες για βιολί και μπάσο, ντουέττα, τρίο, κουαρτέττα, κουϊντέττα, ακόμη και σεξτέττα για ποικίλους συνδυασμούς εγχόρδων) και δευτερευόντως στην ορχηστρική μουσική (συμφωνίες, *sinfonie concertante* και χοροί), ενώ η φωνητική του παραγωγή είναι αμελητέα σε ποσότητα και εμφανώς περιστασιακή.⁷

Μεταξύ των 37 συμφωνιών του Brunetti (στις οποίες περιλαμβάνονται 6 τριμερείς *sinfonie* [ή Εισαγωγές], 30 τετραμερείς συμφωνίες αλλά και μία χαμένη),⁸ η *Συμφωνία αρ. 33, σε ντο-ελάσσονα, "Ο μανιακός"*, L. 322, ξεχωρίζει όχι μόνο για τον τίτλο της, αλλά και για το αυθεντικό πρόγραμμά της που καταγράφεται στην πρώτη σελίδα της αυτόγραφης παρτιτούρας του έργου και έχει ως εξής:

Ο μανιακός: Συμφωνία που περιγράφει, όσο είναι δυνατόν με την χρήση μόνο οργάνων, χωρίς την βοήθεια των λέξεων, την εμμονή ενός παραληρούντος σε ένα θέμα, και το μέρος αυτό εκτελείται από ένα σόλο βιολοντσέλλο, με το οποίο τα άλλα όργανα ενώνονται, σαν φίλοι αφοσιωμένοι, για να τον απαλλάξουν από το παραλήρημά του, παρουσιάζοντας μία ατέλειωτη ποικιλία ιδεών μέσα από την ποικιλία των μοτίβων [τους]. Ο μανιακός παραμένει για πολλή ώρα προσηλωμένος στο πρώτο θέμα, έως ότου συναντά ένα εύθυμο μοτίβο που τον πείθει και τον κάνει να ενωθεί με τους άλλους, μετά το οποίο υποτροπιάζει εκ νέου και στο τέλος, παρασυρόμενος από την κοινή παρόρμηση, καταλήγει εύθυμα, ενωμένος με τους άλλους.⁹

⁷ Για τον βίο και το έργο του Brunetti, βλ. Alice Belgray – Newell Jenkins, "Brunetti, Gaetano", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 3, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2000, σ. 1146-1149, και σε πιο ευσύνοπτη εκδοχή (αν και με έναν κάπως πιο αναλυτικό κατάλογο έργων) Alice B. Belgray – Newell Jenkins, "Brunetti, Gaetano", στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 4, σ. 509-510· για αναθεωρήσεις και συμπληρωματικά βιογραφικά στοιχεία, βλ. προσέτι Raúl Angulo Díaz, "Introducción: Biografía de Cayetano Brunetti", στο: Cayetano Brunetti, *Sinfonia "Il Maniatico" L. 322 (1780)* (επιμ. Raúl Angulo Díaz), Fundación Gustavo Bueno / Cátedra de Filosofía de la Música (Serie Partituras / Colección Ars Hispana), Santo Domingo de la Calzada 2013, σ. 1.

⁸ Βλ. αναλυτικότερα τον σχετικό θεματικό κατάλογο του Newell Jenkins στο: Barry S. Brook (επιμ.), *The Symphony, 1720-1840 – Reference volume: Contents of the set and collected thematic indexes*, Garland Publishing, New York – London 1986, σ. 96-101.

⁹ Το πρωτότυπο κείμενο του συνθέτη στα ιταλικά είναι το ακόλουθο: «Il Maniatico: Sinfonia, che descrive per quanto si puole con l'uso de soli Instrumenti, senza l'aiuto delle parole, la fissazione di un delirante ad un oggetto, e questa parte viene eseguita da un violoncello solo, a cui si uniscono gli altri instrumenti quasi amici impegnati a liberarlo dal suo deliro, presentandoli una infinita varieta de idee nella varieta de motivi. Rimane il Maniatico per molto tempo fisso nel primo oggetto, finche incontra un motivo allegro che lo persuade, e lo fa unire con gli altri, dopo questo novamente ricade, ed in fine trasportato dall'impulso commune, termina unito cogl'altri allegramente». Βλ. Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 463· Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, ό.π., σ. 250· Díaz, "Introducción: Descripción del documento", στο: Brunetti, *Sinfonia "Il*

Με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, το παραπάνω κείμενο συνιστά το παλαιότερο γνωστό “πρόγραμμα” στο σωζόμενο συμφωνικό ρεπερτόριο, αφού προηγείται κατά έναν τουλάχιστον χρόνο των αντίστοιχων συνοδευτικών κειμένων του Dittersdorf για τις πρώτες από τις συμφωνίες του κατά τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου.¹⁰ Παρ’ όλα αυτά,

Maniatico” L. 322 (1780), ό.π., σ. 2 (πρβλ. επίσης σ. 7, πάνω από την έναρξη του μουσικού κειμένου της έκδοσης).

Η αυτόγραφη παρτιτούρα της συμφωνίας φυλάσσεται στην Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου στην Ουάσιγκτον, είναι χρονολογημένη και μάλιστα καταγεγραμμένη σε τύπο χαρτιού που επαληθεύει την σύνθεσή της το 1780. Η (παραπλανητική) αρίθμησή της ως 33η στην σειρά των συμφωνιών του Brunetti ανάγεται στον 19ο αιώνα και στον θεματικό κατάλογο έργων του Germán Labrador López de Azcona, *Gaetano Brunetti (1744-1798): Catálogo crítico, temático y cronológico*, Asociación Española de Documentación Musical (Colección de Monografías, 8), Madrid 2005. Βλ. σχετικά Díaz, “Introducción: Descripción del documento”, στο: Brunetti, *Sinfonia “Il Maniatico” L. 322 (1780)*, ό.π., σ. 1 και 2.

¹⁰ Μεταξύ των προγραμματικών ορχηστρικών έργων της κλασικής περιόδου, τα οποία ο Will (*The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, ό.π., σ. 302-303) ταξινομεί ως βασισμένα σε λογοτεχνικά είτε βιβλικά κείμενα ή ακόμη σε εκτενή πρωτότυπα σενάρια, προγενέστερα του “Μανιακού” του Brunetti είναι μόνο τρία: η *Συμφωνία σε Σολ-μείζονα*, “*Le jour variable*” ή “*La promenade royale*” [“*Η γεμάτη εναλλαγές ημέρα*” ή “*Ο βασιλικός περίπατος*”], Kaiser 32 / G7 (1772), του Carl Stamitz, η *Συμφωνία σε Ντο-μείζονα*, “*Il distratto*” [“*Ο αφηρημένος*”], Hob. I: 60 (γραμμένη έως το 1774), του Joseph Haydn, καθώς και το ορχηστρικό έργο *Les Aventures de Télémaque dans l’isle de Calypso* [Οι περιπέτειες του Τηλέμαχου στο νησί της Καλυψούς] (1777) του Ignazio Raimondi.

Ωστόσο, το πρώτο από αυτά δεν συνοδεύεται από κάποιο αναλυτικό “πρόγραμμα”, πέραν των τίτλων των τεσσάρων μερών του: “*Le beau matin. Pastorale*”, “*La Tempête*”, “*La Nuit obscure*” και “*La Chasse*” [“*Το ωραίο πρωινό. Ποιμενικό*”, “*Η καταιγίδα*”, “*Η σκοτεινή νύχτα*” και “*Το κυνήγι*”], οι οποίοι δηλώνουν, εμμέσως πλην σαφώς, μία αλληλουχία γεγονότων ή “σκηνών” που λαμβάνουν χώραν κατά την διάρκεια μίας ολόκληρης ημέρας στις Βερσαλλίες – περίπου όπως συμβαίνει δηλαδή και στην περίπτωση της *Ποιμενικής συμφωνίας* του Beethoven. Κατά συνέπεια, το έργο του Stamitz θα μπορούσε να τοποθετηθεί κάπου ανάμεσα στην παράδοση της “χαρακτηριστικής” και της γνήσια προγραμματικής συμφωνίας, καθ’ ότι χαρακτηριστικοί τόποι μουσικής αναπαραστάσεως (η ανατολή του ηλίου και το ποιμενικό, η καταιγίδα, το νυχτερινό, το κυνήγι) αξιοποιούνται εν προκειμένω όχι μεμονωμένα, όπως συνηθιζόταν στην συμφωνική πρακτική της εποχής του κλασικισμού, αλλά ενταγμένοι σε μία αδρομερή εξωμουσική πλοκή, η οποία δεν αποσαφηνίζεται περαιτέρω από τον συνθέτη με την συνδρομή ενός συνοδευτικού κειμένου. Βλ. σχετικά: Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 61, 62, 66, 67, 275, 280, 351, 391 και 543· Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, ό.π., σ. 59, 74, 169, 170 και 285-286.

Ο “*Αφηρημένος*” του Haydn θα μας απασχολήσει αργότερα στην πορεία της παρούσας μελέτης. Για την ώρα, αρκεί εδώ να επισημανθεί ότι η συμπερίληψή του στις συμφωνίες του Haydn είναι καταχρηστική και ότι το εν λόγω έργο δεν συνοδεύεται από πρόγραμμα, ούτε διαθέτει χαρακτηριστικούς τίτλους για τα (έξι) μέρη από τα οποία απαρτίζεται.

Τέλος, το έργο του Raimondi έχει δυστυχώς χαθεί, πέραν του εκτενούς συνοδευτικού του προγράμματος, το οποίο είχε τυπωθεί και διανεμηθεί στο ακροατήριο κατά την πρώτη εκτέλεση του έργου, σε συναυλία που δόθηκε στις 15 Ιανουαρίου 1777 στο Άμστερνταμ, και δημοσιεύθηκε κατόπιν σε ανταπόκριση στον περιοδικό τύπο της εποχής: βλ. αδήλου, “*Amsterdam. Concert*”, *L’esprit des journaux, françois et étrangers*, Paris, Μάρτιος 1777 (Tome III), σ. 300-305. Εκεί αναφέρεται ότι η προγραμματική αυτή σύνθεση είχε διάρκεια μίας ώρας και αποτελείτο από πάρα πολλά μέρη (τουλάχιστον 14), άλλα συμφωνικά, άλλα εν είδει κοντσέρτου (για ένα ή περισσότερα σολιστικά όργανα) και άλλα εν είδει divertimento για σύνολο πνευστών, τα οποία αναπαριστούσαν τα διάφορα πρόσωπα κατά την εκτύλιξη της δραματικής πλοκής του ομότιτλου μυθιστορήματος του François Fénelon. Απ’ όσο μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε, το προγραμματικό αυτό έργο προσέγγιζε περισσότερο την μορφή της μεγάλης ορχηστρικής σερενάτας της εποχής εκείνης και δεν θα μπορούσε σε καμμία περίπτωση να υπαχθεί στο είδος της συμφωνίας, όπως αυτό κατανοείται σήμερα (πρβλ. συμπληρωματικά και την ανυπόγραφη ανταπόκριση “*Amsterdam. Concert*”, *L’esprit des journaux, françois et étrangers*, Paris, Φεβρουάριος 1777 [Tome II], σ. 286-289, όπου μετά την αναφορά στην *Μάχη* του Raimondi, μία μουσική αναπαράσταση σε οκτώ μέρη για πλήρη ορχήστρα, γραμμένη το

το εξωμουσικό ερέθισμα του Brunetti δεν υπήρξε κάποιο λογοτεχνικό κείμενο, όπως στην περίπτωση του Dittersdorf, αλλά μία πραγματική ή φανταστική ιστορία γύρω από ένα πρόσωπο,¹¹ το οποίο καταλαμβάνεται από μία εμμονή και τελικά απαλλάσσεται από αυτήν μόνο χάρη στις επίμονες και άοκνες προσπάθειες του φιλικού του περίγυρου. Κατά συνέπεια, η υπόθεση αυτή μπορεί να συγκριθεί περισσότερο με την αυτοβιογραφική βάση της *Φανταστικής συμφωνίας* του Berlioz, της οποίας βέβαια προηγείται χρονικά κατά πέντε ολόκληρες δεκαετίες, αφού και εκεί υπάρχει ένας πρωταγωνιστής, ο οποίος διακατέχεται από (ερωτική) εμμονή και ανακαλεί διαρκώς την αγαπημένη του σε μία «ατέλειωτη ποικιλία» συμφραζομένων: στις παράφορες και ακραίες μεταπτώσεις του θυμικού του, σε έναν εορταστικό χορό αλλά και στην εξοχή, καθώς και στις εφιαλτικές ενοράσεις της δημόσιας εκτέλεσης και της κηδείας του κατά την διάρκεια μιας οργιαστικής σύναξης μαγισσών!¹² Αυτό το κοινό υπόβαθρο των δύο εξωμουσικών υποθέσεων¹³ μπορεί φυσικά να χρησιμεύσει από εκεί και ύστερα και ως μέσο αντίληψης της ριζικής διαφοροποίησης της στάσης του καλλιτέχνη από την εποχή του διαφωτισμού σε αυτήν του ρομαντισμού: στο πρόγραμμα του Brunetti η ταυτότητα του «μανιακού» αλλά και το αντικείμενο της εμμονής του παραμένουν απροσδιόριστα,¹⁴ ενώ σε αυτό του Berlioz τίθεται ευθέως στο επίκεντρο η μορφή ενός «νεαρού μουσικού» που δοκιμάζεται από έναν ανεκπλήρωτο έρωτα: στην μία περίπτωση ο ψυχασθενής περιστοιχίζεται από αφοσιωμένους φίλους, οι οποίοι τελικά κατορθώνουν να τον συνεφέρουν μεταβάλλοντας την διάθεσή του,¹⁵ ενώ στην άλλη ο ερωτοχτυπημένος καλλιτέχνης παρουσιάζεται ως οιονεί τραγικός ήρωας που, βυθισμένος στον εαυτό του, βιώνει αντικρουόμενες συναισθηματικές καταστάσεις και εμπειρίες («μελαγχολική ονειροπόληση» και «άσκοπη χαρά», «ξέφρενο πάθος», «οργή», «ζήλια», «τρυφερότητα», «δάκρυα» και «θρησκευτική παρηγοριά», τον «ορυμαγδό μιας γιορτής» αλλά και την «γαλήνια ενατένιση της ομορφιάς της φύσεως», «ένα μείγμα

1774, προστίθεται η ακόλουθη αναγγελία: «Η εξαιρετική επιτυχία αυτού του κομματιού ενεθάρρυνε τον κ. Raimondi και τον παρότρυνε να εκμεταλλευθεί τα χαρίσματά του στην σύνθεση και άλλων χαρακτηριστικών κομματιών, των οποίων η ιδέα [η θεματική] είναι ολωσδιόλου καινούργια. Εργάζεται ακατάπαυστα για να εκτελέσει *Τις περιπέτειες του Τηλέμαχου στο νησί της Καλυψούς* κατά την περιγραφή του κ. de Fénelon» [ό.π., σ. 288-289]].

¹¹ Το ενδεχόμενο ο «μανιακός» του Brunetti να αντιστοιχεί σε ένα πραγματικό ή φανταστικό πρόσωπο επισημαίνεται και από τον Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 73. Εάν πάντως η συσχέτιση του τσέλλου με το πρόσωπο του «μανιακού» μπορεί να υποτεθεί ότι αποκαλύπτει ένα στοιχείο της ταυτότητάς του, τότε ίσως θα έπρεπε να σημειωθεί εδώ ότι εκτελεστής βιολοντσέλλου υπήρξε και ένας από τους γιους του συνθέτη, ο Francisco Brunetti (περί το 1765-1834).

¹² Για το πρόγραμμα της *Φανταστικής συμφωνίας* του Berlioz στην αυθεντική του εκδοχή και την μετέπειτα αναθεώρησή του, βλ. Hector Berlioz, *Symphonie fantastique* (επιμ. Nicholas Temperley), Bärenreiter (Berlioz: New Edition of the Complete Works, vol. 16), Kassel 1972, σ. x-xi (αναφορά του επιμελητή της έκδοσης στο ιστορικό της σύστασης του προγράμματος του έργου και στα λογοτεχνικά και αυτοβιογραφικά του εναύσματα), [3]-[4] (το πρωτότυπο προγραμματικό κείμενο του συνθέτη στα γαλλικά), 167-170 (αναφορά του επιμελητή στις πηγές και αναλυτικό κριτικό υπόμνημα για τις διαφορετικές εκδοχές του προγράμματος), προσέτι δε σ. 218-219 (μεταφράσεις του προγράμματος στα αγγλικά και στα γερμανικά).

¹³ Κοινή επίσης είναι η μέριμνα των δύο συνθετών να γνωστοποιήσουν στο ακροατήριό τους το εξωμουσικό περιεχόμενο των συμφωνιών τους: όπως λοιπόν ο Brunetti καταγράφει το πρόγραμμά του στην πρώτη σελίδα της αυτόγραφης παρτιτούρας του έργου του, επισημαίνοντας συνάμα την περιορισμένη δυνατότητα της μουσικής να αναπαραστήσει το θέμα της χωρίς την βοήθεια των λέξεων, έτσι και ο Berlioz θεωρεί για τον ίδιο ακριβώς λόγο αναγκαία την εκ των προτέρων παρουσίαση του προγράμματος του «ενόργανου δράματος» του στην πρώτη έκδοση της ορχηστρικής του παρτιτούρας (1845) και μάλιστα απαιτεί την διανομή του στο ακροατήριο ως εκ των ων ουκ άνευ προϋπόθεση για την «πλήρη κατανόηση της δραματικής πλοκής του έργου» του.

¹⁴ Πρβλ. Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 290.

¹⁵ Πρβλ. μόνον εν μέρει Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 290.

ελπίδας και φόβου» κ.λπ.) και τελικά, προβαίνοντας σε μιαν αποτυχημένη απόπειρα αυτοκτονίας, έρχεται αντιμέτωπος με φρικτά και δαιμονιώδη οράματα, δίχως να βρει ποτέ την λύτρωση που επιζητεί... Στην εποχή του ορθού Λόγου φαίνεται πως διατηρείται ακόμη η αρχέγονη πίστη στην θεραπευτική δύναμη της μουσικής, ενώ για την ακραιφνώς ρομαντική ατομικότητα το πάθος παραμένει ανυπέρβλητο και εν τέλει αυτοκαταστροφικό· συνεπώς, η αισιόδοξη και η απαισιόδοξη προοπτική των προγραμμάτων του Brunetti και του Berlioz, αντίστοιχα, απηχεί πλήρως το πνεύμα της εποχής στην οποία καθένας εξ αυτών ζει και δημιουργεί.

Πέραν όμως από τις σαφείς εξωμουσικές τους συγκλίσεις και αποκλίσεις, η ομοιότητα μεταξύ των δύο αυτών συμφωνιών αναφαίνεται πρωτίστως στην ίδια την μουσική τους υλοποίηση. Ο “Μανιακός” του Brunetti αποτελείται από τέσσερα μέρη,¹⁶ τα οποία παρεκκλίνουν από την συνήθη τετραμερή συμφωνική διάταξη της εποχής του συνθέτη μόνον ως προς την αντιμετάθεση των δύο πρώτων μερών (η οποία βέβαια παρουσιάζεται και σε κάμποσες άλλες – προγραμματικές και μη – συμφωνίες της κλασικής περιόδου):¹⁷ το αργό μέρος (Introduzione: Largo – Andantino) προτάσσεται του τυπικού εναρκτήριου γοργού μέρους σε μορφή σονάτας (Allegro), ενώ ένα υποκατάστατο του καθιερωμένου μενουέττου (Quintetto: Allegretto – Minore)¹⁸ ακολουθείται από ένα σύνθετο τελικό μέρος (Allegro spiritoso – Andantino – Allegro spiritoso)· αξιοπρόσεκτο προσέτι είναι το γεγονός ότι το αργό πρώτο μέρος διαθέτει και “αργή” Εισαγωγή¹⁹ (όπως και αρκετές από τις υπόλοιπες, μη-προγραμματικές συμφωνίες του Brunetti),²⁰ ενώ ακόμη μεγαλύτερη εντύπωση προξενεί η τονική αμφιταλάντευση στον συνολικό σχεδιασμό του έργου ανάμεσα στην ντο-ελάσσονα (την τονικότητα αναφοράς του πρώτου και του τέταρτου μέρους) και στην σχετική της, Μι-ύφεση-μείζονα (η οποία λειτουργεί ως τονικότητα αναφοράς στο δεύτερο αλλά και στο τρίτο μέρος της συμφωνίας). Η *Φανταστική συμφωνία* του Berlioz ευθυγραμμίζεται επίσης σε μεγάλο βαθμό με τις τυπικές συμφωνικές προδιαγραφές, καθ’ ότι εκκινεί από

¹⁶ Η ανάλυση του έργου που ακολουθεί βασίζεται στην πρόσφατη κριτική έκδοση της παρτιτούρας υπό την επιμέλεια του Raúl Angulo Díaz (Brunetti, *Sinfonia “Il Maniatico” L. 322 (1780)*, ό.π.). Υπάρχει και μία παλαιότερη έκδοση, εξαντλημένη πλέον, η οποία δεν κατέστη εφικτό να αξιοποιηθεί στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας: βλ. Gaetano Brunetti, *Il “Maniatico”, sinfonia no. 33 & Sinfonia in sol min. no. 22* (επιμ. Newell Jenkins), Lorenzo del Turco (I Classici Italiani della Musica, 3), Roma 1960.

¹⁷ Πρβλ. Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 275 και 280· Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, ό.π., σ. 170.

¹⁸ Η υποκατάσταση αυτή δεν αφορά μονάχα την συγκεκριμένη προγραμματική συμφωνία, αλλά εφαρμόζεται συστηματικά σε όλες σχεδόν τις τετραμερείς συμφωνίες του Brunetti (βλ. τα τρίτα μέρη στις συμφωνίες υπ’ αρ. 7-10, 12-29 και 31-37, στο: Brook [επιμ.], *The Symphony, 1720-1840 – Reference volume: Contents of the set and collected thematic indexes*, ό.π., σ. 97-100). Το μέρος αυτό αποτελείται από ένα ζεύγος σύντομων χορευτικών κομματιών, τα οποία αντιστοιχούν μεν στην συνήθη διαδοχή Μενουέττου – Τρίο – Μενουέττου (da capo), αλλά είναι γραμμένα σε δίσημο και όχι σε τρίσημο μέτρο· επιπλέον, το “Quintetto” προορίζεται αποκλειστικά για τα πέντε πνευστά του ορχηστρικού συνόλου (δύο όμποε, δύο κόρνα και φαγγόττο), ενώ το “Minore” εκτελείται, απεναντίας, μόνον από το σώμα των εγχόρδων. Πρβλ. σχετικά: Belgray – Jenkins, ό.π. (MGG), σ. 1148.

¹⁹ Η προσεκτική μελέτη της αυτόγραφης παρτιτούρας του έργου αποδεικνύει περάν πάσης αμφιβολίας ότι αυτή η αργή Εισαγωγή (Introduzione: Largo) στο πρώτο μέρος της συμφωνίας υπήρξε μία “δεύτερη σκέψη” του συνθέτη που προστέθηκε αναδρομικά: βλ. συγκεκριμένα Díaz, “Introducción: Descripción del documento”, στο: Brunetti, *Sinfonia “Il Maniatico” L. 322 (1780)*, ό.π., σ. 1-2. Τούτο πάντως ουδόλως αιτιολογεί την άποψη του Marshall Brown (*Turning points: Essays in the history of cultural expressions*, Stanford University Press, Stanford 1997, σ. 292) ότι η παρούσα συμφωνία διαθέτει «δύο Εισαγωγές», πράγμα το οποίο συνιστά κατάφωρη παραγνώριση του – διόλου ασυνήθιστου κατά τον 18ο αιώνα – τύπου της τετραμερούς συμφωνίας με αργό εναρκτήριο μέρος!

²⁰ Βλ. συγκεκριμένα τις συμφωνίες υπ’ αρ. 4, 7, 8, 13, 21, 26, 35 και 36, στο: Brook (επιμ.), *The Symphony, 1720-1840 – Reference volume: Contents of the set and collected thematic indexes*, ό.π., σ. 96-100. Πρβλ. επίσης Belgray – Jenkins, ό.π. (MGG), σ. 1148.

ένα γρήγορο πρώτο μέρος (με αργή Εισαγωγή), ένα βαλς (αντί του συνηθισμένου scherzo) και ένα αργό τρίτο μέρος, προτού καταλήξει σε δύο λιγότερο συμβατικά μέρη, ήτοι ένα εμβατήριο και ένα σύνθετο (όσο και έκδηλα προγραμματικού χαρακτήρος) τελικό μέρος.²¹ Ωστόσο, το στοιχείο που διασφαλίζει την δομική και αφηγηματική συνοχή της πενταμερούς αυτής συμφωνίας είναι η περίφημη “έμμονη ιδέα” (“*idée fixe*”), μία μελωδία που αντιπροσωπεύει την εικόνα της αγαπημένης στην φαντασία του «νεαρού μουσικού» και η οποία ανακαλείται κυκλικά ως ανάμνηση σε διάφορα καίρια σημεία του έργου, σε ποικίλες παραλλαγές και μεταμορφώσεις, αναλόγως των εξωμουσικών και εκφραστικών συμφραζομένων.²²

Η ίδια, κατ’ ουσίαν, συνθετική πρακτική εφαρμόζεται και σε όλη την έκταση της συμφωνίας του Brunetti. Όπως επισημαίνει ο ίδιος στο προγραμματικό του κείμενο για το έργο του, το σόλο τσέλλο αντιπροσωπεύει «την εμμονή ενός παραληρούντος σε ένα θέμα» (“*la fissazione di un delirante ad un oggetto*”) και το μουσικό μοτίβο της “μανίας” του – ένα επαναλαμβανόμενο κατιόν ποίκιλμα, το οποίο συνιστά μία χαρακτηριστικά *ασταθή χειρονομία*, που αντανακλά πλήρως την διαταραγμένη πνευματική κατάσταση του πρωταγωνιστή – επανέρχεται επανειλημμένως από μέρος σε μέρος,²³ σε ποικίλες εκδοχές και εξυφάνσεις. Σημειωτέον ότι η επιλογή του Brunetti να ταυτίσει ένα σολιστικό όργανο (εν προκειμένω το τσέλλο) με το πρόσωπο του “μανιακού” θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρηθεί ότι προκαταλαμβάνει επίσης την ανάλογη συνειρμική συσχέτιση της σόλο βιόλας με το πρόσωπο (και την αντίστοιχη χαρακτηριστική κυκλική θεματική ιδέα) του κεντρικού ήρωα της δεύτερης προγραμματικής συμφωνίας του Berlioz, *O Harold στην Ιταλία*, opus 16 / Η 68 (1834).²⁴ εντούτοις, η ταύτιση σολιστικών οργάνων της ορχήστρας με τα πρόσωπα μιας δραματικής εξωμουσικής υποθέσεως βρίσκει ήδη αρκετά συχνή εφαρμογή στην ευρύτερη προγραμματική μουσική δημιουργία της κλασικής περιόδου,²⁵ οπότε η παραπάνω σύγκριση δεν κρίνεται σκόπιμο να αναπτυχθεί εδώ περαιτέρω.

Ολόκληρη η συμφωνία του Brunetti μπορεί λοιπόν να ιδωθεί ως ένας “διάλογος” ανάμεσα στον “μανιακό” και τους φίλους που τον περιστοιχίζουν, καθ’ ότι η αντιπαράθεση του σολιστικού οργάνου προς το υπόλοιπο ορχηστρικό σύνολο διατρέχει όλα τα μέρη του έργου,²⁶ δίχως πάντως να παραπέμπει στην συνήθη πρακτική του κοντσέρτου. Η αργή Εισαγωγή στο πρώτο μέρος (μ. 1-19), για παράδειγμα, ναι μεν, είναι αποκλειστικά “ορχηστρική”, αλλά δεν λειτουργεί ως ένα “ritornello”, αφού το

²¹ Βλ. ενδεικτικά Klauwell, ό.π., σ. 105-109.

²² Αναφορικά με την προέλευση της “*idée fixe*” αλλά και τον πολύ διαφορετικό βαθμό ενσωμάτωσής της στα μέρη της *Φανταστικής συμφωνίας*, βλ. Nicholas Temperley, “Foreword”, στο: Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, ό.π., σ. ix.

²³ Πρβλ. Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 429· Brown, ό.π., σ. 292· Díaz, “Introducción: Descripción del documento”, στο: Brunetti, *Sinfonia “Il Maniatico” L. 322 (1780)*, ό.π., σ. 2. Ας επισημανθεί προσέτι το γεγονός ότι στην αυτόγραφη παρτιτούρα του ο συνθέτης σημειώνει την λέξη “Mania” πάνω από την πρώτη είσοδο του σολιστικού τσέλλου με το χαρακτηριστικό του μοτίβο (βλ. Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 463· Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, ό.π., σ. 250).

²⁴ Βλ. ενδεικτικά Klauwell, ό.π., σ. 109-113.

²⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η προαναφερθείσα εκτενής προγραμματική σύνθεση του Raimondi *Οι περιπέτειες του Τηλέμαχου στο νησί της Καλυψούς*, όπου, σύμφωνα με το σωζόμενο πρόγραμμα, όλα τα πρόσωπα που μετέχουν στην υπόθεση αντιπροσωπεύονται από ένα συγκεκριμένο σολιστικό όργανο: ο Τηλέμαχος από το πρώτο βιολί, ο Μέντωρ από το βιολοντσέλλο, η Καλυψώ από το φλάουτο, η νύμφη Εύχαρις από το όμποε και οι υπόλοιπες νύμφες από το σύνολο των πνευστών (βλ. αδήλου, “Amsterdam. Concert”, *L’esprit des journaux, françois et étrangers*, Paris, Μάρτιος 1777 [Tome III], σ. 301). Πρβλ. επίσης γενικότερα Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 353.

²⁶ Πρβλ. σχετικά Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 424 και 429.

θεματικό της περιεχόμενο δεν παίζει απολύτως κανένα ρόλο στην περαιτέρω εξέλιξη του έργου. Η λειτουργία της περιορίζεται απλώς στην δημιουργία μιας ατμόσφαιρας κατάλληλης για την μετέπειτα παρουσίαση του “μανιακού”: όλες οι αρχικές φράσεις ορίζουν το ζοφερό περιβάλλον της ντο-ελάσσονος και καταλήγουν πάντοτε με μισή πτώση στην δεσπόζουσα της (μ. 1-4, 5-[8], 8-[12]) μέσα από έντονες δυναμικές μεταπτώσεις και “δραματικές” μοτιβικές χειρονομίες,²⁷ ενώ η ανάδειξη του μείζονος τρόπου κατά την προέκταση της δεσπόζουσας με νέα, κάθε φορά, μοτίβα στα μ. 12-15, 16 και 17-19 δεν μπορεί να αποκρύψει την παροδικότητα του χαρακτήρος της, όσο και αν συμπορεύεται με την σταδιακή έκλυση της προηγούμενης δυναμικής και ρυθμικής ενέργειας της Εισαγωγής.

Το μοτίβο της “μανίας” εισάγεται αμέσως μετά από το σόλο τσέλλο, στα κενά που αφήνει τακτικά η ορχήστρα κατά την διατύπωση του παθητικού κυρίου θέματος του Andantino (μ. 20-23) – ενός τυπικού προτασιακού θέματος,²⁸ το οποίο καταλήγει σε τέλεια πτώση στην ντο-ελάσσονα πληθαίνοντας τις μελωδικές φιγούρες αναστεναγμού και τις ενδιάμεσες παύσεις του. Ο “διάλογος” ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και στους φίλους του έχει ήδη ξεκινήσει, για να συνεχισθεί στην βάση του ιδίου μοτιβικού υλικού κατά την διάρκεια ενός μεταβατικού τμήματος (μ. 24-33), όπου η “θετική” μεταστροφή της ορχήστρας προς την τονικότητα της σχετικής Μι-ύφεση-μείζονος καθιστά εντονότερη την αντίδραση του “μανιακού”, αν κρίνει κανείς από τις πολύ πιο παρατεταμένες και επίμονες παρεμβάσεις του τσέλλου στα μ. 24b-25, 27, 28, 29, 31 και 32a, μέχρι την έλευση του χαρακτηριστικού ορχηστρικού ξεσπάσματος στα μ. 32b-33 που υπογραμμίζει το σημείο της “ενδιάμεσης τομής” της εκθέσεως.²⁹ Απεναντίας, το μοτίβο της “μανίας” εκδηλώνεται μία μόνο φορά ανάμεσα στις δύο φράσεις του περιοδικού πλαγίου θέματος των μ. 34-36 & 37-39a,³⁰ υποχωρώντας προς στιγμήν στην πιο εύθυμη ρυθμική και αρραγή μελωδική φύση της νέας αυτής ιδέας, προτού βρει και πάλι περισσότερο χώρο για να αντιπαρατεθεί στην υπόλοιπη ορχήστρα κατά τις αποσπασματικές μεταπλάσεις του προηγούμενου μοτιβικού της υλικού στο πλαίσιο της καταληκτικής περιοχής της εκθέσεως (μ. 39-43a) και δη κατά την διάρκεια της μακράς τομής (του μ. 43) που έπεται της ύστατης πτώσεως στην Μι-ύφεση-μείζονα. Η επόμενη αντίδραση των φίλων είναι μάλλον ενδεικτική της έλλειψης ψυχραιμίας και της απόγνωσής τους, αφού η έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας της παρούσας αποδομητικής περιπτώσεως σονάτας λαμβάνει χώραν με μία σπασμωδική ακολουθία σφοδρών συγχορδιών στην Ντο-μείζονα (στο μ. 44), την οποία διαδέχεται απευθείας μία εμφανώς παθητική και χαμηλόφωνη πτωτική φιγούρα προς την δεσπόζουσα της

²⁷ Τόσο τα περάσματα και οι περιστροφικές φιγούρες τριακοστών-δευτέρων των μ. 3, 5, 8-10 και 11, όσο και τα μετέπειτα ανάλαφρα παρεστιγμένα μοτίβα σε χαμηλή δυναμική ένταση (στα μ. 12b-13 και 14b-15), απέχουν πάντως παρασάγγας από το να θεωρηθούν δηλωτικά μιας «κοινής φανφάρας», όπως παρατηρεί εν προκειμένω ο Brown, ό.π., σ. 292.

²⁸ Για την μικροδομική κατασκευή μιας “προτάσεως” εν γένει και τα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα, βλ. William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998, σ. 9-12, 35-48 καθώς και 68-70.

²⁹ Αναφορικά με την “ενδιάμεση τομή” της εκθέσεως μιας μορφής σονάτας, βλ. James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 23-50. Σημειωτέον, πάντως, ότι η αρμονική πορεία του μεταβατικού αυτού τμήματος είναι αρκετά παράδοξη, μιας και η Μι-ύφεση-μείζονα τίθεται ευθύς εξ αρχής στο προσκήνιο και έπειτα από δύο ατελείς πτώσεις, στα μ. 27 και 29, φθάνει ακόμη και σε επικύρωση με μία τέλεια πτώση στο μ. 32, προτού το χαρακτηριστικό ορχηστρικό ξέσπασμα των μ. 32b-33 στραφεί μάλλον απότομα προς την δεσπόζουσα της.

³⁰ Για την δομή της “περιόδου” και τις τεχνικές της προδιαγραφές, βλ. γενικότερα Caplin, ό.π., σ. 12-13, 49-58 και 65-69.

ντο-ελάσσονος (στο μ. 45)! Κατόπιν τούτου, δεν αποτελεί βέβαια έκπληξη η νέα εξύφανση του έμμου μοτίβου από το τσέλλο στα μ. 45b-46, ούτε η τακτική του αντιπαράθεση ανά μέτρο με μία νέα μελωδική ιδέα που εισάγεται στην ντο-ελάσσονα από το φαγγόττο στα μ. 47-48a και επαναδιατυπώνεται – εν είδει αλυσίδος – στην Μι-ύφεση-μείζονα από τα πρώτα βιολιά στα μ. 49-50a. Στην συνέχεια, μία διπλή υπόμνηση της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος στην φα-ελάσσονα συνδυάζεται με το προηγούμενο μοτιβικό υλικό στο μέρος της ορχήστρας (μ. 51-53) και το “αναπτυξιακό” αυτό τμήμα καταλήγει τελικά σε σαφείς αναδρομές στα περιεχόμενα της μεταβάσεως της εκθέσεως επί της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος (πρβλ. σε αδρές γραμμές τα μ. 54-59 με τα μ. 26, 27-28, 31-32a, και 32b-33). Έτσι, η αναμενόμενη επαναφορά του πλαγίου θέματος λαμβάνει χώραν εκ νέου στην Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 60-[65] (πρβλ. τα μ. 34-[39]), η οποία μάλιστα επεκτείνεται και στα μ. 65-67 με ένα νέο δυναμικό ξέσπασμα της ορχήστρας, που οδηγεί σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της στα μ. 68-72 – αφιερωμένον “εξαιρετικά” στο μονότονο παραλήρημα του “μανιακού” – εν είδει συνδετικού περάσματος προς το επόμενο μέρος. Κατά συνέπειαν, η παρούσα διμερής μορφή σονάτας αποτυγχάνει να αποπερατωθεί τονικά (καθ’ ότι το πλάγιό της θέμα ουδέποτε επανεκτίθεται στην βασική τονικότητα της ντο-ελάσσονος) και η επιπρόσθετη ανοικτή αρμονική της κατάληξη οδηγεί απευθείας στο ακόλουθο Allegro σε Μι-ύφεση-μείζονα.³¹ Τούτο λοιπόν φανερώνει ότι η ήδη παρατηρηθείσα τονική αμφιταλάντευση ολόκληρης της συμφωνίας ανάμεσα σε αυτά τα δύο τονικά κέντρα, την ντο-ελάσσονα και την μείζονα σχετική της, συνιστά απόρροια του προγραμματικού της υποβάθρου και συγκεκριμένα της προσπάθειας των αφοσιωμένων φίλων του “μανιακού” να τον αποσπάσουν από την ζοφερή ψυχική κατάσταση στην οποίαν έχει περιέλθει.

Η εντατικοποίηση των προσπαθειών τους καθίσταται ακόμη πιο πρόδηλη στο δεύτερο μέρος της συμφωνίας, όπου η ποικιλία των ιδεών και των μοτίβων της ορχήστρας θέτει για αρκετή ώρα ολότελα στο περιθώριο το σολιστικό μέρος του τσέλλου. Το Allegro ανοίγει με μία εκτενή κύρια θεματική περιοχή στην Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία αποτελείται από ένα πρώτο, ιδιαίτερος ζωηρό και ενεργητικό μόρφωμα στα μ. 1-10, με κατάληξη σε τέλεια πτώση, από ένα δεύτερο, αντιθετικό τμήμα επί της δεσπόζουσας στα μ. 11-24, που παρά την ήσυχη έναρξή του ολοκληρώνεται με πολύ εμφαντικές χειρονομίες (τύπου φανφάρας), κατόπιν από ένα τρίτο θεματικό στοιχείο, λαμπερού και κάπως πιο στατικού χαρακτήρος (στα μ. 25-32), το οποίο φθάνει σε μισή πτώση και, τέλος, από την αυτούσια επαναφορά του προηγούμενου αντιθετικού τμήματος επί της δεσπόζουσας στα μ. 33-46 (πρβλ. μ. 11-24). Απεναντίας, το απρόσμενα ήπιο τμήμα της μετάβασης, που ακολουθεί στα μ. 47-[54] με προτασιακά δομικά χαρακτηριστικά, στρέφεται με συνοπτικές διαδικασίες προς την δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας της Σι-ύφεση-μείζονος, από την οποία ξεκινά έπειτα σε επικάλυψη την ορμητική και ηχηρή του πορεία το πρώτο πλάγιο θεματικό μόρφωμα (μ. 54-65· πρβλ. το μοτιβικό υλικό των μ. 21-24 / 43-46) για να οδηγήσει σε μία δεύτερη, περισσότερο επιβλητική ιδέα στα μ. 66-75, που επιστεγάζεται με μία πολύ ισχυρή τέλεια πτώση-τομή στην Σι-ύφεση-μείζονα. Μόνον κατόπιν αυτής εισάγεται για πρώτη φορά το σόλο τσέλλο με την γνώριμη έμμου φιγούρα του, συγκροτώντας με τις αλληπάλληλες αντιπαραθέσεις του προς την υπόλοιπη ορχήστρα

³¹ Η άμεση σύνδεση του πρώτου με το δεύτερο μέρος της συμφωνίας αυτής επισημαίνεται και από τον Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, ό.π., σ. 167. Από την παραπάνω ανάλυση έχει αντιθέτως καταδειχθεί η αστοχία της συλλήβδην θεώρησης του Andantino ως «προγραμματικής εισαγωγής» στο υπόλοιπο έργο, την οποίαν υποστηρίζει ο Brown, ό.π., σ. 292. Τέλος, για τον διμερή τύπο σονάτας και τις τυπικές του προδιαγραφές, βλ. γενικότερα Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 353-387.

ένα παράλλαγμα του πρώτου πλαγίου μορφώματος στα μ. 76-90 καθώς και μία νέα πτωτική ιδέα (αν και με αρκετές μοτιβικές αναφορές στο κύριο θεματικό μόρφωμα των μ. 25-32)³² στα μ. 91-103, με την οποία αποπερατώνεται πλέον οριστικά η πλάγια περιοχή της εκθέσεως.³³ Επιπροσθέτως, το τσέλλο συνοδεύει εν συνεχεία διακριτικά με το μοτίβο της “μανίας” του και την πρώτη από τις δύο καταληκτικές ιδέες της εκθέσεως (στα μ. 104-111 και σε επανάληψη στα μ. 112-119), ενώ απέχει εντελώς από την δεύτερη εξ αυτών (μία ορχηστρική περίοδο στα μ. 120-128, η οποία ανάγεται στο υλικό των μ. 66 κ.εξ.). Τουναντίον, στην έναρξη της επεξεργασίας, το σολιστικό όργανο παρέχει και πάλι την αφορμή – με μία τελείως ασυνόδευτη αλυσιδωτή εξύφανση του υλικού του (στα μ. 129-132 και αργότερα στα μ. 145-148) – για την εμφάνιση αφ’ ενός μεν ενός παράφορου ορχηστρικού περάσματος επί της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος στα μ. 133-144 (το οποίο υφολογικά μεν θυμίζει κάπως την πρώτη πλάγια θεματική ιδέα, αλλά η αρμονική του στασιμότητα και ιδίως η κατάληξή του παραπέμπουν μονοσήμαντα στο δεύτερο τμήμα της κύριας περιοχής της εκθέσεως: πρβλ. ιδίως τα μ. 141-144 με τα μ. 21-24) και αφ’ ετέρου ενός εξόχως κατευναστικού ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας στα μ. 149-155 (με στοιχεία που αναφέρονται – έστω έμμεσα – στο μεταβατικό τμήμα της εκθέσεως). Αναμφίβολα, τα μ. 129-155 λειτουργούν επομένως ως “προετοιμασία” για τον μετέπειτα “πυρήνα” της επεξεργασίας,³⁴ ο οποίος στα μ. 156-159 και 160-163 αλυσιδοποιεί κατά τόνο ένα τετράμετρο – αμιγώς ορχηστρικό – σύνθετο θεματικό μόρφωμα, συνιστώμενο από επιλεγμένα μοτίβα της κύριας και της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως (πρβλ. μ. 6 κ.εξ. και μ. 76 κ.εξ.), προκειμένου στα μ. 164-169 και 170-175a να επανέλθει στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος αναπτύσσοντας περαιτέρω τα δεδομένα μοτιβικά στοιχεία από την πλάγια και την κύρια περιοχή, αντίστοιχα, μέχρις ότου καταλήξει σε μία καλά αρθρωμένη “ενδιάμεση” πτωτική τομή επί της δεσπόζουσάς της.³⁵ Σε αυτό το καίριο δομικό σημείο, το σόλο τσέλλο κάνει τώρα την επανεμφάνισή του με το έμμονο μοτίβο του και το αλυσιδοποιεί εκ περιτροπής με σύντομες “συγκαταβατικές” παρεμβάσεις της ορχήστρας, προετοιμάζοντας στα μ. 175b-208 την οριστική επαναφορά της αρχικής τονικότητας³⁶ για τις ανάγκες της επερχόμενης επανεκθέσεως, στο πλαίσιο της οποίας

³² Η αναγωγή του πλαγίου θεματικού υλικού στο κύριο δεν είναι διόλου ασυνήθιστη στην ευρύτερη συνθετική δημιουργία του Brunetti, όπως επισημαίνουν οι Belgray και Jenkins, ό.π. (*MGG*), σ. 1148.

³³ Αναφορικά με την επέκταση της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως πέραν της – καθοριστικής δομικής σημασίας – πρώτης τέλειας πτώσεως στην δευτερεύουσα τονικότητα, εξαιτίας του γεγονότος ότι αυτή φαίνεται να έχει πραγματοποιηθεί “πολύ νωρίς” αλλά και του ότι αμέσως μετά εξακολουθεί να διατηρείται στο προσκήνιο το προγενέστερο πλάγιο θεματικό υλικό, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 163-167 και 151-152, αντίστοιχα.

³⁴ Πρβλ. σχετικά Caplin, ό.π., σ. 141-155.

³⁵ Αυτή η ενδιάμεση μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής ελάσσονος της δεσπόζουσας (V/iii) αποτελεί πράγματι έναν από τους πιθανότερους (και πλέον αναμενόμενους) αρμονικούς σταθμούς για την ενότητα της επεξεργασίας, σύμφωνα με την διεξοδική πραγμάτευση της μορφής σονάτας που παρέχει στα τέλη του 18ου αιώνας ο Heinrich Christoph Koch: βλ. *Versuch einer Anleitung zur Composition – Dritter und letzter Theil*, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1793, σ. 307-311 και 403-411.

³⁶ Μία ιδιαιτερότητα του συνδετικού αυτού περάσματος προς την επανέκθεση έχει να κάνει με το γεγονός ότι, διερχόμενο διαδοχικά από τις περιοχές της σολ- και της ρε-ελάσσονος (στα μ. 175b-186), της ντο-ελάσσονος (στα μ. 187-194 και 195-197a) αλλά και από την δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος (στα μ. 197b-204), καταλήγει πρόωρα – και μάλιστα με μία ατελή πτώση! – στην τονική της βασικής αυτής τονικότητας (στα μ. 205-208), προκαταλαμβάνοντας με το σχεδόν “ψιθυριστό” (*pianissimo*) μοτίβο της “μανίας” στο σόλο τσέλλο την ηχηρή (*fortissimo*) επαναφορά της επικεφαλής θεματικής ιδέας ολόκληρου του μέρους στο μ. 209. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η ορχηστρική έναρξη της επανεκθέσεως δραματοποιείται από τον συνθέτη και παρουσιάζεται ως μία ακόμη σθεναρή αντίδραση της φιλικής ομήγυρης στην ανυποχώρητη εμμονή του κεντρικού ήρωα της υπόθεσης, ανακαλώντας εν πολλοίς το ανάλογο πέραςμα από την κατάληξη του Andantino στην έναρξη του Allegro.

η ποικιλία των θεματικών ιδεών της εκθέσεως δεν γνωρίζει ουσιώδεις μεταβολές, πέραν της απαλοιφής του τελευταίου τμήματος της κύριας περιοχής καθώς και ολοκλήρης της μεταβάσεως, που επιφέρει την αμεσότερη επαναφορά των πλαγίων και καταληκτικών θεματικών περιεχομένων στην κύρια τονικότητα (πρβλ. τα μ. 209-240a με τα μ. 1-32a και τα μ. 240-313 με τα μ. 54-74 & 76-128).³⁷

Η Μι-ύφεση-μείζονα συνιστά την τονικότητα και της πρώτης ενότητας του τρίτου μέρους της συμφωνίας, η οποία προσλαμβάνει τον πρόσχαρο χαρακτήρα ενός σύντομου *divertimento* για κουϊντέττο πνευστών, σε διμερή, συμμετρική, μετατροπική αλλά πάντως μη-σονατοειδή μορφή μενουέττου:³⁸ οι τρεις τετράμετρες φράσεις του πρώτου τμήματος μπορούν κάλλιστα να ταυτοποιηθούν λειτουργικά ως κύριο θέμα (μ. 1-4, τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα), μετάβαση (μ. 5-8, μισή πτώση στην κύρια τονικότητα) και πλάγιο θέμα (μ. 9-12, τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος), πλην όμως το δεύτερο τμήμα αποτελείται μονάχα από ένα δυνάμει αντιθετικό τετράμετρο (στα μ. 13-16, επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας) και δύο περαιτέρω τετράμετρες φράσεις στα μ. 17-20 και 21-24, όπου το υλικό των μ. 1-4 και 9-12 αναπλάθεται ελεύθερα, δίχως επανεκθεσιακή προοπτική, και με καταλήξεις σε ατελή και τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα, αντίστοιχα. Από την άλλη πλευρά, η δεύτερη ενότητα του ίδιου μέρους είναι γραμμένη για τα έγχορδα της ορχήστρας στην ντο-ελάσσονα και υπάγεται στον τριμερή, μετατροπικό αλλά μη-σονατοειδή δομικό τύπο μενουέττου. Το πρώτο τμήμα, ειδικότερα, αποτελείται από μία συνεχή φράση των εγχόρδων, η οποία στρέφεται ήδη από το τρίτο της μέτρο προς το αρμονικό περιβάλλον της σχετικής μείζονος (βλ. τα μ. 25-32a), αλλά παρ' όλα αυτά φθάνει με αισθητή καθυστέρηση στην αναμενόμενη πτωτική της επικύρωση (μόλις στα μ. 35-36), εξαιτίας και της σολιστικής παρεμβολής του τσέλλου με την γνώριμη φιγούρα της “μανίας” του στα μ. 32b-35a. Στην συνέχεια, διαμορφώνεται ένα σύντομο μεσαίο αντιθετικό τμήμα (στα μ. 37-41) επί της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος, όπου η αντιπαράθεση ανάμεσα στα έγχορδα της ορχήστρας και στο σόλο τσέλλο εντείνεται, ενώ στο τρίτο και τελευταίο δομικό τμήμα (μ. 42-48) η αρχική φράση επανέρχεται δραστικά συρρικνωμένη και πλήρως ανακατασκευασμένη στο εσωτερικό της (πρβλ. μόνον το μ. 42 με το μ. 25 και τα μ. 47-48 με τα μ. 35-36), προκειμένου να παραμείνει μέχρι τέλους επικεντρωμένη στην ντο-ελάσσονα και να ολοκληρωθεί πτωτικά σε αυτήν, δίχως άλλη παρέμβαση του “μανιακού”.

Επομένως, στα τρία πρώτα μέρη της υπό εξέταση συμφωνίας η ορχήστρα έχει όντως παρουσιάσει «μία ατέλειωτη ποικιλία ιδεών μέσα από την ποικιλία των μοτίβων» της, ενόσω «ο μανιακός παραμένει για πολλή ώρα προσηλωμένος στο πρώτο θέμα», σύμφωνα με το προγραμματικό σημείωμα του συνθέτη για το έργο. Όταν όμως ξεκινά το τέταρτο μέρος, έρχεται επιτέλους η στιγμή που ο “μανιακός” «συναντά ένα εύθυμο μοτίβο που τον πείθει και τον κάνει να ενωθεί με τους άλλους». Το μοτίβο αυτό

³⁷ Για την τυπική απαλοιφή τέτοιων “καταχρηστικών” θεματικών επαναλήψεων (όπως, εν προκειμένω, των μ. 33-46 της εκθέσεως) αλλά και την διόλου ασυνήθιστη εξάλειψη ολόκληρης της μεταβάσεως από την επανέκθεση μιας μορφής σονάτας, βλ. Carlin, ό.π., σ. 163 και 165. Η παράκαμψη του – κενού περιεχομένου – μ. 75, από την άλλη πλευρά, φανερώνει εκ των υστέρων ότι η παρουσία του στην έκθεση αποσκοπούσε αποκλειστικά και μόνον στην μέγιστη δυνατή δραματοποίηση της παρθενικής εισόδου του σολιστικού οργάνου στο Allegro.

³⁸ Για τους διαφορετικούς δομικούς τύπους του μενουέττου και τα χαρακτηριστικά τους, βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του Joseph Haydn”, στο: Γιώργος Σακαλλιέρος – Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Purcell, Händel, Haydn, Mendelssohn: Τέσσερις επέτειοι* (Πρακτικά συμποσίου, Αθήνα, 27-28 Νοεμβρίου 2009), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 157-171 (αναλυτική πραγμάτευση περί του τριμερούς αλλά και του διμερούς μετατροπικού, μη-σονατοειδούς δομικού τύπου μενουέττου γίνεται, ειδικότερα, στις σ. 165-166).

εισάγεται πράγματι από τα πρώτα βιολιά στο μ. 1 του Allegro spiritoso και απαντάται από όλη την υπόλοιπη ορχήστρα – συμπεριλαμβανομένου πλέον και του σόλο τσέλλου, που ενώνει την “φωνή” του με την γραμμή του μπάσσου, ως είθισται – στο μ. 2, έχει δε έναν εξόχως επίμονο και παράφορο χαρακτήρα, ο οποίος αρμόζει στην ψυχική κατάσταση του πρωταγωνιστή και γι’ αυτό φαίνεται πως μπορεί να αποτελέσει ένα αποτελεσματικό μέσο θεραπείας, σε αντίθεση με όλες τις προηγούμενες ιδέες που είχαν προταθεί μέχρι τούδε από την ορχήστρα και συνάντησαν την πλήρη αδιαφορία του “μανιακού”! Αξιοπαρατήρητη, προσέτι, μετά την επανάληψη της δίμετρης αρχικής ιδέας στα μ. 3-4, είναι η απότομη στροφή προς την ομώνυμη Ντο-μείζονα καθώς και η πτωτική της επικύρωση στο δεύτερο σκέλος του προτασιακού κυρίου θέματος του Allegro spiritoso (μ. 5-8a), που προοιωνίζονται ήδη από νωρίς την θετική τελική έκβαση της συλλογικής προσπάθειας που καταβάλλεται για την ίαση του “μανιακού”. Δεν μπορεί επίσης να θεωρηθεί τυχαία η επιμονή της φιλικής ομήγυρης στο εναρκτήριο μοτίβο του μέρους αυτού τόσο κατά την διάρκεια του μεταβατικού τμήματος (μ. 8-[13]), το οποίο ξεκινά όπως ακριβώς το κύριο θέμα αλλά οδηγεί άμεσα στην τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος, όσο και στις περισσότερες από τις – εξόχως ενθουσιώδεις – πλάγιες και καταληκτικές θεματικές ιδέες της εκθέσεως που ακολουθούν στα μ. 13-[21] (το πρώτο πλάγιο μόρφωμα, σε δομή προτάσεως), 21-25a (μια αυτούσια παράθεση της κεφαλής του κυρίου θέματος σε μεταφορά στην δευτερεύουσα τονικότητα), αλλά και 34-[38] & 38-[43] (μία επαναλαμβανόμενη καταληκτική ιδέα με ελαφρώς διευρυμένη πτωτική κατάληξη)· μόνο στο ύστερο σκέλος της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως εισάγεται μία εντελώς διαφορετική ιδέα, αβρού ύφους (στα μ. 25b-[29] και σε επανάληψη στα μ. 30b-[34]), ενώ ενδιάμεσα παρεμβάλλεται και μία “εξορκιστική” – ούτως ειπείν – αναδρομή της ορχήστρας στο μοτίβο της “μανίας” (στα μ. 29-30a), από την οποία ο ίδιος ο “μανιακός” απέχει! Στην συνέχεια, χωρίς την μεσολάβηση κάποιας τομής, το εναρκτήριο μοτίβο υπόκειται και σε περαιτέρω αλυσιδωτή ανάπτυξη στην έναρξη της επεξεργασίας (στα μ. 43-48 και 49-50), παραμένοντας για ένα διάστημα ακόμη στο τονικό περιβάλλον της μείζονος σχετικής, προτού παρεκκλίνει από αυτό και στραφεί προς την αρχική ελάσσονα τονικότητα ένα σπονδυλωτό πέρασμα (στα μ. 51-54 και 55-56), το οποίο ως επί το πλείστον βασίζεται σε δευτερεύοντα μοτίβα της επικεφαλής πλάγιας θεματικής ιδέας της εκθέσεως. Παρ’ όλα αυτά, η σύντομη αλυσιδοποίηση ενός νέου, περισσότερο “δραματικού” μοτίβου από την ντο- στην φα-ελάσσονα στα μ. 57-66 οδηγείται τελικά σε αδιέξοδο και η “παρένθεση” αυτή κλείνει με περαιτέρω εξυφάνσεις του εναρκτήριου μοτίβου του μέρους επί της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος στα μ. 67-71a (πρβλ. ιδίως τα μ. 49-50), οι οποίες παρέχουν πλέον την αφορμή στο σόλο τσέλλο να αρθρώσει στα μ. 71-74a – παράλληλα με το φαγγόττο – μία νέα “ξέγνοιαστη” μελωδική ιδέα, σε ένδειξη ανάκτησης της πνευματικής διαύγειας του πρωταγωνιστή της ιστορίας.

Στο σημείο αυτό, όμως, όπου η μανία μοιάζει πια να αποτελεί παρελθόν, λαμβάνει χώρα η μεγαλύτερη “ψυχρολουσία”: τελείως απρόσμενα, η μελωδική γραμμή του τσέλλου «υποτροπιάζει εκ νέου», διακόπτοντας την προηγούμενη εξύφανσή της και επανερχόμενη στα μ. 74-76 στην αρχική εμμονή της, την ώρα που η υπόλοιπη ορχήστρα απομένει τελείως σιωπηλή και αμήχανη... Αυτή η αναπάντεχη αρνητική τροπή αντανακλάται επιπλέον – σε δομικό επίπεδο – στην διακοπή της υπό εξέλιξη μορφής σονάτας και στην υποκατάσταση της προσδοκώμενης επανεκθέσεως από μία αναδρομή στο αργό πρώτο μέρος της συμφωνίας.³⁹ Συγκεκριμένα, το τετράμετρο κύριο θέμα του Andantino (βλ. τα μ. 20-23) επανέρχεται στην αυθεντική του εκδοχή στα μ.

³⁹ Πρβλ. Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 275 και 290· Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, ό.π., σ. 166.

77-80 του τελικού μέρους, ακολουθούμενο μάλιστα από νέες ορχηστρικές αναπλάσεις του μεταβατικού υλικού του πρώτου μέρους (ιδίως των μοτίβων του μ. 26 αλλά και των μ. 27 κ.εξ.) στα μ. 81-88a, καθώς και από ένα παρατεταμένο πέρασμα στα μ. 88b-94, όπου το παραλήρημα του “μανιακού” περιβάλλεται και πάλι από αλλεπάλληλους μελωδικούς αναστεναγμούς των φίλων του· ολόκληρο αυτό το εμβόλιμο αργό τμήμα κινείται συνάμα στο ευρύτερο περιβάλλον της ντο-ελάσσονος, τονικοποιώντας με έμφαση τις αρμονικές περιοχές της υποδεσπόζουσας και της μείζονος σχετικής της αλλά και της ναπολιτάνικης, προτού τελικά καταλήξει επί της δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς στα μ. 95-97 (τα οποία παραπέμπουν σε διάφορες χαρακτηριστικές “στιγμές” των συνδεδειγμένων περασμάτων του πρώτου μέρους και ειδικότερα στα μ. 67, 71-72 αλλά και 19). Κατά συνέπεια, αυτή η αναπαράσταση της ξαφνικής υπαναχώρησης του πρωταγωνιστή στην αρχική του ψυχική κατάσταση σηματοδοτεί την τελευταία και πιο δραματική καμπή στην πορεία της εξωμουσικής υπόθεσης του έργου, χωρίς ουδόλως να αποσκοπεί στην αναδρομική αποκατάσταση της δομικής πληρότητας του πρώτου μέρους στο συνολικό πλαίσιο της παρούσας κυκλικής συνθέσεως· με άλλα λόγια, η μορφή σονάτας του εναρκτήριου *Andantino* παραμένει σε κάθε περίπτωση ιδιόζουσα και ημιτελής, εξίσου όπως και αυτή του καταληκτικού *Allegro spiritoso*, στον βαθμό που η μετέπειτα επαναφορά των αρχικών του μουσικών συμφραζομένων στα μ. 98-120 δεν λειτουργεί με όρους επανεκθέσεως στην Ντο-μείζονα, αλλά αντικατοπτρίζει μονάχα το αίσιο τέλος της ιστορίας με την ελεύθερη κατασκευαστική λογική μιας *coda*:⁴⁰ η «κοινή παρόρμηση», που εν τέλει παρασύρει ξανά τον “μανιακό” και τον κάνει να «καταλήγει εύθυμα, ενωμένος με τους άλλους», αποδίδεται εδώ με την ανακατάστροψη και την επέκταση του κυρίου θέματος στα μ. 98-104 (πρβλ. τα μ. 5-7 & 1-4) και 105-108 (παράγωγα των μ. 5-7), ενώ ο ιδιοφυής συνδυασμός του “εξορκιστικού” μοτίβου της “μανίας” από τα έγχορδα της ορχήστρας με ένα μακρινό παράγωγο της ανάλαφρης ιδέας των μ. 25b κ.εξ. από το σόλο τσέλλο και τα ξύλινα πνευστά στα μ. 109-[113] και – σε άμεση επανάληψη – στα μ. 113-[117] επισφραγίζεται με νέες καταληκτικές παραθέσεις του εναρκτήριου μοτίβου του μέρους αυτού από το σύνολο των οργάνων της ορχήστρας στα μ. 117-120. Η θεραπεία υπήρξε επιτυχής και τα τελευταία ίχνη της καταθλιπτικής μανίας του πρωταγωνιστή εξαφανίζονται μέσα σε ένα κλίμα γενικού ενθουσιασμού.⁴¹

Συνοψίζοντας, μπορούμε λοιπόν να διαπιστώσουμε ότι ο Brunetti ισορροπεί επιδέξια ανάμεσα στις απαιτήσεις που του θέτουν τόσο τα δεδομένα του συμφωνικού μουσικού είδους της εποχής του, όσο και αυτά του επιπρόσθετου εξωμουσικού προγράμματος του “*Μανιακού*”. Το έργο του αναγνωρίζεται αδιαμφισβήτητα ως *συμφωνία*, χάρη στην τετραμερή του διάρθρωση αλλά και στις συμβατικές μουσικές μορφές των δύο εσωτερικών του μερών, ενώ παράλληλα η εξωμουσική του υπόθεση αναπαριστάται πειστικά με την κυκλική επαναφορά του μοτίβου της “μανίας” από μέρος σε μέρος, με τον διακριτό ρόλο του σόλο τσέλλου έναντι της υπόλοιπης ορχήστρας, με τον τονικό διπολισμό ανάμεσα στην ντο-ελάσσονα και την Μι-ύφεση-

⁴⁰ Ο Will (*Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 290· *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, ό.π., σ. 167) διακρίνει επίσης ένα αργό εμβόλιμο “επεισόδιο” και μία “*coda*” στα μ. 77-97 και 98-120, αντίστοιχα, αλλά αντιμετωπίζει εσφαλμένα τα μ. 1-76 του *Allegro spiritoso* ως μία ενιαία έκθεση σονάτας και αποτιμά πολύ απλοϊκά ως τριμερή (ABA’) την συνολική διάρθρωση του σύνθετου αυτού τελικού μέρους της συμφωνίας.

⁴¹ Ο Will (*Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 290) κάνει ομοίως λόγο για μία τελική “αποθέωση”, έπειτα από την ανάκληση της αρχικής ασθένειας στο εμβόλιμο *Andantino*. Πρβλ. επίσης Brown (ό.π., σ. 292), ο οποίος καταλήγει στην παρεμφερή διαπίστωση ότι «η λογική (και η Ντο-μείζονα) θριαμβεύει έναντι του παραλογισμού στο τέλος του κομματιού».

μείζονα που τελικά επιλύεται δια της επικράτησης της Ντο-μείζονος,⁴² αλλά και με τις εντυπωσιακές αποδομήσεις που γνωρίζουν οι μορφές σονάτας κατά την εφαρμογή τους στα δύο εξωτερικά μέρη, σε συνδυασμό και με την μερική αναδρομή του τελικού μέρους στο εναρκτήριο. Με βάση όλα τα παραπάνω και με δεδομένη την γνώση των πραγματικών προθέσεων του δημιουργού, η παρούσα συμφωνία δεν μπορεί συνεπώς να θεωρείται απλώς και μόνον “χαρακτηριστική”: είναι ακραιφνώς *προγραμματική* και απολύτως εφάμιλλη με πλείστες άλλες συνθέσεις του ίδιου είδους, οι οποίες είδαν το φως πολλές δεκαετίες μετά από αυτήν!

Προς την ίδια κατεύθυνση με τον Brunetti αλλά και τον Dittersdorf κινήθηκαν ασφαλώς και άλλοι συνθέτες κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνας, δημιουργώντας γνήσια προγραμματικές συμφωνίες, βασισμένες σε εκτενείς εξωμουσικές αφηγήσεις: ως αναφερθούν εδώ ενδεικτικά αφ’ ενός μεν η *Μεγάλη συμφωνία σε Σολ-μείζονα*, “*Le portrait musical de la nature*” [“*Το μουσικό πορτραίτο της φύσεως*”], που ο Justin Heinrich Knecht συνέθεσε το 1785 πάνω σε μία υπόθεση πολύ παρεμφερή με εκείνη της *Ποιμενικής συμφωνίας* του Beethoven (αλλά και πολύ πιο αναλυτικά τεκμηριωμένη από τον ίδιο τον συνθέτη), και αφ’ ετέρου η *Συμφωνία σε Ντο-μείζονα*, “*Aphrodite*” [“*Αφροδίτη*”], Hennigová-Dubová C1, την οποίαν ο Anton Wranitzky (ή Antonín Vranický) έγραψε και παρουσίασε το 1792 στην Βιέννη.⁴³ Παράλληλα, βέβαια, εξακολουθούσαν να κάνουν την εμφάνισή τους ποικίλα άλλα συμφωνικά έργα που συνοδεύονταν μόνον από “χαρακτηριστικούς” τίτλους και τα οποία με σύγχρονα κριτήρια θα αποφεύγαμε να τα εντάξουμε στην προγραμματική μουσική – εκτός και αν η μελέτη τους παρέχει σοβαρές ενδείξεις περί της ύπαρξης ενός “αποσιωπημένου” προγράμματος, πράγμα το οποίο καθιστά πολύ πιο ρευστά τα όρια ανάμεσα στην “χαρακτηριστική” και την “προγραμματική” συμφωνία. Για παράδειγμα, εάν ο τίτλος μιας συμφωνίας αναφέρεται σε ένα λογοτεχνικό ή θεατρικό έργο, τότε μάλλον αρκεί από μόνος του για να καταστήσει το μουσικό έργο καθ’ όλα *προγραμματικό*, αφού ως “πρόγραμμα” εκλαμβάνεται σε αυτήν την περίπτωση απευθείας το πρωτότυπο πεζό ή ποιητικό κείμενο και ο συνθέτης δεν χρειάζεται να το παραθέσει σε οιαδήποτε μορφή (πλήρη, αποσπασματική ή περιληπτική) στην παρτιτούρα του. Σε αυτήν ακριβώς την κατηγορία έργων ανήκει και η περίφημη *Συμφωνία Φάουστ, σε τρεις χαρακτηριστικές εικόνες (κατά τον Goethe)* του Liszt: υπάρχει άραγε κανείς που θα αμφισβητούσε την ένταξή της στο είδος της προγραμματικής συμφωνίας, επειδή ο συνθέτης δεν θεώρησε απαραίτητο να προσθέσει καμμία άλλη υπόδειξη περί του εξωμουσικού της περιεχομένου, πέραν της παραπομπής στον ποιητή και στα τρία κεντρικά πρόσωπα του δράματος, ήτοι τον Φάουστ, την Μαργαρίτα και τον Μεφιστοφελή;⁴⁴

Μία ανάλογη περίπτωση από την εποχή του κλασικισμού θα μπορούσε να αποτελεί η *Συμφωνία σε Ντο-μείζονα*, “*Il distratto*” [“*Ο αφηρημένος*”], Hob. I: 60, του Joseph Haydn, η οποία αναφέρεται στην ομότιτλη κωμωδία (*Le Distratt*, 1697) του γάλλου δραματουργού Jean-François Regnard. Υπάρχουν ωστόσο δύο σημαντικά προβλήματα στην προκειμένη περίπτωση: το έργο του Haydn δεν συνιστά πραγματική συμφωνία, ούτε επίσης μπορεί να εκληφθεί αναντίρρητα ως προγραμματική σύνθεση!

⁴² Ο Brown (ό.π., σ. 292) υπογραμμίζει την εξωμουσική σημασία της τελικής επικράτησης της ομώνυμης Ντο-μείζονος έναντι της αρχικής ντο-ελάσσονος, αλλά αντιπαρέχεται καθ’ ολοκληρίαν τον δεσπόζοντα ρόλο που ανατίθεται στην σχετική τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος στο πλαίσιο της συνολικής δραματουργικής πορείας της παρούσας συμφωνίας του Brunetti.

⁴³ Για μία περιεκτική ανασκόπηση των δύο αυτών έργων, βλ. Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 282-293 και 506-507 (Knecht), 293-312 και 550-551 (Wranitzky).

⁴⁴ Βλ. ενδεικτικά Klauwell, ό.π., σ. 162-172.

Πρόκειται για *σκηνική μουσική*, αποτελούμενη από έξι μέρη (Εισαγωγή, τέσσερα entr'actes – δηλαδή ιντερλουδία – και ένα finale), την οποίαν ο Haydn συνέθεσε πιθανότατα το 1774 για να συνοδεύσει μία παράσταση του πεντάπρακτου θεατρικού έργου του Regnard από τον θίασο του Karl Wahr στην Eszterháza. Δεδομένης, βέβαια, της εγγενώς εφήμερης φύσεως της σκηνικής μουσικής, των επαίνων που απέσπασε η εν λόγω (περιστασιακού χαρακτήρος) δημιουργία του Haydn αλλά και της εξόχως διασταλτικής έννοιας του όρου “συμφωνία” εκείνη την εποχή, το έργο αυτό διαδόθηκε έκτοτε με την μορφή της *συμφωνίας* – αναμφίβολα, της πλέον “εκκεντρικής” μεταξύ των 106 συμφωνιών του Haydn, αφού είναι η μόνη που διαθέτει έξι μέρη!⁴⁵ Αλλά από την στιγμή που ο “*Αφηρημένος*” του Haydn δεν έχει συλληφθεί ευθύς εξ αρχής ως συμφωνία και δη προγραμματική, δεν υπάρχει λόγος και να μας απασχολήσει περαιτέρω στο πλαίσιο της παρούσας πραγμάτευσης.

Απεναντίας, άξια ιδιαίτερης προσοχής μοιάζει να είναι μία άλλη συμφωνία αυτού του τύπου, γραμμένη από τον όχι λιγότερο περιώνυμο στην εποχή του, συνθέτη και πιανίστα Leopold Kozeluch (ή Koželuh). Γεννημένος το 1747 στην Βοημία, ο Kozeluch είχε ως δασκάλους του τον εξάδελφό του Jan Antonín Kozeluch στην σύνθεση και τον František Xaver Dušek (ή Duscek) στο πληκτροφόρο. Από την Πράγα εγκαταστάθηκε το 1778 στην Βιέννη, όπου έγινε γρήγορα περιζήτητος ως εκτελεστής και παιδαγωγός του πληκτροφόρου, ενώ το 1785 ίδρυσε εκεί και τον δικό του μουσικό εκδοτικό οίκο. Οι συνθέσεις του για πληκτροφόρο γνώρισαν επίσης μεγάλη διάδοση κατά τις δεκαετίες του 1780 και του 1790 σε ολόκληρη την Ευρώπη, ενώ από το 1792, όταν ο ίδιος έλαβε τους τίτλους του αρχιμουσικού δωματίου και του συνθέτη της αυλής, άρχισε να ασχολείται πιο εντατικά και με το φωνητικό ρεπερτόριο. Ωστόσο, η επιδείνωση της υγείας του ανέκοψε πολλές από τις δραστηριότητές του από τις αρχές του 19ου αιώνας μέχρι τον θάνατό του, το 1818. Ο κατάλογος των έργων του (σωζόμενων αλλά και χαμένων) περιλαμβάνει 63 τρίο με πληκτροφόρο, 24 σονάτες για πληκτροφόρο και βιολί, 49 σονάτες για σόλο πληκτροφόρο και άλλες 7 για πληκτροφόρο – 4 χέρια, καθώς και μικρότερα κομμάτια για πληκτροφόρο· διάφορα έργα για σύνολα εγχόρδων είτε πνευστών· 11 συμφωνίες, 22 κοντσέρτα για πληκτροφόρο και ορχήστρα, 2 κοντσέρτα για κλαρινέττο και 2 symphonies concertantes· όπερες, μπαλέττα, ορατόρια, καντάτες, Λειτουργίες, άριες, τραγούδια χορωδιακά και σολιστικά, καθώς επίσης πολυάριθμες διασκευές σκωτσέζικων και ουαλικών μελωδιών (σαν κι αυτές των Haydn και Beethoven) συμπληρώνουν την πολυχιδή συνθετική του παραγωγή.⁴⁶

Οι περιορισμένες σε ποσότητα αλλά ιδιαίτερα αξιόλογες (ένδεκα) συμφωνίες του Kozeluch φαίνεται πως έχουν γραφεί όλες στην Βιέννη κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1780. Μία από αυτές, η *Συμφωνία σε Σι-ύφεση-μείζονα*, Poštolka I: 11, φέρει τον αυθεντικό τίτλο “*L'Irrésolu*” ή “*L'Irresoluto*” [“*Ο αναποφάσιτος*”]· είναι αχρονολόγητη, αλλά τυπική ως προς την τετραμερή της διάρθρωση (γρήγορο – αργό – μενουέττο –

⁴⁵ Αναφορικά με το ιστορικό του εν λόγω έργου του Haydn, την πρόσληψή του, αλλά και για ενδεικτικές αναλυτικές προσεγγίσεις των μερών του σε συνάφεια με τις πιθανές εξωμουσικές τους συνδηλώσεις, βλ. Elaine R. Sisman, “Haydn’s Theater Symphonies”, *Journal of the American Musicological Society* 43/2, 1990, σ. 293, 302 και 311-322· James Webster, *Haydn’s “Farewell” Symphony and the idea of classical style: Through-composition and cyclic integration in his instrumental music*, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis), Cambridge 1991, σ. 13, 113, 146-147, 232 και 245· Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 382, 384, 391-392, 404-405 και 406-410.

⁴⁶ Βλ. αναλυτικότερα: Milan Poštolka, “Kozeluch, Leopold”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 13, σ. 852-853· Jiří Mikuláš, “Koželuh, Leopold”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 10, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2003, σ. 588-592.

γρήγορο μέρος) και την ενορχήστρωσή της (2 όμποε / 2 φλάουτα [μόνο στο αργό μέρος], 2 κόρνα και έγχορδα) για τα δεδομένα αυτής της περιόδου, σώζεται δε μόνο σε τρεις σειρές χειρόγραφων παρτών (σε βιβλιοθήκες και αρχεία στην Αυστρία, την Τσεχία και την Γερμανία) και παραμένει ανέκδοτη μέχρι σήμερα.⁴⁷ Ο μόνος που τυγχάνει να έχει μελετήσει σε πολύ αδρές γραμμές την συμφωνία αυτή είναι ο Will, οι σποραδικές αναφορές του οποίου επί του συγκεκριμένου έργου του Kozeluch μπορούν να συνοψισθούν στις ακόλουθες παρατηρήσεις: α) η συμφωνία αυτή βασίζεται μεν στο τυπικό τετραμερές πρότυπο της κλασικής περιόδου, αλλά στο τέλος του πρώτου και του τέταρτου μέρους της προστίθεται ως coda ένα εκτενές πέρασμα εν είδει ρετσιτατίβου· β) το ρετσιτατίβο αυτό είναι ταυτόσημο, αλλά η σημασία της παρούσας αναδρομής του τέταρτου μέρους της συμφωνίας στο πρώτο παραμένει άγνωστη· γ) δεν υποδεικνύονται άλλες συνδέσεις μεταξύ των τεσσάρων μερών· δ) τα δύο εξωτερικά μέρη θεωρούνται σύνθετα: στο γρήγορο πρώτο μέρος μία μορφή σονάτας ακολουθείται από το προαναφερόμενο ρετσιτατίβο, ενώ το τέταρτο μέρος αποτελείται από ενότητες εν είδει εμβατηρίου και χορών, διανθισμένες με ρετσιτατίβα, και ολοκληρώνεται με την επαναφορά του ρετσιτατίβου του πρώτου μέρους· τέλος, ε) θέμα της συμφωνίας αυτής φαίνεται πως αποτελεί ένας “τύπος χαρακτήρα”, ένα πραγματικό ή φανταστικό πρόσωπο που εκφράζει συγκεκριμένα συναισθήματα είτε συγκινήσεις, γι’ αυτό και το έργο κατατάσσεται εν τέλει σε μία κατηγορία “χαρακτηριστικών” συμφωνιών που εκφράζουν συναισθήματα και “ηθικούς χαρακτήρες”.⁴⁸ Κατά συνέπεια, ο Will θεωρεί πως πρόθεση του συνθέτη αποτελεί μονάχα η μουσική αναπαράσταση του χαρακτήρα του αναποφάσιστου ανθρώπου στην γενικότητά του, δίχως όμως να επιχειρεί να ερμηνεύσει ενδελεχέστερα όλες τις άλλες ιδιαιτερότητες του έργου (οι οποίες μάλιστα δεν περιορίζονται σε όσες έχει εντοπίσει, όπως θα φανεί στην συνέχεια).

Στην δική μου προσπάθεια να αναζητήσω περαιτέρω πιθανές πηγές εμπνεύσεως για την σύνθεση της λησμονημένης αυτής συμφωνίας, υπέπεσε στην αντίληψή μου ότι ο τίτλος *L'Irrésolu* αντιστοιχεί σε μία πεντάπρακτη γαλλική κωμωδία του Philippe Néricault, του επονομαζόμενου Destouches (1680-1754), η οποία γράφηκε το 1712 και ανέβηκε για πρώτη φορά στην Comédie-Française του Παρισιού στις 5 Ιανουαρίου 1713, δίχως ιδιαίτερη επιτυχία· ακολούθησαν άλλες πέντε παραστάσεις του έργου την ίδια χρονιά, ενώ μετά τον θάνατο του συγγραφέα του γνώρισε μian αρκετά παρατεταμένη αναβίωση στην παρισινή θεατρική σκηνή, με σποραδικά ανεβάσματά του από το 1762 μέχρι το 1781.⁴⁹ Ο πρωταγωνιστής της ιστορίας είναι ο νεαρός

⁴⁷ Βλ. σχετικά: Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 510· Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, ό.π., σ. 270· RISM – Online Catalogue of Musical Sources / Online-Suche nach Musikquellen, www.rism.info, τεκμήρια RISM ID no. 451506466 και RISM ID no. 600176740. Οι αναλυτικές παρατηρήσεις που θα ακολουθήσουν βασίζονται στην μοναδική ηχογράφιση του έργου που έχει κυκλοφορήσει μέχρι τούδε, στον δίσκο ακτίνας με τίτλο *Leopold Kozeluch: Symphonies – Concerto Köln*, Teldec (Das alte Werk), Hamburg 2001, 8573-85495-2 (η έκδοση αυτή περιέχει εκτελέσεις τεσσάρων συμφωνιών του Kozeluch, με αριθμούς καταλόγου Rožtolka I: 6, 10, 1 και 11, αντίστοιχα).

⁴⁸ Βλ. Will, *Programmatic symphonies of the classical period*, ό.π., σ. 73, 275 και 290· Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, ό.π., σ. 166, 168 και 303.

⁴⁹ Τα παραπάνω στοιχεία προέρχονται από την μελέτη του Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900: Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Slatkine Reprints, Genève 1970 (πρώτη έκδοση: Plon-Nourrit et Cie, Paris 1901), σ. 46 και χρονολογικοί πίνακες δίχως σελιδαρίθμηση, απ’ όπου αντλούνται τα ακόλουθα ποσοτικά δεδομένα για τις παραστάσεις του έργου στην Comédie-Française κατ’ έτος: 6 παραστάσεις το 1713, 5 το 1762, 3 το 1763, 3 το 1764, 1 το 1765, 2 το 1766, 1 το 1768, 1 το 1769, 1 το 1770, 2 το 1773, 1 το 1774, 1 το 1775 και 3 το 1781. Πρβλ. επίσης Jean Hankiss, *Philippe Néricault Destouches: L’homme et l’œuvre*, Slatkine, Genève – Paris 1981 (πρώτη έκδοση: 1918), σ. 75.

Dorante, ο οποίος σε όλο το έργο αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο – και για ένα διάστημα ακόμη και ανάμεσα σε τρεις – υποψήφιες συζύγους: τις αδελφές Julie και Célimène, αλλά και την μητέρα τους, την ευκατάστατη και φιλάρεσκη Madame Argante. Η φιλαρέσκεια αποτελεί βασικό στοιχείο του χαρακτήρα και της Julie, η οποία αντιμετωπίζει τον έρωτα ως απόλαυση και ως κάτι το αστείο, ενώ για την σεμνότυφη Célimène ο έρωτας συνιστά πηγή αποχαύνωσης, ανησυχίας και απόγνωσης. Στην υπόθεση του έργου εμπλέκονται ακόμη ο γέρο-Pyrante, πατέρας του Dorante, που επιθυμεί διακαώς να επιβάλει στον γιό του την δική του βούληση, αλλά και ένας Ιππότης, γιος του παλιού φίλου του Pyrante Lysimon, ο οποίος αποτελεί επίσης έναν υποψήφιο γαμπρό για τις κόρες της Madame Argante. Έπειτα από πολλά επεισόδια και συνεχείς ανατροπές της πλοκής, ο “αναποφάσιστος” υποκύπτει τελικά στην αξίωση του πατέρα του να νυμφευθεί την Julie· ωστόσο, το έργο κλείνει με τον Dorante να δηλώνει: «Θα έπραττα καλύτερα, πιστεύω, αν είχα νυμφευθεί την Célimène» (“J’aurais mieux fait, je crois, d’épouser Célimène”)!⁵⁰

Ο λόγος για τον οποίον υποστηρίζω ότι η συμφωνία του Kozeluch έχει όντως βασισθεί στην συγκεκριμένη κωμωδία του Destouches είναι ότι τα ιδιαίτερα γνωρίσματά της ευθυγραμμίζονται κατά τρόπον μοναδικό με τους βασικούς χαρακτήρες και την αναποφασιστικότητα που διακατέχει τον Dorante μέχρι το πέσιμο της αυλαίας στην τελευταία πράξη. Η επαφή του συνθέτη με το θεατρικό έργο μπορεί κάλλιστα να τοποθετηθεί στις αρχές της δεκαετίας του 1780 στην Βιέννη, κατά το τέλος της περιόδου των αναβιώσεων του στο Παρίσι, πιθανότατα μέσω της συμπερίληψής του στο ρεπερτόριο κάποιου περιοδεύοντος θιάσου.⁵¹ Παρ’ όλα αυτά, η συμφωνική μουσική του Kozeluch για τον *Αναποφάσιστο* του Destouches δεν προοριζόταν επ’ ουδενί για την συνοδεία κάποιας παράστασης του θεατρικού έργου (όπως η σκηνική μουσική του Haydn για τον *Αφηρημένο* του Regnard), αλλά έχει συλληφθεί ξεκάθαρα ως μία αυθύπαρκτη προγραμματική μουσική σύνθεση για συναυλιακή χρήση. Τούτο επιβεβαιώνεται όχι μόνον από το γεγονός ότι τα τέσσερα μέρη της συμφωνίας δεν ήταν αρκετά από μόνα τους για τις ανάγκες του ανεβάσματος μιας πεντάπρακτης κωμωδίας μετά μουσικής, αλλά πρωτίστως από το ότι όλα τα μέρη είναι συνδεδεμένα μεταξύ τους και υπαγορεύουν μία εκτέλεση συνεχή, χωρίς διαλείμματα ή οιοδήποτε άλλου τύπου παρεμβολές ανάμεσά τους. Το εναρκτήριο Allegro ma più presto ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος· εντούτοις, η αρμονική του κλειστότητα υπονομεύεται από το γεγονός ότι η προαναφερθείσα πτώση σηματοδοτεί την κατάληξη ενός εκτενούς περάσματος εν είδει ρετσιτατίβου, το οποίο εξ ορισμού χρησιμεύει ως προετοιμασία για την είσοδο ενός περισσότερο μελωδικού μέρους στην συνέχεια: πράγματι, με την αναδρομική θεώρηση της ακροτελεύτιας συγχορδίας του πρώτου μέρους ως δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος, το ακόλουθο Adagio έρχεται να δικαιώσει πλήρως τον ρόλο και την τελειώς απρόσμενη παρουσία του ρετσιτατίβου που προηγήθηκε. Από την άλλη πλευρά, το ίδιο το αργό μέρος ολοκληρώνεται αργότερα με ένα μετατροπικό συνδετικό πέρασμα προς την Σι-ύφεση-μείζονα, προκειμένου να εισαχθεί άμεσα το μενουέττο της συμφωνίας, το οποίο με την σειρά του μένει

⁵⁰ Για μία περιεκτική σύνοψη της υπόθεσης του έργου του Destouches αλλά και σχολιασμό των βασικών χαρακτήρων και των φιλολογικών τους καταβολών, βλ. Hankiss, ό.π., σ. 76-80 και 80-86, αντίστοιχα. Ο *Αναποφάσιστος* έχει εκδοθεί τόσο στην αρχική όσο και σε αυθεντική αναθεωρημένη εκδοχή: βλ. [Philippe] Néricault Destouches, *L'Irrésolu, Comédie*, François Le Breton, Paris 1713, καθώς και [Philippe] Néricault Destouches, *Œuvres dramatiques – Tome Premier*, Imprimerie Royale, Paris 1757, σ. 257-402.

⁵¹ Δεν θα πρέπει επίσης να περάσει απαρατήρητο το γεγονός ότι η κωμωδία του Destouches είχε εκδοθεί και στην Βιέννη ήδη από την δεκαετία του 1760: βλ. [Philippe Néricault] Destouches, *L'Irrésolu, Comédie en vers et en cinq actes*, Imprimerie de Ghelen, Vienne 1763.

αρμονικώς “ανοικτό” στην επιπρόσθετη coda του, αναθέτοντας την λύση της τελικής συγχορδίας της δεσπόζουσας στην επερχόμενη ανάκρουση του τελικού μέρους της συμφωνίας, *Allegro molto poco presto*. Με αυτόν τον τρόπο, ο Kozeluch δημιουργεί μία συνεχή απ’ άκρου εις άκρον τετραμερή συμφωνική σύνθεση, η οποία δεν φαίνεται να έχει όμοιο της τουλάχιστον μέχρι το τέλος του 18ου αιώνας!⁵²

Σε ό,τι αφορά τώρα ειδικότερα το πρώτο μέρος της παρούσας συμφωνίας, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αυτό αποτελεί μία μουσική σκιαγράφιση του χαρακτήρα του αναποφάσιστου πρωταγωνιστή της ιστορίας. Τούτο το *Allegro ma riu presto* είναι γραμμένο στην τυπική τριμερή μορφή σονάτας, αλλά περιέχει αρκετές αναπάντεχες και εξόχως “χαρακτηριστικές” στιγμές. Το κύριο θέμα, για παράδειγμα, παρ’ ότι ξεκινά ομαλά από την Σι-ύφεση-μείζονα, προεκτείνει εντυπωσιακά την βασική προτασιακή του δομή και μέσω της ντο-ελάσσονος ολοκληρώνει παραδόξως την πορεία του με μία εμφαντική μισή πτώση στην σχετική σολ-ελάσσονα!⁵³ Παρ’ όλα αυτά, η μετάβαση επανέρχεται στην αρχική τονική με ένα νέο θέμα τύπου φανφάρας (ίσως το πιο αντιπροσωπευτικό όλου του έργου) και οδεύει φυσιολογικά προς την δεσπόζουσα, προτού η αναποφασιστικότητα του χαρακτήρος του *Dorante* επενεργήσει και εδώ ματαιώνοντας την προδιαγραφόμενη πτώση και οδηγώντας σε μία μακρά και περιπετειώδη μελωδική εξύφανση μέχρι την προσέγγιση της διπλής δεσπόζουσας και της “ενδιάμεσης τομής” της εκθέσεως, με απροκάλυπτες αναφορές και στον ελάσσονα τρόπο. Κατόπιν, μία ευγενής ως προς το ύφος και περιοδικής δομής πρώτη πλάγια ιδέα στην Φα-μείζονα παραχωρεί την θέση της σε μία πιο δυναμική και εξωστρεφή δεύτερη πλάγια ιδέα, η οποία όμως διστάζει να καταλήξει στην επικυρωτική πτώση της δευτερεύουσας τονικότητας, που αποκόπτεται, όπως και όλες οι αντίστοιχες απόπειρες των καταληκτικών θεματικών μορφωμάτων της εκθέσεως που ακολουθούν. Έτσι, η κεντρική ιδέα της αναποφασιστικότητας βρίσκει την πειστικότερη δυνατή μουσική της αποτύπωση στην διαμόρφωση μιας ιδιότυπης και εν τέλει παντελώς “αποτυχημένης” πτωτικά εκθέσεως σονάτας!⁵⁴ Στην συνέχεια, ένα παράλλαγμα του πρώτου καταληκτικού μορφώματος ανοίγει την ενότητα της επεξεργασίας και καταλήγει σε μισή πτώση στο περιβάλλον της ρε-ελάσσονος, για να ακολουθήσει μία αναδρομή στο υλικό της μετατροπικής εξύφανσης του μεταβατικού τμήματος της εκθέσεως με προορισμό μία πτώση στην δεσπόζουσα της ελάσσονος σχετικής, η οποία μάλιστα υλοποιείται όπως ακριβώς και στο κλείσιμο του κυρίου θέματος – πλην όμως σε ένα σημείο της συνολικής μορφής, όπου πλέον είναι απολύτως αναμενόμενη. Τελείως απρόσμενη, απεναντίας, είναι η άμεση επαναφορά της επικεφαλής θεματικής ιδέας της μεταβάσεως στην Σι-ύφεση-μείζονα, η οποία εδώ λειτουργεί περίπου σαν μία “ψευδής

⁵² Με βάση τα δεδομένα που παρέχει η σχετική διερεύνηση του Will (*The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*, ό.π., σ. 167-169) επί του χαρακτηριστικού / προγραμματικού συμφωνικού ρεπερτορίου της εποχής, φαίνεται πως δεν υπάρχουν άλλες τετραμερείς συμφωνίες με όλα τους τα μέρη συνδεδεμένα, όπως παρατηρείται στην περίπτωση του “Αναποφάσιστου” του Kozeluch. Δύο συναφή παραδείγματα εντοπίζονται μονάχα σε τριμερείς συμφωνίες του Franz Ignaz von Beecke (*Pastorale sinfonie*, σε Ρε-μείζονα, Munter 8 / Murray D2, σύνθεση του 1787) και του John Marsh (*Συμφωνία αρ. 7, σε Μι-ύφεση-μείζονα, “La chasse”, σύνθεση του 1790*).

⁵³ Αυτή η πρακτική ξεφεύγει εντελώς από τις προδιαγραφές που ισχύουν διαχρονικά για την πτωτική κατάληξη ενός κυρίου θέματος σονάτας, για την οποία προβλέπεται μία τέλεια (είτε ατελής) ή μισή πτώση στην αρχική τονικότητα· βλ. ενδεικτικά Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 73-80. Προσωπικά, δεν γνωρίζω άλλη ανάλογη περίπτωση μετατροπικής περιπλάνησης και κατάληξης του κυρίου θέματος μιας μορφής σονάτας σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής στο ευρύτερο ρεπερτόριο της κλασικής περιόδου!

⁵⁴ Για αυτό το εξόχως αποδομητικό αλλά και σπανιότατο στην προ του 1800 μουσική δημιουργία φαινόμενο, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 177-179.

επανεκθέση⁵⁵ και – σε τελική ανάλυση – ως συνδυαστικό πέρασμα προς την πραγματική επανεκθέση, η οποία, με την μεσολάβηση μίας μισής πτώσεως στην αρχική τονικότητα, ξεκινά με το κύριο θέμα να στρέφεται πλέον προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας⁵⁶ προτού καταλήξει ξανά στην δεσπόζουσα της ελάσσονος σχετικής, ενώ η εύλογη παράκαμψη του επικεφαλής μορφώματος της μεταβάσεως αναπληρώνεται κατόπιν από μία ακόμη καινοφανή ανάπτυξη του υλικού της μετέπειτα μετατροπικής της εξύφανσης, που παρ' όλα αυτά επισφραγίζεται με την ίδια επακριβώς πτωτική διαδικασία που έλαβε νωρίτερα χώραν και εντός της επεξεργασίας. Κατά συνέπεια, τα όρια ανάμεσα στην επεξεργασία και την επανεκθέση καθίστανται τόσο ρευστά και ασαφή, που η ακόλουθη τονική επαναφορά των πλαγίων και καταληκτικών θεματικών μορφωμάτων μοιάζει ιδιαίτερα κανονιστική, παρ' ότι βέβαια, ως απόρροια της πιστής αναπαραγωγής του “δευτέρου ημίσεως” της εκθέσεως, η επανεκθέση παραμένει αναπόφευκτα εξίσου *ατελέσφορη* από πτωτικής επόψεως με εκείνη!⁵⁷ Ομοίως, η αρχή της coda παραπέμπει ευθέως στην έναρξη της επεξεργασίας, αλλά μία σύντομη ανάπλαση του υλικού της μετατροπικής εξύφανσης της μεταβάσεως οδηγεί εκ νέου στην δεσπόζουσα της σχετικής και μάλιστα με ύφος ρετσιτατίβου, το οποίο, έπειτα από μία ύστατη τονική αναδρομή στην επικεφαλής θεματική ιδέα της μεταβάσεως, επιβάλλεται πλήρως στην κατάληξη του πρώτου αυτού μέρους της συμφωνίας με την μορφή ενός εκτεταμένου και εξόχως δραματοποιημένου *recitativo accompagnato*.

Τα δύο επόμενα συμφωνικά μέρη συνιστούν αναπαραστάσεις των διαφορετικών χαρακτήρων των δύο αδελφών, της Céliimène και της Julie. Στην πρώτη από αυτές αντιστοιχεί το αργό μέρος του έργου, το οποίο διέπεται από ηπιότερο και μελωδικότερο τόνο αλλά και χρώμα (δια της αντικατάστασης των όμποε από τα φλάουτα στην ενορχήστρωσή του) σε σχέση με όλα τα υπόλοιπα, ενώ από μορφολογικής πλευράς βασίζεται και αυτό στις προδιαγραφές της τριμερούς μορφής σονάτας, όπως το εναρκτήριο μέρος, αλλά δίχως να εμπεριέχει την πληθώρα των εκπλήξεων και των αποδομητικών συμβάντων που παρατηρήθηκαν σε εκείνο. Το κύριο θέμα αυτού του Adagio είναι σύντομο, καθώς αποτελείται μονάχα από μία “κλειστή”, αυτοτελή φραστική οντότητα στην Mi-ύφεση-μείζονα. Απεναντίας, η ιδιαίτερα εκτενής μετάβαση που ακολουθεί συνίσταται σε δύο τμήματα,⁵⁸ εκ των οποίων το πρώτο καταλήγει σε μισή πτώση στην βασική τονικότητα, ενώ το περισσότερο ανήσυχο δεύτερο κατευθύνεται αρχικά προς μία μισή πτώση στο περιβάλλον της ελάσσονος σχετικής και έπειτα εξυφάνεται περαιτέρω προς την δεσπόζουσα της προσδοκώμενης τονικότητας της Si-ύφεση-μείζονος, για την κατοπινή παρουσίαση του πλαγίου θέματος, το οποίο, ναι μεν, οδεύει ομαλότατα προς την τελική του πτώση, αλλά αδυνατεί να αποπερατωθεί με την συγχορδία της τονικής, υποδηλώνοντας ίσως έναν έμμεσο συσχετισμό της παροιμιώδους αναποφασιστικότητας του Dogante με την ατολμία του χαρακτήρος της σεμνότυφης Céliimène. Η αποκοπή της πτωτικής απόληξης της πρώτης ενότητας του μέρους παρέχει πάντως το έναυσμα για ένα εμφαντικό ορχηστρικό πέρασμα σε

⁵⁵ Για μία εμβριθή κριτική πραγμάτευση του τεχνάσματος της “ψευδούς επανεκθέσεως” στην μορφή σονάτας, βλ. Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 221-228.

⁵⁶ Η πρακτική αυτή βρίσκει συχνή εφαρμογή κατά την εποχή του συνθέτη και δεν είναι τυχαίο ότι επισημαίνεται στις δύο σημαντικότερες θεωρητικές πραγματείες που κυκλοφόρησαν για την μορφή της σονάτας στα τέλη του 18ου αιώνας: βλ. συγκεκριμένα Koch (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, *ό.π.*, σ. 311 και 420) καθώς και Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica, con un saggio sopra l' arte di suonare il violino – Tomo secondo*, Michele Puccinelli, Roma 1796, σ. 259.

⁵⁷ Βλ. σχετικά Hepokoski – Darcy (*ό.π.*, σ. 245-247) και ιδίως την ξεχωριστή μελέτη του James Hepokoski επί του συγκεκριμένου ζητήματος, με τίτλο “Back and forth from *Egmont*: Beethoven, Mozart, and the Nonresolving Recapitulation”, *19th-Century Music* 25/2-3, 2001-2002, σ. 127-154.

⁵⁸ Αναφορικά με αυτήν την δυνατότητα, πρβλ. επίσης Caplin, *ό.π.*, σ. 135-137.

ταυτοφωνία στην έναρξη της επεξεργασίας, το οποίο προαναγγέλλει μία αποσπασματική αναδρομή στο πρώτο τμήμα της μεταβάσεως, πάντοτε στην Σι-ύφεση-μείζονα, και αυτή με την σειρά της οδηγεί στον “πυρήνα” της μεσαίας μακροδομικής ενότητας, όπου το κύριο θέμα παρατίθεται και αναπτύσσεται περαιτέρω, τόσο στην δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας, όσο και – εν είδει αλυσίδος – στην σχετική ντο-ελάσσονα, προτού αποπερατωθεί με μία μισή πτώση-τομή επ’ αυτής. Με την συνδρομή ενός βραχύτατου συνδεδετικού περάσματος, η επανέκθεση ανακαλεί από εκεί και ύστερα το σύνολο των θεματικών περιεχομένων της εκθέσεως χωρίς αξιοσημείωτες διαφοροποιήσεις (η απλή μεταφορά του πρώτου τμήματος της μεταβάσεως στην περιοχή της υποδεσπόζουσας αρκεί από μόνη της για να αποκατασταθεί αυτομάτως η κύρια τονικότητα κατά την επαναφορά του πλαγίου θέματος), ενώ οι εναρκτήριες χειρονομίες της επεξεργασίας χρησιμεύουν ως εφαλτήριο και για την σύντομη coda του μέρους, η οποία τελικά μετατρέπεται σε συνδεδετικό πέρασμα για το αμέσως επόμενο.

Το μενουέττο της συμφωνίας εκφράζει ιδανικά τον ζωηρότερο και περισσότερο εξωστρεφή χαρακτήρα της Julie, διατηρώντας παράλληλα όλα τα τυπικά δομικά του γνωρίσματα. Η πρώτη από τις δύο χορευτικές ενότητες του μέρους αυτού (Vivace) βασίζεται σε μία τριμερή, μη-μετατροπική μορφή μενουέττου στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος, με αρμονικώς “κλειστό” πρώτο τμήμα (σε δομή περιόδου), ενώ η δεύτερη (Trio στην Μι-ύφεση-μείζονα) ακολουθεί το ίδιο περίπου δομικό πρότυπο, με μόνη ουσιαστική διαφορά ότι το πρώτο της τμήμα καταλήγει σε μισή πτώση.⁵⁹ Ένα επιπρόσθετο συνδεδετικό πέρασμα μεσολαβεί πριν την da capo επαναφορά του αρχικού Μενουέττου, ενώ μία coda έρχεται κατόπιν – με μία φανφάρα αλλά και νέα αναπτύγματα του μοτιβικού υλικού του Μενουέττου – να οδηγήσει ξανά στην δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος, εν είδει συνδεδετικού περάσματος προς το τέταρτο και τελευταίο μέρος του έργου.

Δυστυχώς, η έλλειψη κάποιου προγραμματικού σημειώματος ή οιασδήποτε άλλης διευκρινιστικής ενδείξεως από μέρους του συνθέτη καθιστά αδύνατη την ανίχνευση των πραγματικών του προθέσεων στο μεγαλύτερο μέρος του Allegro molto poco presto της συμφωνίας αυτής, πολλώ δε μάλλον που η ασυνήθιστη σπονδυλωτή – οιονεί ραψωδική – διάρθρωσή του φαίνεται να παραπέμπει σε κάποια αλληλουχία περαιτέρω χαρακτήρων ή γεγονότων της δραματικής υπόθεσης της κωμωδίας του Destouches, τα οποία όμως η ίδια η μουσική από μόνη της δεν είναι βέβαια σε θέση να αποκαλύψει. Η πρώτη ενότητα του τελικού αυτού μέρους ανοίγει με ένα εύθυμο περιοδικό θέμα στην Σι-ύφεση-μείζονα και – με την μεσολάβηση ενός σύντομου ορχηστρικού περάσματος σε ταυτοφωνία – συνεχίζεται με ένα παρόμοιου χαρακτήρος δεύτερο θέμα, το οποίο μάλιστα εξυφαίνεται αλυσιδωτά για ένα διάστημα και τελικά φθάνει σε μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα εν είδει ρετσιτατίβου. Μέχρι εδώ λοιπόν, η μουσική έχει εξελιχθεί κατά τις προδιαγραφές ενός κυρίου θέματος καθώς και μίας (μη μετατροπικής) μεταβάσεως, σύμφωνα με την λογική που διέπει μία καθ’ όλα τυπική έκθεση σονάτας. Εντούτοις, η επόμενη ενότητα αίρει δια μιας κάθε σονατοειδή προοπτική, παραθέτοντας – την μία μετά την άλλη – τρεις νέες χορευτικές ιδέες, όλες ανεξάρτητες και ολοκληρωμένες στον εαυτό τους, σε τριμερή μορφή (με τις εκάστοτε προβλεπόμενες μικροδομικές τους επαναλήψεις) και στις τονικότητες της Σι-ύφεση-μείζονος, της Μι-ύφεση-μείζονος και της ντο-ελάσσονας, αντίστοιχα στο σημείο αυτό, το τελικό μέρος της συμφωνίας μοιάζει πια να εξελίσσεται – τόσο από δομικής, όσο και

⁵⁹ Για τους δύο αυτούς δομικούς τύπους μενουέττου, βλ. ειδικότερα: Φούλιας, “Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του Joseph Haydn”, ό.π., σ. 162-163 και 164, αντίστοιχα.

από υφολογικής συνάμα πλευράς – περισσότερο κατά το είδος του *divertimento* ή ακόμη και σαν μουσική μπαλέττου, παραπέμποντας ενδεχομένως στο γαμήλιο σκηνικό του τέλους της θεατρικής πλοκής του *Αναποφάσιστου*. Ένα μικρό συνδυαστικό πέρασμα, ωστόσο, οδηγεί σε μία συνοπτική αναδρομή στο δεύτερο θέμα που είχε ακουσθεί στην εναρκτήρια ενότητα του μέρους αυτού και η περαιτέρω εξύφανσή του στρέφεται τελικά προς την δεσπόζουσα όχι της αρχικής τονικότητας, αλλά της σχετικής της, της σολ-ελάσσονος, για την πραγματοποίηση μίας ακόμη πτωτικής τομής με το ιδίωμα του ρετσιτατίβου. Ακολουθώντας, επανέρχεται κυκλικά από το πρώτο μέρος η χαρακτηριστική επικεφαλής θεματική ιδέα της μεταβάσεως στην Σι-ύφεση-μείζονα, ενώ ό,τι έπεται συνιστά πιστή αναπαραγωγή του μεγαλύτερου τμήματος του καταληκτικού ρετσιτατίβου του πρώτου μέρους μέχρι την ακροτελεύτια πτωτική του χειρονομία! Παρ' όλα τα ερμηνευτικά προβλήματα που παρουσιάζει το υπό διερεύνηση τελικό μέρος της συμφωνίας του Kozeluch, επομένως, το νόημα της ήκιστα ικανοποιητικής αποπεράτωσής του δια της αναδρομής στο κλείσιμο του πρώτου μέρους είναι προφανές: σε πλήρη εναρμόνιση με την στάση του Dorante, ο οποίος παραμένει μέχρι τέλους αβέβαιος για την απόφασή του να νυμφευθεί την Julie και θεωρεί ότι ίσως θα ήταν καλύτερο γι' αυτόν να είχε προτιμήσει τελικά την αδελφή της, η μουσική μένει επί της ουσίας ανολοκλήρωτη, καταλήγοντας στο ρετσιτατίβο που προανήγγειλε την μουσική αναπαράσταση του χαρακτήρα της Célimène' όπως λοιπόν ο Dorante εξακολουθεί να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην Célimène και την Julie ακόμη και μετά το πέσιμο της αυλαίας, έτσι και στην συμφωνία του Kozeluch το δεύτερο, το τρίτο και το τέταρτο μέρος, τα οποία – όπως είδαμε – συνδέονται αναπόσπαστα μεταξύ τους, μπορούν να επαναλαμβάνονται αενάως, δίχως ποτέ να καταλήγουν οριστικά σε ένα πειστικό κλείσιμο.

Αυτή η εξαιρετικά πρωτότυπη ευθυγράμμιση της συνολικής μουσικής μορφής με την κεντρική ιδέα του ομότιτλου θεατρικού έργου αποδεικνύει – πέραν πάσης αμφιβολίας – ότι η συμφωνία του Kozeluch είναι ένα γνήσια προγραμματικό μουσικό έργο, του οποίου το εξωμουσικό περιεχόμενο δηλώνεται δια της απλής παραπομπής στον τίτλο του λογοτεχνικού έργου στο οποίο έχει βασισθεί. Κατά συνέπειαν, η εν λόγω συμφωνία δεν μπορεί πλέον να εκλαμβάνεται ως “χαρακτηριστική”, ως εάν επρόκειτο δηλαδή για μία αόριστη μουσική αναπαράσταση ενός κοινού ανθρώπινου χαρακτήρα, αλλά ως αμιγώς *προγραμματική*, στον βαθμό που αντικείμενό της αποτελεί τόσο η παρουσίαση τουλάχιστον των τριών βασικών προσώπων της υπόθεσης ενός συγκεκριμένου δραματικού έργου, όσο και η αποτύπωση της τελικής έκβασης της πλοκής του. Έχοντας εξ άλλου κατά νου τα παραπάνω δεδομένα, δεν μπορούμε να μην επισημάνουμε εδώ και την εκπληκτική ομοιότητα της παρούσας συμφωνικής σύλληψης του Kozeluch με αυτήν του Liszt επί του *Φάουστ*, όπου η ορχηστρική σκιαγράφηση των τριών κεντρικών χαρακτήρων του δράματος, παρ' ότι δεν παρακολουθεί την εκτύλιξη της υποθέσεως, επιστεγάζεται ωστόσο με την μελοποίηση των τελευταίων οκτώ στίχων του ανυπέβλητου έργου του Goethe: “Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichniß; / Das Unzulängliche / Hier wird's Ereigniß; / Das Unbeschreibliche / Hier ist es gethan; / Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan”.⁶⁰

⁶⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie zweyter Theil in fünf Acten*, J. G. Cotta (Goethe's Werke: Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 41), Stuttgart – Tübingen 1832, σ. 343-344 (Chorus mysticus [Μυστικός χορός], στίχοι 12.104-12.111). Σε ελληνική απόδοση: «Όλα τα εφήμερα / δεν είναι παρά μια αλληγορία / το ανέφικτο / εδώ καθίσταται γεγονός / το απερίγραπτο / εδώ έχει συντελεσθεί / το αιώνιο θηλυκό / μας έλκει προς τα πάνω».

Ολοκληρώνοντας λοιπόν την παρούσα μελέτη, θεωρώ πως έχει πια καταδειχθεί η ανεπάρκεια της συλλήβδην θεώρησης όλων των συμφωνιών της κλασσικής περιόδου με εξωμουσικές αναφορές ως “χαρακτηριστικών” και η αναγκαιότητα της πλήρους και απερίφραστης (επαν)ένταξης κάμποσων εξ αυτών στο είδος της προγραμματικής συμφωνίας, το οποίο, με βάση τα νεώτερα δεδομένα, εμφανίζεται ήδη ολότελα διαμορφωμένο περί το 1780, πολύ πριν την έλευση του 19ου αιώνας. Στην περίπτωση του “Μανιακού” του Brunetti, ειδικότερα, το πρόγραμμα παραδίδεται από τον ίδιο τον συνθέτη στην παρτιτούρα του έργου του και υλοποιείται με μία πληθώρα μουσικών παραμέτρων και μέσων που αφ’ ενός μεν θα ήταν αδιανόητο να είχαν τύχει ανάλογης συστηματικής εφαρμογής, εάν εξέλειπε το συγκεκριμένο προγραμματικό υπόβαθρο, και αφ’ ετέρου δεν υπολείπονται σε τίποτε της επαναξιοποίησής τους σε ορισμένα από τα πλέον ρηξικέλευθα και αντιπροσωπευτικά έργα του προγραμματικού συμφωνικού ρεπερτορίου της ρομαντικής περιόδου. Στην περίπτωση του “Αναποφάσιστου” του Kozeluch, από την άλλη πλευρά, το εξωμουσικό πρόγραμμα δηλώνεται μόνον εμμέσως, δια του “χαρακτηριστικού” τίτλου της συμφωνίας, που ωστόσο παραπέμπει σε ένα συγκεκριμένο θεατρικό έργο, του οποίου ο συνθέτης μετουσιώνει αδρομερώς τα πιο καίρια γνωρίσματα των πρωταγωνιστών και της υπόθεσης σε μια μοναδική δομική μουσική συγκρότηση, που παραμένει πρωτότυπη και συναρπαστική ακόμη και αν κριθεί με τα δεδομένα που ισχύουν για την κατά πολύ μεταγενέστερη προγραμματική μουσική δημιουργία. Καταλήγουμε επομένως στο βάσιμο συμπέρασμα ότι στην ιστορία της μουσικής της κλασσικής περιόδου πολλές παράμετροι έχουν μέχρι τούδε υποτιμηθεί και κάμποσα κρίσιμα ζητήματα απομένουν ακόμη να αποκαλυφθούν είτε να αναδειχθούν στις πραγματικές τους διαστάσεις. Αλλά και στην γενικότερη μουσική ιστοριογραφία υπάρχουν – όπως αποδεικνύεται – σημαντικά “κεφάλαια”, όπως αυτό της προγραμματικής μουσικής, τα οποία σίγουρα χρήζουν επείγουσας και ριζικής αναθεώρησης με αφορμή τα πρόσφατα ευρήματα της αδιάκοπα εξελισσόμενης μουσικολογικής έρευνας αλλά και την ενδελεχή και απροκατάληπτη αποτίμησή τους.

Η μουσική ιδιοφυΐα του Νίκου Σκαλκώτα
μέσα από την πολλαπλότητα των ερμηνειών:
με αφορμή το Moderato της 4ης Σονατίνας για βιολί και πιάνο (1935)

Γιώργος Ζερβός

Θα ήθελα να ανακοινώσω μία μικρή αλλαγή ως προς το περιεχόμενο της εισήγησής μου, αλλαγή η οποία νομίζω ότι εντάσσεται καλύτερα στο γενικό τίτλο του συνεδρίου «Μουσική και μουσικολογία. Παρόν και μέλλον», χωρίς όμως και να αλλοιώνει τον ήδη αναγγελθέντα τίτλο μου, «Θέμα και σειρά στα δωδεκαφθογγικά έργα του Νίκου Σκαλκώτα». Έτσι, αντί να παρουσιάσω μια διαχρονική εξέλιξη της σχέσης θεματοποίησης – αποθεματοποίησης και τονικοποίησης – αποτονικοποίησης της σειράς μέσα από μια σειρά συγκεκριμένων έργων του Νίκου Σκαλκώτα, θέμα το οποίο άρχισε ήδη να με απασχολεί από τα τέλη της δεκαετίας του '90, αποφάσισα να περιοριστώ σε ένα και μόνο έργο, και πιο συγκεκριμένα στην 4η Σονατίνα για βιολί και πιάνο του 1935, το πρώτο μέρος της οποίας λεπτομερώς ανέλυσα στο βιβλίο μου *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20ού αιώνα*¹ του 2001. Αφορμή στάθηκε μία υποσημείωση της συναδέλφου Εύας Μαντζουράνη στο πολύτιμο βιβλίο της, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*,² που εκδόθηκε στην Αγγλία το 2011, και η οποία απετέλεσε το κίνητρο να ξαναδιαβάσω το προαναφερθέν κείμενό μου, διευρύνοντας την επιχειρηματολογία μου και συνεισφέροντας μαζί με τη συνάδελφό μου στη διερεύνηση του έργου του μεγάλου Έλληνα συνθέτη.³ Στην υπό συζήτηση υποσημείωση,⁴ η συγγραφέας φαίνεται να διαφωνεί ως προς την επιχειρούμενη ανάλυσή μου, σύμφωνα με την οποία το πρώτο μέρος αυτής της σονατίνας ακολουθεί το πρότυπο της μορφής σονάτας, με την επανέκθεση να αρχίζει με την παράθεση της δεύτερης θεματικής ομάδας, αντιπροτείνοντας μια μορφή όπου το μέρος αυτό, «αποτελούμενο από δύο τμήματα (Α και Β) και τις διαφορετικές επαναλήψεις τους, διαγράφει ένα σχήμα που συνδυάζει τη μορφή ενός απλού rondo με μια τροποποιημένη μορφή σονάτας».⁵

Όπως φαίνεται με μια πρώτη ανάγνωση και συγκρίνοντας τα δύο παρακάτω παραδείγματα, η διαφωνία έγκειται στο γεγονός ότι η Ε. Μαντζουράνη θεωρεί το τμήμα που περιλαμβάνεται μεταξύ των μ. 61-84 ως ανάπτυξη της Β θεματικής ομάδας (B₁),

¹ Βλ. «Δωδεκαφθογγική τεχνική, μορφή, συμμετρίες και δεσπόζοντες φθόγγοι στο πρώτο μέρος της Σονατίνας για βιολί και πιάνο αρ. 4 του Νίκου Σκαλκώτα», στο: Γιώργος Ζερβός, *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20ού αιώνα*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2001 (δεύτερη έκδοση: 2014), σ. 39-53.

² Eva Mantzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, Ashgate, Farnham 2011. Το βιβλίο αυτό έχει το προσόν να συνδυάζει το ιστορικό με το συστηματικό πεδίο της μουσικολογίας, αποτελώντας ταυτόχρονα την πρώτη ολοκληρωμένη προσπάθεια προσέγγισης του δωδεκαφθογγισμού του Σκαλκώτα από Έλληνα μουσικολόγο αλλά και μία από τις πρώτες στη διεθνή βιβλιογραφία, όπως εξ άλλου φαίνεται και μέσα από τις αναλύσεις μιας πληθώρας δωδεκαφθογγικών έργων του.

³ Θα πρέπει να σημειώσω ότι ένα μεγάλο μέρος του παρόντος κειμένου είναι ήδη δημοσιευμένο στο προαναφερθέν βιβλίο μου.

⁴ Mantzourani, ό.π., σ. 240 (υποσημείωση αρ. 2).

⁵ Ό.π., σ. 238.

ενώ εγώ ως επανέκθεση της ίδιας ομάδας. Αντιπαραβάλλοντας τις δύο ερμηνείες, έχουμε στην πρώτη περίπτωση:

A (1-25), B (26-46),	A ₁ (47-61), B ₁ (61-84),	A ₂ (85-110),	B ₂ (111-122)
Έκθεση	Ανάπτυξη	Επανεκθεση	Coda (επανεκθεση στοιχείων της δεύτερης θεματικής ομάδας)

και στη δεύτερη:

A (1-24), B (25-46),	A ₁ (47-61),	B ₁ (62-84), A ₂ (85-110),	(111-122)
Έκθεση	Ανάπτυξη	Επανεκθεση	Coda

Μολονότι με μια πρώτη ματιά οι διαφορές δεν φαίνεται να είναι μεγάλες, αφού, εάν αντικαταστήσουμε τα τμήματα της ανάπτυξης και των επανεκθέσεων της B και A θεματικής ομάδας της ανάλυσής μου με τα γράμματα A₁, B₁ και A₂ αντίστοιχα, θα καταλήξουμε στο μορφολογικό πρότυπο της E. Μαντζουράνη, εντούτοις η διαφορά μεταξύ των δύο ερμηνειών νομίζω ότι παραμένει ουσιαστικά μεγάλη, αφού φαίνεται να μην υπάρχει συμφωνία ως προς τις θεμελιώδεις έννοιες της ανάπτυξης και της επανεκθέσης στο συγκεκριμένο έργο: το τμήμα που περιλαμβάνεται μεταξύ των μ. 61-84 είναι τελικά ανάπτυξη ή επανεκθεση της B θεματικής ομάδας; Μια τέτοιου είδους διαφωνία μεταξύ μουσικολόγων δεν θα μπορούσε προφανώς να υπάρξει – στον ίδιο τουλάχιστον βαθμό – σε μια ανάλυση έργου της περιόδου του κλασικισμού και το γεγονός αυτό αντανακλά την ίδια τη δυσκολία της ανάλυσης των έργων της μουσικής του 20ού αιώνα, ακόμη και έργων που ανήκουν στο κίνημα του νεοκλασικισμού, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της *4ης Σονατίνας για βιολί και πιάνο* του Νίκου Σκαλκώτα, όπου υποτίθεται ότι τα όρια και η λειτουργία των διαφόρων τμημάτων είναι πιο σαφή από αντίστοιχα έργα του μουσικού ιμπρεσιονισμού ή εξπρεσιονισμού. Όπως έχω δείξει στο προαναφερθέν βιβλίο μου,⁶ ο νεοκλασικισμός του υπό εξέταση έργου δεν είναι ο νεοκλασικισμός της *Σονατίνας για βιολοντσέλο και πιάνο* του 1949 του ιδίου συνθέτη. Ο τρόπος διάρθρωσης και η υφή των θεμάτων, ο τρόπος με τον οποίο επανεκτίθενται (πιστή ή μη πιστή επανεκθεση), ο βαθμός σαφήνειας των ορίων μεταξύ των επιμέρους ενοτήτων (αλληλοδιείσδυση των ενοτήτων)⁷ και, τέλος, η ρυθμική διάρθρωση των

⁶ Βλ. Ζερβός, ό.π., σ. 28-38.

⁷ Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι τα όρια μεταξύ των τμημάτων, βάσει των οποίων διαρθρώνεται το πρώτο μέρος της σονατίνας, δεν είναι πάντοτε σαφή και εύκολα αναγνωρίσιμα, λόγω τόσο της αλληλοδιείσδυσης των ενοτήτων όσο και της πολλαπλής τους λειτουργίας. Το εγχείρημα καθίσταται δυσκολότερο λόγω του γεγονότος ότι τα όρια αυτά δεν καθορίζονται αυστηρά δια μέσου των σειρών. Έτσι, για παράδειγμα, ενώ από δωδεκαφθογγική άποψη η A ομάδα ολοκληρώνεται στο μ. 25, από ρυθμική άποψη η B ομάδα προαναγγέλλεται ήδη από τα μ. 23-24 δια μέσου του τονισμού του φθόγγου σι ύφεση (βιολί) και του ρυθμικού σχήματος των δεκάτων έκτων στο πιάνο. Η επιλογή του οποιουδήποτε ερμηνευτικού μοντέλου έχει προφανώς συνέπειες σε κάθε επιχειρούμενη προσπάθεια περαιτέρω υποδιαίρεσης της ομάδας αυτής σε μικρότερες ενότητες, αφού μπορεί να αλλάξει τον εσωτερικό συσχετισμό των τμημάτων αυτών. Εάν, για παράδειγμα, θεωρούσαμε ως τέλος της A ομάδας το μ. 23, τότε το τμήμα α' θα ήταν κατά ένα μέτρο μικρότερο από το α (μ. 1-5) και συνολικά το δεύτερο (μ. 13-23) θα ήταν κατά ένα μέτρο μικρότερο από το πρώτο τμήμα (μ. 1-12). Αντίθετα, εάν θεωρήσουμε το μ. 25 ως πέρασ της A ομάδας, τότε η συμμετρική διάρθρωση διατηρείται, αλλά με διαφορετικό τρόπο: $6 + 6\frac{1}{2} + 6\frac{1}{2} + 6 = 25$ μέτρα. Όπως όμως θα διαπιστώσουμε παρακάτω, τέτοιου είδους μικρές ερμηνευτικές αποκλίσεις δεν δημιουργούν κανένα σοβαρό πρόβλημα στην προσπάθεια κατανόησης της λειτουργίας των τμημάτων που συνιστούν το μέρος αυτό. Αντίθετα, η εφαρμογή περισσότερων του ενός ερμηνευτικών μοντέλων για τον καθορισμό των επιμέρους ορίων αποδεικνύει την πολυσημαντότητα της μουσικής σκέψης του Νίκου Σκαλκώτα καθώς και τον αντικαδημαϊκό εκ μέρους του τρόπο χρήσης του δωδεκαφθογγισμού.

μικρότερων και μεγαλύτερων ενοτήτων, αποτέλεσμα της οποίας είναι η συνεχής ή ασυνεχής, προβλέψιμη ή μη προβλέψιμη ροή της μουσικής, κατατάσσουν το έργο αυτό περισσότερο στα προτάγματα του όψιμου εξπρεσιονισμού παρά στον τονικού τύπου νεοκλασικό δωδεκαφθογγισμό της *Σονατίνας για βιολοντσέλο και πιάνο*, με αποτέλεσμα την δημιουργία πρόσφορου εδάφους για διαφωνίες.⁸ Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι στην περίπτωση του πρώτου μέρους της προαναφερθείσας *Σονατίνας για βιολοντσέλο και πιάνο* οι μορφολογικές τουλάχιστον αναλύσεις της Ε. Μαντζουράνη και η δική μου συμπίπτουν απολύτως.⁹

Προφανώς, ο μόνος τρόπος για να διαπιστώσουμε εάν το υπό συζήτηση τμήμα που περιλαμβάνεται μεταξύ των μ. 61-84 αντιστοιχεί σε επανέκθεση ή ανάπτυξη της Β θεματικής ομάδας είναι να συγκρίνουμε το τμήμα αυτό με το αντίστοιχο του τμήματος της έκθεσης. Όμως προηγουμένως – και για να διευκολυνθούμε μεθοδολογικά στα πλαίσια της ανάλυσης – θα ήταν καλό να θέσουμε κάποια ερωτήματα που αφορούν στον τρόπο δόμησης αυτού του έργου, προσπαθώντας να γίνουμε μουσικολογικά – ως μου επιτραπεί η έκφραση – περισσότερο δημιουργικοί, προσπαθώντας δηλαδή να ερμηνεύσουμε – στα πλαίσια πάντοτε του εφικτού – τις εκάστοτε επιλογές του συνθέτη ως προς τις διαδικασίες της σύνθεσης, χωρίς να παραμείνουμε σε μια απλή περιγραφή της μορφής του έργου. Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι έργα με υψηλό βαθμό οργάνωσης και υψηλού πνευματικού περιεχομένου είναι αυτά που κυρίως προσφέρονται για μια δημιουργική μουσικολογική προσέγγιση, δηλαδή για την αναζήτηση και διαλεύκανση των χρησιμοποιούμενων διαδικασιών της σύνθεσης, η αξία των οποίων ουσιαστικά ταυτίζεται με την αξία του ίδιου του έργου και των οποίων η ανάδειξη είναι αυτή που τελικά διαφοροποιεί μια τέτοιου τύπου «δημιουργική» ανάλυση από μια ανάλυση βασισμένη σε συγκεκριμένα προτάγματα της θεωρίας της μουσικής, σκοπός της οποίας είναι να ερμηνεύσει ένα μουσικό έργο ανάγοντάς το σε ένα συγκεκριμένο θεωρητικό μοντέλο και όχι να ερμηνεύσει τις εκάστοτε επιλογές του συνθέτη ως προς τις διαδικασίες της σύνθεσης.

Εάν το έργο των συνθετών της Δεύτερης (ή Νέας) Σχολής της Βιέννης θέτει μουσικολογικά και επιστημολογικά προβλήματα που αφορούν στις έννοιες του θέματος, της μορφής, καθώς και στη σχέση θέματος και σειράς, στην περίπτωση του

⁸ Προς αποφυγή παρεξηγήσεων, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι ο όρος όψιμος εξπρεσιονισμός χρησιμοποιείται με έναν «χαλαρό» και μεταφορικό τρόπο, χωρίς δηλαδή να παραπέμπει άμεσα στο μεγάλο εξπρεσιονιστικό κίνημα των αρχών του αιώνα και στα αντίστοιχα έργα των συνθετών της Νέας Σχολής της Βιέννης, παρά μόνον ως μια ιστορική συνέπεια, έναν κατά κάποιο τρόπο απόηχο της μουσικής αυτής της περιόδου, η οποία αντικατοπτρίζεται, μεταξύ των άλλων, και στη μορφή (βλ. Ζερβός, ό.π., σ. 31-34).

⁹ Για λόγους επιστημονικής δεοντολογίας, οφείλω να επισημάνω ότι σκοπός αυτού του κειμένου δεν είναι η αντιπαράθεση μεταξύ δύο διαφορετικών ερμηνειών (δηλαδή δεν έχει τόσο σημασία ποιο από τα δύο προτεινόμενα μορφολογικά μοντέλα είναι το σωστό), αλλά η ανάδειξη της πολλαπλότητας των ερμηνευτικών προσεγγίσεων που κατά κάποιο τρόπο «επιβάλλει» η ίδια η μουσική του Σκαλκώτα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του πρώτου μέρους της *Σονατίνας για βιολί και πιάνο αρ. 4*, συνέπεια των οποίων είναι και η εμφάνιση, πολλές φορές, αναπόφευκτων διαφωνιών μεταξύ των μουσικολόγων, οι οποίοι μπορούν τα ίδια μουσικά γεγονότα να τα ερμηνεύσουν με διαφορετικό τρόπο όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει στην περίπτωση του καθορισμού των ορίων μεταξύ των επί μέρους ενοτήτων λόγω της αναμεταξύ τους αλληλοδιείσδυσης και της πολλαπλής τους λειτουργίας. Εξ άλλου, όπως έχω ήδη προαναφέρει στην αρχή της εισήγησής μου, οι παρατηρήσεις της Ε. Μαντζουράνη με οδήγησαν στο να ξαναδιαβάσω την παρτιτούρα του έργου, ενισχύοντας εν μέρει τα επιχειρήματα που είχα ήδη διατυπώσει παλαιότερα αλλά και συμφιλιώνοντας σ' ένα βαθμό δύο διαφορετικές μορφολογικές προσεγγίσεις, όπως φαίνεται εν τέλει και από τα τελικά συμπεράσματα. Σύγκρινε, για παράδειγμα, την προτελευταία παράγραφο του παρόντος κειμένου με την πρώτη παράγραφο της σ. 51 του βιβλίου μου (Ζερβός, ό.π., σ. 51).

Σκαλκώτα τα προβλήματα αυτά μεγεθύνονται λόγω της χρήσης πολλών σειρών, της «τονικοποίησης», πολλές φορές, των χρησιμοποιούμενων σειρών, όπως επίσης και λόγω της χρήσης σειρών με λιγότερους από δώδεκα φθόγγους. Στο υπό συζήτηση έργο, ο συνθέτης χρησιμοποιεί συνολικά έξι σειρές: τρεις για την πρώτη και τρεις για τη δεύτερη θεματική ομάδα. Ενώ όμως οι υπόλοιπες πέντε αποτελούνται από δώδεκα φθόγγους, η πρώτη (O₁) περιλαμβάνει μόνο έντεκα, με τον υπ' αριθμό 4ο φθόγγο, σι αναίρεση, να επαναλαμβάνεται ως 10ος φθόγγος της σειράς, αποκλείοντας έτσι τον φθόγγο ντο δίεση, ο οποίος δεν περιλαμβάνεται στην ανωτέρω σειρά. Το ερώτημα το οποίο άμεσα προκύπτει είναι: γιατί η O₁ έχει 11 φθόγγους, ενώ οι υπόλοιπες πέντε περιλαμβάνουν 12 φθόγγους; Μπορεί το γεγονός αυτό από μόνο του να παίζει σημαντικό ρόλο στη συνολική σύνθεση του έργου ή απλώς είναι ένα καπρίτσιο του συνθέτη; Και, πραγματικά, το έργο μπορεί κάλλιστα να ακουστεί και να αναλυθεί χωρίς να φαίνεται να υπάρχει η παραμικρή επίπτωση από την έλλειψη αυτού του ντο δίεση, καθώς και του ταυτόχρονου διπλασιασμού του φθόγγου σι υπό τη μορφή της τρίφωνης συγχορδίας φα – σολ δίεση – σι (12, 11, 10) στο τέλος του μ. 5 (πιάνο).

Όμως δεν είναι μόνο η παράλειψη του φθόγγου ντο δίεση (αυτός, εξ άλλου, πολύ σύντομα θα εμφανιστεί στο μ. 7 στο βιολί ως 2ος φθόγγος της O₃), αλλά και η συγχορδία φα – σολ δίεση – σι, η οποία έχει τριπλή λειτουργία: αρχικά ολοκληρώνει το θεματικό πυρήνα της Α θεματικής ομάδας (μ. 5-6), στη συνέχεια διαγράφει το τέλος της (μ. 22) και, τέλος, σηματοδοτεί την έναρξη της Β ομάδας μαζί με τον επαναλαμβανόμενο φθόγγο σι ύφεση του βιολιού (μ. 25-26). Οι φθόγγοι της συγχορδίας αυτής ουδέποτε εμφανίζονται μελωδικά στο τμήμα της έκθεσης ως 10ος, 11ος και 12ος φθόγγος της O₁, παρά μόνο κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης (μ. 50-51), όπου για πρώτη φορά αντιλαμβανόμαστε τη φυσική τους διάταξη. Υπό συγχορδιακή μορφή εμφανίζονται και κατά τη διάρκεια της αρχής της θεματικής επανέκθεσης (μ. 100-101), καθώς και στο τέλος της, στα μ. 108-110. Έτσι, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες πέντε, η O₁ φαίνεται να ολοκληρώνεται μόνο κατά συγχορδιακό και όχι κατά μελωδικό τρόπο. Μία τέτοιου είδους θεματική διάρθρωση του τέλους της O₁, όπου ο φθόγγος σι όχι μόνο επαναλαμβάνεται ως 10ος φθόγγος της σειράς αλλά και συνυπάρχει με τους φθόγγους φα και σολ δίεση υπό συγχορδιακή μορφή, αναιρεί κατά κάποιο τρόπο μια καθαρά δωδεκαφθογγική σκέψη, υποδηλώνοντας μια «κρυπτοτονική» πορεία της αρχικής μελωδίας των πρώτων πέντε μέτρων, που συνδέει το σι με το προηγούμενο σι ύφεση (μ. 5): αρκεί να αντικαταστήσουμε το σι με τον φθόγγο ντο δίεση και θα διαπιστώσουμε το «αφύσικο» της συνήχησης, εάν βέβαια διατηρήσουμε την σειρά των φθόγγων και τη ρυθμική τους αξία των πρώτων πέντε μέτρων. Το ίδιο όμως αμήχανο μουσικό αποτέλεσμα θα έχουμε και αν προσπαθήσουμε να ολοκληρώσουμε τη φράση αυτή κατά μελωδικό τρόπο, κλείνοντας δηλαδή τη μελωδία με μια οποιαδήποτε εσωτερική αντιμετάθεση των φθόγγων ντο δίεση, σολ δίεση και φα. Όπως έχω δείξει στο προαναφερθέν κείμενό μου, αυτή η σχέση σι – σι ύφεση αποτελεί κλειδί στη μουσική σύνθεση του έργου, αφού δεσπόζει όχι μόνο μικροδομικά αλλά και μακροδομικά, καθορίζοντας βασικά χαρακτηριστικά τόσο της πρώτης όσο και της δεύτερης θεματικής ομάδας. Η σχέση αυτή, που ήταν σε εμβρυακή κατάσταση στο μ. 5, όχι μόνο ξεκαθαρίζει στα επόμενα μέτρα, αλλά αντανακλάται και στην ίδια τη σύσταση των σειρών: η O₃ τελειώνει με τους φθόγγους σι και σι ύφεση, η O₆ με τους φθόγγους ντο και σι, ενώ οι φθόγγοι 5 και 6 της O₅ είναι οι σι και σι ύφεση αντίστοιχα, δημιουργώντας έτσι μία υπερσειρά αποτελούμενη από 36 φθόγγους, με τον 6ο φθόγγο της O₅ (σι ύφεση) να είναι ο 18ος φθόγγος αυτής της υπερσειράς. Το γεγονός βέβαια ότι η πρώτη θεματική ομάδα τελειώνει με τον φθόγγο σι ύφεση και η δεύτερη με τον φθόγγο σι αναίρεση δεν συνιστά από μόνο του κριτήριο ένδειξης ή απόδειξης ότι οι φθόγγοι αυτοί

αποτελούν κάποιο είδος τονικών κέντρων προς τα οποία συγκλίνουν οι δύο θεματικές ομάδες, αλλά χρειάζονται και άλλα στοιχεία ώστε να ενισχύσουν ένα τέτοιο επιχείρημα. Τα στοιχεία αυτά μπορούν να βρεθούν εξετάζοντας την εσωτερική διάρθρωση των θεματικών ομάδων και συγκρίνοντας τα κοινά χαρακτηριστικά των έξι σειρών, τα οποία μας επιτρέπουν να περνάμε από τη μία σειρά στην άλλη. Έτσι, οι φθόγγοι 11 και 12 της O_3 (σι και σι ύφεση), που δεν ακούγονται – όπως κανονικά θα έπρεπε – μετά το φα του βιολιού (μ. 12-13), στην πραγματικότητα εμφανίζονται έμμεσα, με δύο τρόπους: α) ο φθόγγος σι ύφεση (μ. 11-13, αριστερό χέρι) είναι ταυτόχρονα ο 11ος φθόγγος της R_2 και ο 12ος της O_3 ; β) οι φθόγγοι σι ύφεση, φα και σι αναίρεση στα μ. 13-14 (αριστερό χέρι) αποτελούν κυκλική μετάθεση των φθόγγων 10, 11 και 12 της O_3 . Τα ερωτήματα όμως που άμεσα τίθενται είναι γιατί το σι ύφεση προηγείται του σι αναίρεση, όπως επίσης γιατί η διάρκεια του φθόγγου αυτού είναι κατά πολύ μεγαλύτερη του σι αναίρεση, με αποτέλεσμα να ακούγεται ουσιαστικά μόνο η συνήχηση σι ύφεση – λα (μ. 11-13) και πολύ λιγότερο το σι αναίρεση του μ. 14. Αρχίζοντας από το δεύτερο ερώτημα, έχουμε να παρατηρήσουμε ότι τα μ. 12-13, ως τέλος της πρώτης ενότητας της Α ομάδας, χαρακτηρίζονται από τη σχετικά μεγάλη διάρκεια των φθόγγων, οι οποίοι μάλιστα – γεγονός που δεν είναι καθόλου τυχαίο – είναι και οι αρχικοί φθόγγοι του πρώτου μέτρου (σι ύφεση, λα, φα). Ως προς το ερώτημα του πού βρίσκεται το σι αναίρεση, το οποίο θα έπρεπε κανονικά να είχε προηγηθεί του σι ύφεση, η απάντηση βρίσκεται στα μ. 5-7, όπου επικρατεί ο φθόγγος σι υπό συγχορδιακή μορφή. Διαφορετικά διατυπωμένο, το σι των μ. 5-7 λύνεται αργότερα στο σι ύφεση των μ. 11-13!

Αυτή η παλινδρόμηση μεταξύ του σι και του σι ύφεση συνεχίζεται και στα επόμενα μέτρα (μ. 14-25), όπως φαίνεται και στις δύο πρώτες σελίδες της παρτιτούρας, με αποκορύφωμα την κατάληξη της Α θεματικής ομάδας στα μ. 23-24. Η κατάληξη αυτή δείχνει, όπως και στην περίπτωση του τέλους του πρώτου τμήματος (μ. 12-13), για μία ακόμη φορά τη συγγένεια των σειρών και τον τρόπο με τον οποίο ο Σκαλκώτας εκμεταλλεύεται αυτή τη συγγένεια: ο καταληκτικός φθόγγος σι ύφεση (μ. 23-24) διπλασιάζεται ως 12ος της O_3 (πιάνο) και ως 9ος της O_1 (βιολί). Ο διπλασιασμός αυτός, που γίνεται για να εξυπηρετήσει αφ' ενός τη μίμηση μεταξύ του πιάνου και του βιολιού (μ. 24-25), αφ' ετέρου την ακουστική ενίσχυση του φθόγγου σι ύφεση, επιτυγχάνεται με την πρόταξη των φθόγγων 10, 11 και 12 (συγχορδία φα – λα ύφεση – σι, μ. 22) του 9ου φθόγγου, σι ύφεση, έτσι ώστε αυτός να ακούγεται ως 12ος της σειράς (μ. 22, βιολί). Με αυτόν τον τρόπο, ο Σκαλκώτας συνδέει – μέσω του σι ύφεση – το τέλος της Α με την αρχή της Β θεματικής ομάδας.

Η δεύτερη θεματική ομάδα (Β) αρχίζει από ρυθμική άποψη στο μ. 24, ενώ από δωδεκαφθογγική στο μ. 26 (βλ. και την υποσημείωση 7 στο παρόν κείμενο), όπου για πρώτη φορά εμφανίζεται η O_4 υπό τη καρκινική (R) μορφή της στο αριστερό χέρι στο μέρος του πιάνου και ολοκληρώνεται στο μ. 42, το οποίο αποτελεί την αρχή του μεταβατικού τμήματος προς την ανάπτυξη. Δηλαδή (όπως, εξ άλλου, φαίνεται και από την παρτιτούρα), τα μ. 43-46 συνδέουν το τέλος της έκθεσης με την αρχή της ανάπτυξης και, επομένως, συμμετέχουν από μία άποψη και στα δύο τμήματα. Ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι η ομάδα αυτή εισάγεται δια μέσου του φθόγγου σι ύφεση και της συγχορδίας φα – λα ύφεση – σι αναίρεση (μ. 25), φθόγγους δηλαδή που ανήκουν στην O_1 και όχι σε μία από τις O_4 , O_5 και O_6 της Β ομάδας.

Σε αντίθεση με την Α, η Β ομάδα χαρακτηρίζεται από την πολυφωνική της διάρθρωση και τη συνεχή οριζόντια παράθεση των σειρών O_4 , O_5 και O_6 , αρχικά στο βιολί (μ. 26-35) και στη συνέχεια στο πιάνο (μ. 35-42). Έτσι, η ομάδα αυτή χωρίζεται σε δύο τμήματα: το πρώτο (πολυφωνικής υφής) διαρθρώνεται στη βάση της ταυτόχρονης

εξέλιξης των $O_4+O_4+R_4$ (μ. 26-29), $O_5+O_5+R_5$ (μ. 29-32) και $O_6+O_6+R_6$ (μ. 32-35), και το δεύτερο (ομοφωνικής υφής) στη βάση του αθροίσματος των O_4 , O_5 και O_6 στο αριστερό και το δεξί χέρι στο μέρος του πιάνου (μ. 35-41). Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε το ότι, εάν θεωρήσουμε τα όρια της Β ομάδας από καθαρά δωδεκαφθογγική άποψη (με αρχή το μ. 26 και πέρας το μ. 46), τότε τα δύο αυτά τμήματα είναι απολύτως ίσα: το πρώτο (μ. 26-36) = 11 μέτρα και το δεύτερο (μ. 36-46) = 11 μέτρα, έχοντας το μέτρο 36 κοινό. Τέλος, θα πρέπει να επισημάνουμε την ύπαρξη μίας διαφοράς φάσης ενός περίπου μέτρου μεταξύ της εισόδου των φωνών που εκθέτουν τις O_4 , O_5 και O_6 και στα δύο τμήματα.

Όπως και στην περίπτωση της πρώτης θεματικής ομάδας, οι σειρές που αποτελούν τη Β ομάδα συνδέονται μεταξύ τους με διάφορους τρόπους. Η συνεχής και γρήγορη ροή (δια μέσου του ρυθμικού σχήματος κυρίως των δεκάτων έκτων) των O_4 , O_5 και O_6 δημιουργεί την εντύπωση της ύπαρξης μίας και μόνο σειράς, αποτελούμενης από $12+12+12=36$ φθόγγους, της οποίας όμως οι επιμέρους σειρές δεν παρατίθενται απλώς, αλλά υπακούουν σε μία βασική οργανωτική αρχή: δημιουργούν μία υπερσειρά 36 φθόγγων με άξονα συμμετρίας το 18ο φθόγγο, σι ύφεση (6ο φθόγγο της O_5), ο οποίος μάλιστα είναι και ο υψηλότερος φθόγγος – ως προς την έκταση – των υπολοίπων 35 (βλ. μ. 27-35 και μ. 36-41). Η συμμετρική αυτή εσωτερική διάρθρωση των σειρών αντικατοπτρίζεται και στην πραγματική διάρθρωση της Β ομάδας και μάλιστα και στα δύο τμήματα από τα οποία αυτή αποτελείται: το σι ύφεση του μ. 30 απέχει $6\frac{1}{2}$ μέτρα από την αρχή και το τέλος, αντίστοιχα, του πρώτου τμήματος (εφ' όσον θεωρήσουμε ότι αυτό περιλαμβάνεται μεταξύ των μ. 24 και μ. 36) και το αντίστοιχό του μ. 38 (δεξί χέρι στο μέρος του πιάνου) απέχει $2\frac{1}{2}$ μέτρα από τα άκρα του δεύτερου τμήματος (εφ' όσον θεωρήσουμε ότι αυτό περιλαμβάνεται μεταξύ του τέλους του μ. 35 και του μ. 40).¹⁰ Μετά την παράθεση των υπολοίπων 17 φθόγγων των O_5 και O_6 , το σι ύφεση «λύνεται», κατά κάποιο τρόπο, στο σι αναίρεση (12ος φθόγγος της O_6) και στα δύο τμήματα της Β ομάδας (αρχικά στο βιολί, στα μ. 35-36, και τελικά στο πιάνο, στα μ. 41-44). Όπως λοιπόν η Α ομάδα καταλήγει στο φθόγγο σι ύφεση, έτσι και η Β καταλήγει στο σι αναίρεση, τελευταίο φθόγγο της υπερσειράς και 12ο της O_6 . Δεν είναι τυχαίο ότι ο κεντρικός αυτός φθόγγος ενισχύεται διπλασιαζόμενος από το πιάνο (μ. 30). Το σι ύφεση, όντας μία η δύο οκτάβες πάνω από το σι αναίρεση (μ. 30 και μ. 38, αντίστοιχα), ακούγεται περισσότερο μεν από το σι φυσικό, αλλά η κάθετη συνήχηση με το φθόγγο αυτό δημιουργεί μία ηθελημένη – τονική – ασάφεια, η οποία λύνεται από το σι ύφεση στο σι αναίρεση σταδιακά δια μέσου των διαφόρων συνδυασμών των τριών σειρών. Έτσι, οι φθόγγοι σι ύφεση, σι αναίρεση των α) μ. 31 (αριστερό χέρι), β) μ. 33-35 (δεξί χέρι), γ) μ. 37-39 (αριστερό χέρι) και δ) μ. 40-44 (δεξί και αριστερό χέρι) είναι αντίστοιχα οι φθόγγοι α) 7 και 8 της R_5 , β) 8 και 12 της O_6 , γ) 7 και 11 της O_4 αλλά και 5 και 6 της O_5 , και τέλος δ) ο 12ος φθόγγος της O_6 . Η μετάβαση αυτή από το σι ύφεση στο σι αναίρεση προετοιμάζεται μεθοδικά, τόσο στο πρώτο τμήμα (βλέπε το δεξί χέρι στο μέρος του πιάνου και το βιολί, στα μ. 33-35 και μ. 35-36, αντίστοιχα), όσο και στο δεύτερο (βλέπε το αριστερό χέρι στα μ. 37-39). Στην τελευταία μάλιστα περίπτωση, η προετοιμασία είναι μεγαλύτερη, αφού το σι ύφεση (μ. 37-38, αριστερό χέρι) πηγαίνει στο σι φυσικό (μ. 38, αριστερό χέρι) και ξαναγυρίζει στο σι ύφεση (μ. 39, αριστερό χέρι), για να λυθεί τελικά στο σι αναίρεση, το οποίο μάλιστα διαρκεί τέσσερα ολόκληρα μέτρα (μ. 41-44), όσο δηλαδή και το σι ύφεση των μ. 23-26, τα οποία συνδέουν το τέλος της Α με την αρχή της Β ομάδας!

¹⁰ Το μ. 41 αποτελεί ουσιαστικά επανάληψη των φθόγγων 4 έως 12 της O_6 και ως εκ τούτου μπορεί να μη ληφθεί υπόψη.

Η επανέκθεση αρχίζει στο μ. 62, με τη Β ομάδα – η οποία τώρα είναι διαρθρωμένη σε τρία μικρότερα τμήματα – να προηγείται της Α. Οι τρεις σειρές εκτίθενται αυτή τη φορά οριζόντια, τρεις φορές. Αρχικά υπό την καρκινική τους μορφή R₄, R₅ και R₆ (μ. 62-69) και τις άλλες δύο υπό την αρχική τους μορφή O₄, O₅ και O₆ (μ. 70-77 και μ. 76-82). Το τμήμα της επανέκθεσης της Β ομάδας κλείνει με την παράθεση των R₄, R₅ και R₆ (μ. 82-84) από το πιάνο, με τον κοινό φθόγγο μι (11ος φθόγγος των R₅ και R₆) να οδηγεί και πάλι στους φθόγγους 1 και 2 των O₃ και O₂, αντίστοιχα, όπως και στην περίπτωση του τέλους της έκθεσης και της αρχής της ανάπτυξης (μ. 46-47).

Το πρώτο από τα τρία τμήματα στα οποία υποδιαιρείται η Β ομάδα λειτουργεί όχι μόνο ως αρχή της επανέκθεσης (από δωδεκαφθογγική άποψη), αλλά ταυτόχρονα και ως το τέλος της ανάπτυξης. Η στατικότητα της γραφής του αριστερού χεριού στο μέρος του πιάνου, η επανάληψη των φθόγγων φα δίεση, ντο δίεση (μ. 62-66), ρε, σι ύφεση (μ. 67-69) και λα, μι, φα (μ. 68-69), καθώς και η ελάττωση της έντασης στο μ. 69, αποτελούν στοιχεία τα οποία δηλώνουν ότι η επόμενη ενότητα (μ. 70) θα είναι αντιθετικότερου περιεχομένου: πιθανώς με μεγαλύτερη πυκνότητα γραφής, περισσότερο αντιστικτική και με μεγαλύτερο βαθμό συγγένειας ως προς το αντίστοιχο τμήμα της έκθεσης. Και πράγματι, συγκρίνοντας τα μ. 70-74 με τα αντίστοιχα μ. 35-39 της έκθεσης, παρατηρούμε ότι ο βαθμός ομοιότητας είναι πολύ μεγάλος και ιδιαίτερα στο μέρος του πιάνου (δεξί χέρι). Το ότι η επανέκθεση (υπό την έννοια της επαναφοράς της θεματικής ενότητας Β και όχι μόνο της δωδεκαφθογγικής) πραγματοποιείται ουσιαστικά στα δύο επόμενα τμήματα, φαίνεται τόσο από τη διάρθρωση των δύο αυτών τμημάτων, όσο και από το σημείο κορύφωσης στο φθόγγο σι ύφεση (μ. 72 και μ. 79) και την εν συνεχεία περαιτέρω λύση του στο σι αναίρεση δύο φορές: αρχικά στα μ. 75 (βιολί) και μ. 76-77 (δεξί χέρι) και τελικά στα μ. 82-83 (βιολί). Τα τμήματα αυτά όχι μόνο έχουν την ίδια δωδεκαφθογγική οριζόντια και κάθετη διάρθρωση με τα αντίστοιχα τμήματα της έκθεσης, αλλά είναι και ίσα ως προς την έκταση την οποία καταλαμβάνουν. Στο πρώτο (μ. 70-77), οι O₄, O₅ και O₆ (βιολί) συνοδεύονται από τις O₄+R₄, O₅+R₅ και O₆+R₆ (πιάνο), ενώ στο δεύτερο (μ. 76-84), οι ίδιες σειρές συνοδεύονται από τις O₄, O₅ και O₆ (αριστερό χέρι). Ως προς την έκταση, προκύπτει η αναλογία 9+9 μέτρων, εφ' όσον όμως ληφθούν υπόψη α) τα κοινά και στα δύο τμήματα μ. 76-77 (προέκταση του 12ου φθόγγου της O₆, σι, στο πιάνο) και β) τα δύο μέτρα των 3/4 στο πρώτο τμήμα.

Εάν λάβουμε υπόψη τα ανωτέρω και θεωρήσουμε ότι η Β ομάδα στο τμήμα της έκθεσης αρχίζει στο μ. 26 και ολοκληρώνεται στο μ. 41 (μέτρο στο οποίο αρχίζει η μετάβαση προς την ανάπτυξη), δηλαδή καταλαμβάνει έκταση 16 μέτρων, τότε η ενότητα η οποία περιλαμβάνεται μεταξύ των μ. 70-84 (κατά την επανέκθεση) καταλαμβάνει και αυτή 16 μέτρα,¹¹ γεγονός που ενισχύει την άποψη – εάν βέβαια συνυπολογίσουμε και τις ομοιότητες μεταξύ των δύο τμημάτων – ότι το μεταξύ των μ. 70-84 τμήμα αντιπροσωπεύει το κατ' εξοχήν τμήμα της επανέκθεσης της Β ομάδας, κυρίως από θεματική άποψη. Από την άλλη πλευρά, η διαδοχική έκθεση των R₄, R₅ και R₆ στο βιολί στα μ. 62-69 δηλώνει σαφώς την επαναφορά¹² της Β ομάδας, ανεξάρτητα από τη σχετική στατικότητα, ιδιαίτερα του αριστερού χεριού, στο μέρος του πιάνου. Η διπλή λειτουργία του τμήματος αυτού (με την έννοια του τέλους της ανάπτυξης και της αρχής της επανέκθεσης) αποσαφηνίζεται εάν εξετάσουμε αναλυτικότερα ορισμένα

¹¹ Για την ακρίβεια 15 μέτρα + 3/4 του μέτρου, εάν λάβουμε υπόψη ότι έχουμε δύο μέτρα των 3/4 και ένα μέτρο των 3/8.

¹² Η επαναφορά της Β ομάδας αρχίζει μερικώς από το μ. 61, όπου για πρώτη φορά – μετά την ανάπτυξη – εμφανίζεται η πρώτη σειρά (O₄) της Β ομάδας υπό μορφή συγχορδιών (δεξί χέρι στο μέρος του πιάνου).

κρίσιμα – κατά την άποψή μας – σημεία της εξέλιξής του. Έτσι, η παράλειψη του 6ου φθόγγου της R_5 (λα ύφεση) στο μέρος του βιολιού (μ. 64) δεν πιστεύουμε ότι είναι τυχαία. Με την παράλειψη του φθόγγου αυτού – ο οποίος δεν συμπληρώνεται από τη συνοδεία του πιάνου στο αντίστοιχο μέτρο¹³ – ο επόμενος φθόγγος, σι ύφεση, γίνεται ο 6ος της R_5 και ο 18ος της υπερσειράς, όπως δηλαδή και στην περίπτωση του μ. 30 του τμήματος της έκθεσης, όπου ο ίδιος φθόγγος κατείχε και πάλι την 18η θέση στο σύνολο των φθόγγων της υπερσειράς. Παραλείποντας όμως το λα ύφεση, ο συνολικός αριθμός των φθόγγων γίνεται 35, δηλαδή $17+1+17$, και έτσι το σι ύφεση γίνεται πραγματικός άξονας συμμετρίας του αθροίσματος των $R_4 + R_5 + R_6$. Η διαδικασία αυτή, η οποία, κατά την άποψή μας, έχει περισσότερο συμβολικό χαρακτήρα (αφού η ύπαρξη του λα ύφεση μεταξύ του σολ και του σι ύφεση δεν θα αλλοίωνε σημαντικά τη ροή της μουσικής), παραπέμπει στην αντίστοιχη συμμετρία του τμήματος της έκθεσης, μολονότι τώρα αυτή πραγματοποιείται δια μέσου των R_4 , R_5 και R_6 . Επιπλέον – γεγονός που ενισχύει το ότι το τμήμα αυτό είναι μεταβατικό – η κυρίως θεματική επανέκθεση της O_4 στο μ. 70 γίνεται ηθελημένα δια μέσου της επανάληψης των φθόγγων 7 και 8 της O_6 και όχι δια μέσου της επανάληψης των τελευταίων φθόγγων (11 και 12) της σειράς. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Σκαλκώτας μάς υπενθυμίζει τη μετάβαση από την Α στη Β θεματική ομάδα του τμήματος της έκθεσης. Συγκρίνοντας τα μ. 67-69 με τα μ. 23-25, διαπιστώνουμε την ίδια διαδικασία με διαφορετικές όμως σειρές: στην περίπτωση της έκθεσης, το σι ύφεση (μ. 23) ήταν ταυτόχρονα ο 9ος και ο 12ος φθόγγος των O_1 και O_3 αντίστοιχα, ενώ τώρα είναι ο 8ος φθόγγος της O_6 . Είναι μάλιστα ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι και ο αριθμός των μέτρων που χρησιμοποιούνται και στις δύο περιπτώσεις είναι ο ίδιος.

Η διπλή λειτουργία του τμήματος που περιλαμβάνεται μεταξύ των μ. 62-69 μας δίνει τη δυνατότητα ενός ακόμη ερμηνευτικού μοντέλου για την έκταση της Β ομάδας, υπό ορισμένες όμως προϋποθέσεις: εάν θεωρήσουμε το μ. 62 ως αφετηρία της Β ομάδας και τέλος της το μ. 84, θα διαπιστώσουμε ότι αυτή καταλαμβάνει έκταση $23 + \frac{3}{4}$ μέτρων (εφ' όσον συνυπολογίσουμε τα δύο μέτρα των $\frac{3}{4}$ και το ένα των $\frac{3}{8}$), όση δηλαδή ακριβώς καταλαμβάνει και το αντίστοιχο τμήμα της έκθεσης, εφ' όσον θεωρήσουμε ότι αυτό αρχίζει στο μ. 23 (γεγονός που μπορεί να δικαιολογηθεί από τον ξαφνικό δυναμικό τονισμό του σι ύφεση στο βιολί) και ολοκληρώνεται στο μ. 46 (γεγονός που δικαιολογείται από την δωδεκαφθογγική ολοκλήρωση της Β ομάδας δια μέσου των R_4 , R_5 και R_6). Παρατηρούμε δηλαδή ότι, είτε θεωρήσουμε ότι η Β ομάδα καταλαμβάνει $23 + \frac{3}{4}$ μέτρα, είτε 16 μέτρα (σύμφωνα με το πρότυπο της προηγούμενης ανάλυσης, όπου η θεματική επανέκθεση άρχιζε στο μ. 70 και όχι στο μ. 62), έκθεση και επανέκθεση καταλαμβάνουν τον ίδιο αριθμό μέτρων, ανεξάρτητα από την εφαρμογή του ενός ή του άλλου ερμηνευτικού μοντέλου.

Έτσι, δεν είναι μόνο η ομοιότητα μεταξύ των δύο τμημάτων της Β θεματικής ομάδας στα τμήματα της έκθεσης και της επανέκθεσης, όπως αυτή εμφανίζεται συγκρίνοντας το θεματικό πυρήνα στα τμήματα που περιλαμβάνονται μεταξύ των μ. 27-31 και μ. 35-38 του τμήματος της έκθεσης με τα αντίστοιχα μ. 70-73 και μ. 76-79 του τμήματος της επανέκθεσης, ούτε η εσωτερική τους συμμετρία ή η ισότητα ως προς την έκταση την οποία καταλαμβάνουν – χαρακτηριστικά τα οποία μόνο υπό ορισμένες προϋποθέσεις μπορούν να θεωρηθούν ως ορθά και εφ' όσον ληφθούν υπόψη οι αλληλοδιεισδύσεις μεταξύ των επιμέρους ενοτήτων και η διαφορετική τους κάθε φορά λειτουργία – αλλά η διατήρηση όλων των βασικών χαρακτηριστικών του θεματικού σκελετού της Β θεματικής ομάδας καθ' όλη τη διάρκεια της επανέκθεσης. Στα βασικά αυτά

¹³ Σε αντίθεση με το μέτρο αυτό, στο μ. 67 ο 6ος φθόγγος της R_6 (ρε) συμπληρώνεται από το δεξί χέρι στο μέρος του πιάνου, γι' αυτό και παραλείπεται από το βιολί.

χαρακτηριστικά, τα οποία, συνοψίζοντάς τα, είναι α) η οριζόντια τρίφωνη ή δίφωνη εξέλιξη των τριών σειρών, β) η πορεία από το χαμηλό σι ύφεση (τέλος της πρώτης και αρχή της δεύτερης θεματικής ομάδας) προς το υψηλό σι ύφεση και η σταδιακή του «λύση» στο εκάστοτε χαμηλό σι αναίρεση και στα δύο τμήματα από τα οποία αποτελείται η Β θεματική ομάδα, και γ) η συμμετρική διάταξη των σειρών γύρω από το φθόγγο σι ύφεση καθώς και η συμμετρική διάταξη των μέτρων που καθορίζουν την αρχή και το τέλος των δύο τμημάτων από τα οποία αποτελείται η Β θεματική ομάδα, θα ήθελα να προσθέσω άλλα δύο, που ενισχύουν περισσότερο το επιχείρημα αφ' ενός της διατήρησης του θεματικού ιστού και αφ' ετέρου της επικράτησης του ερμηνευτικού μοντέλου της επανέκθεσης έναντι της ανάπτυξης. Ως προς το πρώτο, άξιο παρατήρησης είναι και το γεγονός ότι οι αποστάσεις μεταξύ των δύο κορυφώσεων στον φθόγγο σι ύφεση στα τμήματα της έκθεσης (μ. 30-38) και της επανέκθεσης (μ. 72-79) είναι απόλυτα ίσες και μάλιστα απέχουν ακριβώς 61 δέκατα έκτα αντίστοιχα! Προφανώς – και για να μην υπάρξει παρεξήγηση – το γεγονός αυτό καθ' εαυτό όπως και οι υπάρχουσες εν γένει συμμετρίες δεν αποτελούν κανενός είδους ένδειξη ότι ο Σκαλκώτας συνέθετε κατά εγκεφαλικό-μαθηματικό τρόπο. Αντίθετα, έχοντας μια εκπληκτική αίσθηση της μορφής και της λειτουργίας της, συνέθετε μορφές οι οποίες, παρά την έντονη δυναμική τους, ήταν απόλυτα ισορροπημένες και στις οποίες μπορούν να ανιχνευτούν – όπως συμβαίνει στην συγκεκριμένη περίπτωση – συμμετρίες τόσο σε μικροδομικό όσο και σε μακροδομικό επίπεδο, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι οι αντίστοιχες διαδικασίες σύνθεσης ήταν πάντοτε συνειδητές.

Τέλος, εάν ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του τμήματος της ανάπτυξης είναι το στοιχείο της απομάκρυνσης, αποδόμησης και διάσπασης του μελωδικού, ρυθμικού και αρμονικού ιστού του αρχικού θεματικού υλικού, τότε αυτό ισχύει στην περίπτωση της ανάπτυξης της Α θεματικής ομάδας και όχι της Β, αφού στην πρώτη περίπτωση δεν διατηρείται (παρά μόνο σποραδικά και αποσπασματικά) ούτε η αρχική υφή (μελωδικά και ρυθμικά), αλλά ούτε και η οριζόντια και κάθετη δωδεκαφθογγική συγκρότηση του θέματος στο τμήμα της έκθεσης, όπως εξ άλλου φαίνεται εάν συγκρίνουμε τα δύο τμήματα μεταξύ τους. Επιπλέον, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι θα ήταν λίγο περίεργο να μην υπάρχει επανέκθεση της δεύτερης θεματικής ομάδας – στο βαθμό μάλιστα που η τελευταία αποτελείται από τρεις σειρές – και αυτή να εμφανίζεται κατά αποσπασματικό μόνο τρόπο στην coda.¹⁴

Κλείνοντας αυτή την ομιλία, θα ήθελα να επισημάνω ένα ακόμη γεγονός που αποδεικνύει την καταπληκτική αίσθηση της μορφής που είχε ο Σκαλκώτας. Το ότι η πιστή θεματική επανέκθεση των μ. 1-5 γίνεται στα μ. 97-101 και όχι στα μ. 85-90 δεν είναι τυχαίο. Δεδομένου ότι τα μ. 1-5 λειτουργούν ως ένα είδος εισαγωγής του πιάνου, η επανεμφάνισή τους στα μ. 85-90 θα ακουγόταν αιφνιδιαστικά και χωρίς καμία λογική

¹⁴ Όπως έχω δείξει στο βιβλίο μου, στην coda συνοψίζεται ένα μεγάλο μέρος των διαδικασιών της σύνθεσης (όπως συμβαίνει, εξ άλλου, στα περισσότερα έργα του Σκαλκώτα), αφού «αναδύεται και πρακτικά η βαθύτερη συγγένεια μεταξύ των σειρών O_1 και O_6 », ενώ παράλληλα «ο τρόπος κατασκευής της και η συμμετρική της διάρθρωση, αντανακλά μεταξύ των άλλων και τη μακροδομική συμμετρία: $A+B+ανάπτυξη=61\mu.$ (μ. 1-61), $B+A+coda=61\mu.$ (μ. 62-122)». Προς αποφυγή παρεξηγήσεων, οφείλω να τονίσω ότι γενικά ο Σκαλκώτας δεν επιδιώκει την κατασκευή «προσυνθετικών» συμμετρικών δομών στα έργα του και οι εμφανιζόμενες συμμετρίες στο συγκεκριμένο έργο είναι (το πιθανότερο) το αποτέλεσμα της συγγένειας μεταξύ των σειρών και του σημαντικού ρόλου που έχει στην εξέλιξη του έργου ο φθόγγο σι ύφεση. Ως εκ τούτου, δεν υπήρχε καμία πρόθεση εκ μέρους μου να αναδείξω την οποιαδήποτε τυχόν υπάρχουσα συμμετρία μεταξύ των τμημάτων της έκθεσης και της επανέκθεσης, αλλά μόνον αυτές που προκύπτουν υπό ορισμένες ερμηνευτικές προϋποθέσεις, με τις οποίες και ασχολούμαι λεπτομερειακά στο βιβλίο μου, όπως, για παράδειγμα, την μόλις προαναφερθείσα. Βλ. Ζερβός, ό.π., σ. 49-53, και Mantzourani, ό.π., σ. 238-243.

συνέπεια με όσα προηγήθηκαν. Έτσι, η παρεμβολή των μ. 85-96 (που αντιστοιχούν στην δωδεκαφθογγική επανέκθεση της Α θεματικής ομάδας) έχει ως σκοπό την εκτόνωση της έντασης που προκύπτει από την ανάπτυξη της Α θεματικής ομάδας αλλά και της κατά κάποιο τρόπο συνέχισής της μέσα από την τροποποιημένη επανέκθεση της Β θεματικής ομάδας και την μετάβαση από τη δωδεκαφθογγική στη θεματική επανέκθεση (μ. 97).

Ωστόσο, η δημιουργία συμμετρικών δομών, η χρήση πολλών σειρών και η εφαρμογή των οποιωνδήποτε μεθόδων σύνθεσης δεν είναι αυτοσκοπός. Η αλληλοδιείσδυση των επιμέρους τμημάτων και η πολλαπλή τους λειτουργία, ο τρόπος χρήσης και εκμετάλλευσης της συγγένειας των σειρών, η πρακτική των «ψευδο-επανεκθέσεων» της Β και Α ομάδας (πρόταξη της δωδεκαφθογγικής από τη θεματική επανέκθεση) και ιδιαίτερα η αλληλοδιαπλοκή της θεματικής, δωδεκαφθογγικής και τονικής (υπό την έννοια της κατεύθυνσης προς τους δύο δεσπόζοντες φθόγγους, σι ύφεση και σι αναίρεση) διάρθρωσης, με σκοπό την εξυπηρέτηση του συνόλου, αποτελούν χαρακτηριστικά που αποδεικνύουν τον υψηλό βαθμό οργάνωσης του μουσικού υλικού και τη βαθιά μουσική σκέψη του Νίκου Σκαλκώτα.

SONATINA N° 4

FOR VIOLIN AND PIANO

1935

I

Nikos Skalkottas
1904-1949

Moderato

5

10

15

20

p

VIOLINO

PIANO

25

30

35

40

p

dim.

45

pizz.

p

50

arco

crescendo

f

55

Detailed description: This musical score is for guitar and piano. It consists of three systems of staves. The first system (measures 40-44) features a guitar melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes a *dim.* (diminuendo) marking. The second system (measures 45-49) continues the piano accompaniment with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *p* (piano) dynamic. The third system (measures 50-55) introduces an *arco* (arco) section for the guitar, with a *crescendo* marking and a *f* (forte) dynamic. The piano accompaniment continues with *f* dynamics. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

The image displays a musical score for a piece by N. Skalkottas, spanning measures 60 to 70. The score is written for a piano and is organized into three systems, each with a measure number in a box at the top right of the first staff.

- System 1 (Measures 60-64):** The first staff (treble clef) features a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff (bass clef) contains a complex accompaniment with many sixteenth notes and slurs. The third staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. Dynamics include *p* and *mf*.
- System 2 (Measures 65-69):** The first staff continues the melodic line. The second staff is divided into *R.H.* (Right Hand) and *L.H.* (Left Hand) sections. The third staff continues the accompaniment. Dynamics include *p*.
- System 3 (Measures 70-74):** The first staff features a melodic line with slurs and dynamics like *pizz.*. The second staff continues the accompaniment with slurs and dynamics like *p*. The third staff continues the accompaniment with slurs and dynamics like *arco* and *pizz.*

75

arco

80

p

85

mf *espressivo*

p

90

Musical score for measures 90-94. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, an inner treble staff with a more active melodic line, and a bass staff with a harmonic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Measure 90 is marked with a box containing the number 90.

95

Musical score for measures 95-99. It consists of three staves. The top staff is mostly empty. The middle and bottom staves contain the musical notation. Dynamics include *mf* and *p*. Measure 95 is marked with a box containing the number 95.

100

Musical score for measures 100-104. It consists of three staves. Dynamics include *p*. Measure 100 is marked with a box containing the number 100.

105

Musical score for measures 105-109. It consists of three staves. Dynamics include *mf*. Measure 105 is marked with a box containing the number 105.

110

Musical score for measures 110-114. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with various note values and rests. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both the right and left hands.

115

Musical score for measures 115-119. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The piano accompaniment features complex chordal textures and moving lines in both hands, with dynamics *p* and *pp*.

120

Musical score for measures 120-124. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is mostly silent with some notes. The piano accompaniment features a complex texture with many chords and moving lines in both hands, starting with a *pp* dynamic.

Το πρελούδιο και η φούγκα στην ελληνική μουσική εργογραφία του 20ού αιώνα. *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα* του Αμάραντου Αμαραντίδη

Μαρία Ντούρου

I. Πρόλογος

Ο καθηγητής ανωτέρων θεωρητικών και συνθέτης Αμάραντος Αμαραντίδης ολοκληρώνει τις σπουδές του στην *École Normal de Musique* του Παρισιού το 1980 και επιστρέφει στην Ελλάδα για να διδάξει θεωρητικά στα ωδεία Εθνικό, Ελληνικό και Ορφείο. Παράλληλα, επιδίδεται στη συγγραφή πονημάτων για τα θεωρητικά της μουσικής και ασχολείται με τη σύνθεση, η οποία, πέραν από το να ικανοποιήσει τις δημιουργικές ανάγκες και ανησυχίες του συνθέτη, προέρχεται από την προσδοκία του να καταστήσει τα ίδια τα μουσικά του δημιουργήματα εργαλεία του εκπαιδευτικού του έργου. Πιο συγκεκριμένα, ο Α. Αμαραντίδης στην εκπομπή *Συνεντεύξεις*,¹ η οποία μεταδόθηκε τον Μάιο του 1992 από την ΕΤ1 με στόχο την προαναγγελία της συναυλίας-αφιέρωματος στον συνθέτη που δόθηκε στις 19 Μαΐου στην αίθουσα εκδηλώσεων του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών στο πλαίσιο του εορτασμού των 25 χρόνων από την ίδρυση του Ωδείου Ορφείου Αθηνών, δήλωνε για το συνθετικό του έργο στην τότε δημοσιογράφο της ΕΤ1 Βίκυ Μιχαλονάκου πως «όσον αφορά στις συνθέσεις μου, και αυτές είναι εκπαιδευτικού χαρακτήρα»,² ενώ για το έργο του *Παραλλαγές πάνω σε ένα θέμα του Νίκου Σκαλκώτα* για σόλο βιολί ανέφερε ενδεικτικά ότι «δίνεται η ευκαιρία σε ένα βιολιστή να μελετήσει τον Νίκο Σκαλκώτα όπως τον βλέπει ένας ακόμα νεώτερος συνθέτης...».³

Με την εκπαιδευτικού χαρακτήρα προσδοκία, προφανώς, ο Α. Αμαραντίδης συνθέτει και τα *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα* για πιάνο το 1988. Το έργο εκδόθηκε από τον μουσικό εκδοτικό οίκο «Παπαρηγορίου – Νάκας» την ίδια χρονιά και εκτελέστηκε ολόκληρο για πρώτη φορά στην προαναφερθείσα συναυλία-αφιέρωμα στον συνθέτη από τον τότε 23χρονο ταλαντούχο πιανίστα Γιάννη Χάλλεκερ, ο οποίος στην εκπομπή της Βίκυ Μιχαλονάκου ερμήνευσε την Φούγκα V, το Πρελούδιο και την Φούγκα VI, και είπε χαρακτηριστικά για το έργο: «είναι ένα εξαιρετικά πρωτότυπο έργο με ένα προσωπικό στυλ, δε μοιάζει με τίποτε από αυτά που έχουμε ήδη ακούσει, και παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον και δυσκολία όσον αφορά την τεχνική και την μουσική πλευρά...», προσθέτοντας επίσης ότι ο ερμηνευτής του έργου πρέπει να διαθέτει «τη φαντασία, τη φλόγα που χρειάζεται [...] και το ταμπεραμέντο».⁴

Στην παρούσα εισήγηση επιχειρείται αρχικά μια γενική προσέγγιση του έργου, για να σχηματιστεί μία συγκεντρωτική εικόνα όσον αφορά στη χρήση της

¹ Αντίγραφο της εκπομπής παραχώρησε στη γράφουσα από το προσωπικό του αρχείο ο Γιάννης Χάλλεκερ.

² Η πληροφορία αντλείται από το αντίγραφο της εκπομπής *Συνεντεύξεις*.

³ Ομοίως.

⁴ Ομοίως.

δωδεκαφθογγικής σειράς, τον αριθμό μέτρων και τη διάρκεια του κάθε πρελούδιου και της κάθε φούγκας, το tempo, τις μετρικές ενδείξεις και γενικές παρατηρήσεις που αφορούν στις φούγκες. Κατόπιν, στο πλαίσιο μιας πιο ενδεδειγμένης μουσικολογικής προσέγγισης, διατυπώνονται συμπεράσματα για τις δωδεκαφθογγικές σειρές του έργου και τις μεταφορές τους, τις δωδεκαφθογγικές τεχνικές, το θέμα της εκάστοτε φούγκας, για το πώς επιβεβαιώνεται η δομή της και, τέλος, για τα μέσα εκείνα που προωθούν την κορύφωση και την εξέλιξη του μουσικού υλικού του έργου.

II. Γενική προσέγγιση του έργου. Παρατηρήσεις

Η γενική προσέγγιση του έργου συνοψίζεται στον Πίνακα 1. Ενδεικτικά σχόλια είναι αναγκαία και διαφωτιστικά για τη σύνθεση της γενικής εικόνας του έργου. Πιο αναλυτικά:

Πρελούδια & Φούγκες	Αρ. μέτρων	Tempo-Διάρκεια	Μέτρο	Εκθέσεις	Επεισόδια	Stretto	Σειρές
Πρελούδιο I	16	$\downarrow = 138,$ 0'40''	2/4 +1/8, 5/4+1/8	-----	-----	-----	<i>A. Schoenberg</i> op.31, O1, O8
Φούγκα I Δίγραμμη	40	$\downarrow = 92,$ 1'04''	ϕ	4	4 & Coda	1	<i>A. Schoenberg</i> op.31, O1, O8
Πρελούδιο II	32	$\downarrow = 80-82,$ 0'53''	4/8, 3/8, 5/8	-----	-----	-----	<i>A. Αμαραντίδη</i> O1
Φούγκα II Τετράγραμμη	21	$\downarrow = 92-96,$ 0'54''	3/4	1	1	1 & Επίλογος	<i>A. Αμαραντίδη</i> O1, O8
Πρελούδιο III	23	$\downarrow = 132,$ 0'30''	4/4	-----	-----	-----	<i>A. Schoenberg</i> op.31, O1
Φούγκα III Τρίγραμμη	42	$\downarrow = 120,$ 1'19''	12/8	2	3 & επίλογος	1	<i>A. Schoenberg</i> op.31, O1, O8, O10, O5
Πρελούδιο IV	33	$\downarrow = 108,$ 1'25''	2/4, 3/4	-----	-----	-----	<i>A. Αμαραντίδη</i> O8, O1
Φούγκα IV Τετράγραμμη	35	$\downarrow = 104,$ 1'00''	2/4	1	1 (σύντομο)	2	<i>A. Αμαραντίδη</i> O1, O8
Πρελούδιο V	38	$\downarrow = 60,$ 0'58''	4/8	-----	-----	-----	<i>A. Αμαραντίδη</i> O1, R1, O8, R8
Φούγκα V Τρίγραμμη	47	$\downarrow = 92,$ 0'45''	6/8	2	1	1 & Επίλογος	<i>A. Αμαραντίδη</i> O8, O1
Πρελούδιο VI Παραλλαγές I-XI	129	$\downarrow = 92,$ αρχικό 1'38''	2/4, 3/4, 3/8, 6/8, 4/4	-----	-----	-----	<i>A. Schoenberg</i> op.31, O1, R1, II, RII
Φούγκα VI Τρίγραμμη	47	$\downarrow = 80,$ 1'23''	4/4, 3/4, 2/4	2	2	2, Επίλογος & Coda	<i>A. Schoenberg</i> op.31, O1, O8, R8, O6, O5

Πίνακας 1.

Γενική παρουσίαση του έργου. Απεικόνιση αριθμού μέτρων, tempo, διάρκειας, μετρικών ενδείξεων, δωδεκαφθογγικών σειρών και - για τις φούγκες επιπλέον - απεικόνιση αριθμού εκθέσεων, επεισοδίων, stretto, τελικής coda και επίλογου

Για τη χρήση της βασικής δωδεκαφθογγικής σειράς O1 και των μεταφορών της σημειώνεται ότι τα Πρελούδια και οι Φούγκες I, III και VI δανείζονται την σειρά από τις *Παραλλαγές για ορχήστρα*, op. 31, του Άρνολντ Σάινμπεργκ, ενώ στα Πρελούδια και Φούγκες II, IV και V απαντάται σειρά επινοημένη από τον ίδιο τον Α. Αμαραντίδη. Στην δεξιά στήλη του πίνακα παρατίθενται οι σειρές, με τη σειρά που ανιχνεύονται στο εκάστοτε πρελούδιο και στην εκάστοτε φούγκα. Αξίζει να σημειωθεί η οικονομία ως

προς τη χρήση μεταφορών της σειράς, χωρίς βέβαια το έργο να στερείται ποικιλομορφίας και ενδιαφέροντος. Πιο συγκεκριμένα, πρωταρχικό ρόλο έχει η βασική σειρά 01 και η μεταφορά της κατά μία 5η καθαρή ψηλότερα, δηλαδή η 08. Στις φούγκες, στην 01 παρουσιάζεται το θέμα και στην 08 η απάντηση, εκτός από την Φούγκα V όπου το θέμα παρουσιάζεται στην 08, η απάντηση όμως δεν έρχεται μία 5η καθαρή ψηλότερα, στην 05 δηλαδή, αλλά στην βασική σειρά 01. Στα Πρελούδια I και II ανιχνεύεται μόνο η σειρά 01. Καρκινικές σειρές ανιχνεύονται στα Πρελούδια V, VI και στη Φούγκα VI μόνο της 01 και της 08, ενώ αναστροφή εμφανίζεται μόνο της βασικής σειράς και μόνο στο Πρελούδιο VI, στο οποίο απαντάται η 01, η αναστροφή της, η καρκινική και η καρκινική αναστροφή της.

Για τον αριθμό των μέτρων και τη διάρκεια επισημαίνεται ότι το μικρότερο πρελούδιο είναι το I και αριθμεί μόλις 16 μέτρα. Το μεγαλύτερο είναι το VI, αριθμεί 129 μέτρα και αποτελείται από 11 παραλλαγές. Οι δύο τετράγραμμες φούγκες θα περίμενε κανείς να έχουν τον μεγαλύτερο αριθμό μέτρων, ωστόσο η II έχει μόλις 21 μέτρα, παρ' όλο που το θέμα της είναι τετράμετρο. Η δομή τους παρουσιάζεται συμπυκνωμένη, με μόλις ένα επεισόδιο – στην περίπτωση μάλιστα της IV σύντομο – και έναν επίλογο μετά το Stretto στην II και ολοκλήρωση χωρίς επίλογο και coda στην IV.

Η συνολική διάρκεια του έργου είναι 12 λεπτά και 50 δευτερόλεπτα. Το πιο σύντομο πρελούδιο είναι το III και διαρκεί μόλις 30 δευτερόλεπτα. Το μεγαλύτερο είναι το VI με διάρκεια 1'38". Επιπλέον, η πιο σύντομη φούγκα είναι η V και διαρκεί μόλις 45 δευτερόλεπτα, ενώ η μεγαλύτερη είναι η Φούγκα VI με διάρκεια 1'23".

Το tempo παραμένει σταθερό για κάθε πρελούδιο και φούγκα, εκτός από την περίπτωση των παραλλαγών όπου σε κάθε μία αλλάζει, συμβάλλοντας στη δημιουργία των αντιθέσεων αλλά και των διαφορετικών μουσικών συλλήψεων που προωθεί η κάθε μία.

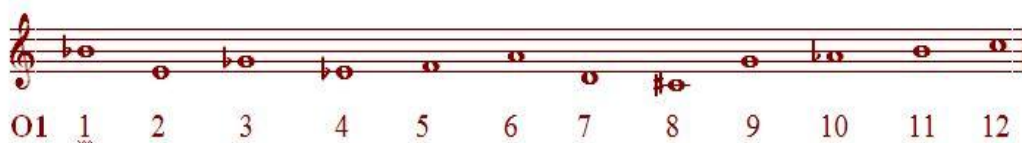
Αλλαγές μετρικών ενδείξεων παρατηρούνται κυρίως στα πρελούδια I, II, IV και VI και μόλις σε μία φούγκα, στην VI.

Ολοκληρώνοντας, σημειώνεται ότι στις φούγκες ο συνθέτης προτιμά τον όρο *γραμμή* αντί για *σειρά* ή *φωνή*. Κάθε γραμμή αντιπροσωπεύει μία σειρά, η οποία όμως μπορεί να παρουσιάζεται με συνηχήσεις δύο ή περισσότερων φθόγγων, οπότε ο όρος *φωνή* ή απλώς *σειρά* θα δημιουργούσε σύγχυση. Επιπλέον, μόνο στις φούγκες III και VI ανιχνεύονται άλλες σειρές εκτός των 01 και 08. Όλες οι φούγκες έχουν ένα stretto εκτός από την VI που έχει δύο και, τέλος, η Φούγκα I είναι η μόνη δίγραμμη και η μόνη με τέσσερις εκθέσεις και ισάριθμα επεισόδια.

III. Αναλυτική προσέγγιση του έργου

IIIα. Οι δωδεκαφθογγικές σειρές

Όπως προαναφέρθηκε, τα πρελούδια και οι φούγκες I, III και VI δανείζονται την σειρά από τις *Παραλλαγές για ορχήστρα*, op. 31, του Α. Σαίμπεργκ (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 1).



Μουσικό Παράδειγμα 1.

Η δωδεκαφθογγική σειρά από τις *Παραλλαγές για ορχήστρα*, op. 31, του Α. Σαίμπεργκ. Πρελούδια και Φούγκες I, III, VI του έργου *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα* του Α. Αμαραντίδη

Στην παρούσα εισήγηση προσεγγίζονται οι πτυχές της δωδεκαφθογγικής σειράς του Α. Σαίνμπεργκ που αναδεικνύονται περισσότερο από τον Α. Αμαραντίδη και που αποτελούν ακόμα και δομικά στοιχεία του έργου.

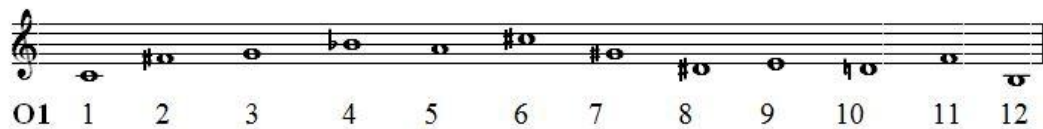
Πρωταρχικό ρόλο έχει το τρίτονο το οποίο σχηματίζεται μεταξύ των φθόγγων 1-2 και 8-9 της σειράς. Ως εναρκτήριο διάστημα του θέματος στις Φούγκες I και VI, καθιστά δυναμική και εύκολα αναγνωρίσιμη από τον μελετητή και τον ακροατή την είσοδο του θέματος και της απάντησης. Επίσης, όσον αφορά στην διάρθρωση του θέματος, οριοθετεί το τέλος του κυρίως μέρους του και την αρχή της ουράς του, όπως θα διαπιστωθεί και παρακάτω, που θα γίνει ιδιαίτερη αναφορά στο θέμα κάθε φούγκας.

Σημαντικό ρόλο κατέχουν και τα διαστήματα μικρής δευτέρας, τα οποία απαντώνται αποκλειστικά στο δεύτερο εξάφθογγο της σειράς μεταξύ των φθόγγων 7-8, 9-10 και 11-12 και από τα οποία ο συνθέτης εναρμονίως εμπνέεται για τα χρωματικού χαρακτήρα ελεύθερα περάσματα κάποιων γραμμών των επεισοδίων της Φούγκας VI. Επιπλέον, το καταληκτικό ημιτόνιο οριοθετεί το τέλος της σειράς.

Άξιο παρατήρησης είναι το τρίφθογγο 5-6-7, το οποίο σε συνήχηση σχηματίζει τη συγχορδία της ρε ελάσσονος, η οποία συχνά χρησιμοποιείται ως ηχητικό φόντο, δύναται να ακολουθείται από το ντο# και να δημιουργεί στιγμιαία την ψευδαίσθηση ενός προσαγωγέα που δεν πρόκειται να λυθεί ποτέ. Παρόμοιες εντυπώσεις δύναται να δημιουργήσει και το τελευταίο τετράφθογγο της σειράς, το οποίο παραπέμπει σε ανιούσα ελάσσονα αρμονική κλίμακα της οποίας όμως η 7η νότα δύναται κάποιες φορές να καταλήγει στην τονική. Το τετράφθογγο αυτό, συνδυαζόμενο με την κεφαλή του θέματος, γίνεται συχνά το βασικό δομικό στοιχείο επεισοδίων στις φούγκες αλλά και ποικίλων μιμήσεων στα πρελούδια. Αυτές οι αναφορές τονικού χαρακτήρα υποβόσκουν και συνήθως καμουφλάρονται από συμπληρωματικούς διάφωνους φθόγγους και συνηχήσεις, άλλοτε όμως αναδύονται απρόσμενα ξαφνιάζοντας τον ακροατή αλλά και τον μελετητή. Από αυτό το σύμφωνο, λοιπόν, τρίφθογγο ο συνθέτης εμπνέεται και άλλες σύμφωνες συνηχήσεις ή ομάδες φθόγγων ή ακόμα και διάφωνες αναγνωρίσιμες τονικά συνηχήσεις, οι οποίες αναπάντεχα εμφανίζονται στο κλείσιμο πρελούδιου, φούγκας ή παραλλαγών, και δημιουργεί στον ακροατή μια παρόμοια αίσθηση με εκείνη της μείζονος τελικής συγχορδίας σε έργο γραμμένο σε ελάσσονα τονικότητα. Ενδεικτικά αναφέρονται: ο κατιών αρπισμός σολ# – ρε# – σολ# που κλείνει τη Φούγκα V, η συνήχηση της ρε ελάσσονος με μικρή 7η που κλείνει την Παραλλαγή V του Πρελούδιου VI, η συνήχηση μι – σολ# – ρε – φα# που κλείνει το Πρελούδιο V, η καθαρότατη συγχορδία της σολ μείζονος με καθυστέρηση της τρίτης που κλείνει το Πρελούδιο IV και η συγχορδία της σιβ μείζονος που κλείνει την Φούγκα VI.

Ως προς τις συνηχήσεις που δημιουργούνται μεταξύ των φθόγγων της σειράς κατά το ξεδίπλωμά της σε κάθετη κυρίως διάταξη, ενδεικτικά αναφέρεται ότι ο Α. Αμαραντίδης προτιμά τη διάφωνη συνήχηση των φθόγγων 2-3 την οποία ακολουθεί ο 4ος φθόγγος ως λύση, ή των φθόγγων 4-5-6 την οποία ακολουθεί ο 7ος φθόγγος ως λύση κυρίως του φθόγγου 4.

Το τρίτονο είναι χαρακτηριστικό και στη σειρά που επινοεί ο Αμαραντίδης στα πρελούδια, καθώς είναι το εναρκτήριο και καταληκτικό διάστημά της (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 2).



Μουσικό Παράδειγμα 2.

Δωδεκαφθογγική σειρά επινοημένη από τον Α. Αμαραντίδη.

Πρελούδια και Φούγκες II, IV, V του έργου *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα* του Α. Αμαραντίδη

Κατά τη μεταφορά της σειράς μία 5η καθαρή ψηλότερα, οι φθόγγοι 1-2 της 01 γίνονται καταληκτικοί (11-12) της 08, γεγονός που ο συνθέτης αξιοποιεί αρκετές φορές για την εισαγωγή της 01 πριν ακόμα ολοκληρωθεί η 08. Τα διαστήματα μικρής δευτέρας, επίσης, έχουν πρωταρχικό ρόλο, αφού κυριολεκτικά υπερτερούν κάθε άλλου διαστήματος και παρουσιάζονται διάσπαρτα σε όλη τη σειρά μεταξύ των φθόγγων 2-3, 4-5 και 8-9. Ως αντίποδας έρχονται τα δύο συνεχόμενα διαστήματα καθαρής 4ης μεταξύ των φθόγγων 6-7-8. Επιπλέον, αξίζει να επισημανθεί το τελευταίο τρίφθογγο της σειράς, κατά το οποίο οι φθόγγοι ρε - φα - σι συχνά βρίσκουν λύση στον πρώτο φθόγγο της σειράς κατά τη ροή του εκάστοτε πρελουδίου ή φούγκας. Ωστόσο σπάνια ο συνθέτης χρησιμοποιεί τους φθόγγους αυτούς σε συνήχηση· αντιθέτως, επιλέγει συχνά τη συνήχηση ανά δύο των τεσσάρων πρώτων φθόγγων της σειράς, κατά την οποία σαφώς προκύπτει η τονική αναφορά στην σολ ελάσσονα: ντο - φα# που λύνεται σε σιβ - σολ. Τέλος, έντονη κάνουν την παρουσία τους οι φθόγγοι 1-2-3 σε συνήχηση διαστημάτων 4ης (3, 1-2), οι οποίοι συνδυάζονται με την αντίστοιχη συνήχηση των φθόγγων 6-7-8.

IIIβ. Οι δωδεκαφθογγικές τεχνικές

Ο Α. Αμαραντίδης χρησιμοποιεί τη δωδεκαφθογγική σειρά χωρίς αλλαγές στη σειρά των φθόγγων της, σε κατακόρυφη ή οριζόντια διάταξη, ή και με τους δύο τρόπους ταυτόχρονα. Στα πρελούδια δύναται η σειρά να μοιράζεται από το ένα χέρι στο άλλο δεξιοτεχνικά, πάνω στο ηχητικό πλαίσιο που δημιουργεί η ίδια η σειρά με μεγάλες κρατημένες αξίες διπλασιασμένη στην οκτάβα στη χαμηλή περιοχή του πιάνου, όπως στο Πρελούδιο I, ή να συμπορεύεται με τον εαυτό της σε δίγραμμη αντίστιξη, χωρίς όμως συνήχηση των επιμέρους φθόγγων της σειράς, όπως στο Πρελούδιο II. Επιπλέον, οι δύο παραπάνω δωδεκαφθογγικές τεχνικές μπορούν να εναλλάσσονται στο ίδιο πρελούδιο, όπως στην περίπτωση του Πρελουδίου III, ή να συμπορεύονται δύο ή και τρεις γραμμές αντιστικτικά, όπου στην κάθε γραμμή να απαντώνται και συνηχήσεις των επιμέρους φθόγγων της κάθε σειράς, όπως συμβαίνει στα Πρελούδια IV και V, ή, τέλος, να γίνεται συνδυασμός όλων των παραπάνω, όπως συμβαίνει στο Πρελούδιο VI, το οποίο αποτελείται από έντεκα παραλλαγές ενός θέματος το οποίο ορίζεται αμιγώς από τη σειρά 01.

Σπανίως ο συνθέτης χρησιμοποιεί μόνο το πρώτο ή μόνο το δεύτερο εξάφθογγο της σειράς, ή μπορεί να παραλείψει τους δύο τελευταίους ή τους δύο πρώτους ή μόνο τον πρώτο φθόγγο της σειράς. Στην Φούγκα VI, η σειρά παρουσιάζεται χωρίς το τελευταίο τετράφθογγο τέσσερις φορές, εκ των οποίων την τρίτη φορά ολοκληρώνεται με το τελευταίο τετράφθογγο της 06 (Φούγκα VI, μ. 26-27). Δεν είναι σίγουρα αυτοσκοπός του συνθέτη να εξαντλήσει τις δωδεκαφθογγικές τεχνικές και τους διάφορους συνδυασμούς τους που θα έκαναν πιθανόν δύσκολη την ανίχνευση της σειράς. Αυτό θα ήταν κάτι που ίσως δεν θα εξυπηρετούσε την εκπαιδευτική διάσταση που θέλει να δώσει γενικότερα στο έργο του, όπως δήλωνε στη συνέντευξή του το Μάιο του 1992. Αν

λοιπόν στόχος του συνθέτη είναι το έργο του να λειτουργήσει ως ερέθισμα για να μελετηθεί το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα και γενικότερα το έργο του Ά. Σαίνμπεργκ, δεν είναι απαραίτητα αναγκαίο να προχωρήσει σε πιο περίπλοκα μονοπάτια της δωδεκαφθογγικής τεχνικής, ειδικά τη στιγμή που η μουσική σύνθεση είναι ένα αρτιμελές δημιούργημα που επιτυγχάνει τους στόχους του, κυρίως μέσα από το χτίσιμο ποικίλων κορυφώσεων για τις οποίες θα γίνει λόγος ευθύς παρακάτω.

IIIγ. Οι κορυφώσεις

Η κορύφωση είναι αναπόσπαστο κομμάτι της εξελικτικής πορείας του κάθε πρελούδιου ή φούγκας αλλά και όλου του έργου, αν εξεταστεί ως ολότητα. Η διάρθρωση των μουσικών ιδεών ξεκινά στα δύο πρώτα πρελούδια και φούγκες, αναπτύσσεται στα Πρελούδια III και IV και κορυφώνεται διαρκώς από την Φούγκα IV και μετά, για να ολοκληρωθεί στο Πρελούδιο και τη Φούγκα VI, όπου ανακεφαλαιώνεται όλο το ηχητικό και φθογγικό υλικό του έργου. Οι κορυφώσεις ενισχύονται από ποικίλα ευρήματα, όπως οι εναλλαγές των δυναμικών και της άρθρωσης, ο διπλασιασμός της σειράς στην οκτάβα στην χαμηλή ή την ψηλή περιοχή του πιάνου, το πύκνωμα των ρυθμικών αξιών και των συνηχήσεων, τα δεξιολογικά περάσματα από την χαμηλή στη ψηλή περιοχή του οργάνου και οι τονισμένοι φθόγγοι, ενώ στην περίπτωση της φούγκας ενισχύονται από το ποιόν του θέματος και τα strettii.

IIIδ. Τα πρελούδια

Τα πρελούδια είναι κυρίως σε ένα μέρος, εκτός από το Πρελούδιο VI που αποτελείται από παραλλαγές.

Διάφανο και συνάμα μυστηριώδες, το Πρελούδιο I εδραιώνει τη βασική σειρά και τη μεταφορά της κατά μία 5η καθαρή ψηλότερα μέσα από τη σταδιακή κορύφωση των μουσικών του ιδεών. Ιδιαίτερα εκφραστικό και βαθυστόχαστο με επίμονες μουσικές ιδέες, το Πρελούδιο II χαρακτηρίζεται από απόπειρες κορύφωσης, οι οποίες δεν ευοδώνονται νωρίτερα από το τέλος του πρελούδιου, δημιουργώντας μια εσωτερική ένταση και αγωνία. Το Πρελούδιο III, στομφώδες, ιδιαίτερα χειμαρρώδες και δεξιολογικό, οδεύει χτίζοντας μια δυναμική κορύφωση την οποία απρόσμενα, μετά την ολοκλήρωσή της, ακολουθεί «σπασμένη» συνηχήση, ερμηνευμένη σε δυναμική *piano*, η οποία προσδοκά να ξαφνιάσει τον ακροατή και το πετυχαίνει. Το Πρελούδιο IV, ιδιαίτερα διάφανο και λυρικό, διαφέρει από τα προηγούμενα, διότι μετά την δυναμική κορύφωση που συντελείται περίπου στη μέση του πρελούδιου βαθμιαία αποκορυφώνεται ώσπου να σβήσει. Το Πρελούδιο V, νοσταλγικό και απόμακρο, χτίζει την κορύφωσή του μέσα σε ένα διάφανο πέπλο, ενώ το Πρελούδιο VI αποτελεί μία μνεία στις *Παραλλαγές για ορχήστρα*, op. 31, του Ά. Σαίνμπεργκ και ανακεφαλαιώνει όλο το μουσικό υλικό που παρουσιάστηκε στα προηγούμενα πρελούδια. Μετά την έκθεση του θέματος, ο συνθέτης παραθέτει 11 παραλλαγές, ο χαρακτήρας των οποίων κυμαίνεται από περιπαιχτικός, στομφώδης, ιδιαίτερα δεξιολογικός και χειμαρρώδης έως λυρικός, διάφανος, νοσταλγικός και αέρινος. Ενδιαφέρον είναι το πώς παρουσιάζεται παραλλαγμένο κάθε φορά το αρχικό θέμα, το οποίο είναι μία απλή παράθεση της βασικής σειράς σε αξίες ογδών ερμηνευμένες *portato*. Ως θέμα δεν διαθέτει κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα. Οι παραλλαγές του είναι ουσιαστικά οι παραλλαγές της σειράς. Ενδεικτικά, στην Παραλλαγή I παρουσιάζεται με τη μορφή *ostinato* στο δεξί χέρι, στην Παραλλαγή II με μεγεθυμένες αξίες και ταυτόχρονα σε τρίφωνες συνηχήσεις, ενώ στην Παραλλαγή III μέρος του θέματος παρουσιάζεται με την καρκινική του μορφή και κατόπιν, μεταφερόμενο μία 5η καθαρή ψηλότερα, επανέρχεται

στην βασική σειρά με ποικιλία άρθρωσης. Στην Παραλλαγή IV παρουσιάζεται μεγεθυμένο στο αριστερό και στο δεξί χέρι με εναλλαγή δίφωνων συνηχήσεων και μεμονωμένων φθόγγων. Στην Παραλλαγή V παρουσιάζεται με ατσιακατούρες staccato και στην Παραλλαγή VI επανέρχεται στην αρχική του μορφή, αυτή τη φορά στο αριστερό χέρι. Στην Παραλλαγή VII παρουσιάζεται με συγκοπτόμενα σχήματα στη ψηλή περιοχή του οργάνου, στην Παραλλαγή VIII σε αναστροφή και καρκινική αναστροφή ταυτόχρονα, ενώ στην Παραλλαγή IX το θέμα παρουσιάζεται αποσπασματικά ανεστραμμένο και καρκινικά, σε τρίφωνες συνηχήσεις και μεγεθυμένες ή σμικρυμένες αξίες και με συγκοπτόμενα σχήματα. Στην Παραλλαγή X παρουσιάζεται μοιρασμένο σε συνηχήσεις και μεγεθυμένο, ενώ στην Παραλλαγή XI επανέρχεται στην αρχική του μορφή με αξίες τριήχων ογδών όμως. Η φούγκα που ακολουθεί αποτελεί μία ακόμα παραλλαγή του θέματος, αφού το θέμα της είναι το ίδιο με του πρελούδιου.

IIIε. Οι φούγκες

Τα θέματα

Τα θέματα, εκτός αυτού της Φούγκας VI, αναδεικνύουν το θεματικό τους χαρακτήρα ποικιλοτρόπως. Αυτός όμως ο χαρακτήρας σίγουρα θα αποδυναμωνόταν εάν μέσα στη φούγκα ο συνθέτης δε φρόντιζε να εισάγει το θέμα κάθε φορά στην κατάλληλη οκτάβα, με την αρμόζουσα αντιστικτική συνοδοιοπορία των υπόλοιπων γραμμών και τις ανάλογες δυναμικές. Σταθερό αντίθεμα δεν υπάρχει σε καμία φούγκα.

Το θέμα της Φούγκας I (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 3), σε μέτρο 2/2, γραμμένο αμιγώς στη σειρά 01 του op. 31 του Α. Σαίνπεργκ, είναι τρίμετρο και οφείλει την ιδιαιτερότητά του στους συγκοπτόμενους φθόγγους, στα ανιόντα όγδοα του δεύτερου και τρίτου μέτρου, στο παρεστιγμένο τέταρτο αλλά και στο crescendo και την άρθρωση legato.

Μουσικό Παράδειγμα 3.

Φούγκα I. Θέμα βασισμένο στην 01 του op. 31 του Α. Σαίνπεργκ. Φθόγγοι 1-12.

Α. Αμαραντίδης, *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα*, Εκδόσεις Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 1988, σ. 13, μ. 1-3

Το θέμα της Φούγκας II (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 4), σε μέτρο 3/8, είναι δίμετρο και καταλήγει στο πρώτο τέταρτο του τρίτου μέτρου, όπου ολοκληρώνεται και η σειρά 01 του Αμαραντίδη. Χαρακτηριστικά του γνωρίσματα είναι το ξεκίνημα με άρση και τρίηχο δεκάτων έκτων, το κατιόν διάστημα 6ης από το πρώτο προς το δεύτερο μέτρο και η κατάληξη σε δέκατα έκτα. Εισάγεται με δυναμική *mp* και *p*, ωστόσο είναι αρκετά ζωηρό και νευρώδες.

♩ = 92 - 96 (Τετραγράμμη)*



Μουσικό Παράδειγμα 4.

Φούγκα II. Θέμα βασισμένο στην Ο1 του Α. Αμαραντίδη. Φθόγγοι 1-12.

Α. Αμαραντίδης, *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα*, Εκδόσεις Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 1988, σ. 21, μ. 1-2

Το θέμα της Φούγκας III (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 5), σε μέτρο 12/8, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πιο δύσκολα αναγνωρίσιμο λόγω κυρίως των παύσεων που αποκόβουν την κεφαλή από το κυρίως σώμα του θέματος και την ουρά του, ωστόσο το γρήγορο tempo, το κυρίως μέρος του θέματος αλλά και το συγκοπτόμενο σχήμα της ουράς επιβεβαιώνουν το χαρακτήρα του θέματος, το οποίο ερμηνεύεται σε δυναμική *p* αλλά κρύβει αρκετή ενέργεια και ταυτόχρονα λυρισμό. Είναι γραμμένο στη σειρά Ο1 του ορ. 31 του Α. Σαίνμπεργκ.

♩ = 120 (Τρίγραμμη)*



Μουσικό Παράδειγμα 5.

Φούγκα III. Θέμα βασισμένο στην Ο1 του ορ. 31 του Α. Σαίνμπεργκ. Φθόγγοι 1-12.

Α. Αμαραντίδης, *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα*, Εκδόσεις Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 1988, σ. 28, μ. 1-3

Το θέμα της Φούγκας IV (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 6), σε 2/4, είναι τετράμετρο και διακρίνεται από το ξεκίνημα με άρση, από τους επαναλαμβανόμενους φθόγγους, την ποικιλία ρυθμικών σχημάτων, όπως τρίγχο δεκάτων έκτων και τριακοστά δεύτερα, αλλά και από την επανάληψη του φθόγγου 6 της Ο1 σε τέσσερις διαφορετικές οκτάβες. Ολοκληρώνεται στο πρώτο τέταρτο του 5ου μέτρου. Το θέμα ξεκινάει από τον τρίτο φθόγγο της βασικής σειράς και, συγκεκριμένα, αρθρώνεται ως εξής: φθόγγοι 3-12 και 1-7 της Ο1. Η ένδειξη *deciso secco* του προσδίδει δυναμισμό και αποφασιστικότητα.

Μουσικό Παράδειγμα 6.

Φούγκα IV. Θέμα βασισμένο στην O1 του Α. Αμαραντίδη. Φθόγγοι 3-12 και 1-7.
Α. Αμαραντίδης, *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα*, Εκδόσεις Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 1988, σ. 37, μ. 1-4

Το θέμα της Φούγκας V (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 7), σε μέτρο 6/8, είναι τετράμετρο. Ξεκινάει με άρση. Είναι το μοναδικό θέμα γραμμένο στην O8 και συγκεκριμένα αρχίζει με τον φθόγγο 3 και στο τέλος της σειράς εμφανίζονται οι φθόγγοι 1-2. Χαρακτηριστικά του θέματος είναι το ξεκίνημα με άρση και ο επαναλαμβανόμενος φθόγγος με την παρέμβαση παύσης ογδού. Η ένδειξη *con allegrezza* του προσδίνει ενέργεια και χάρη.

Μουσικό Παράδειγμα 7.

Φούγκα V. Θέμα βασισμένο στην O1 του Α. Αμαραντίδη. Φθόγγοι 3-12 και 1-2.
Α. Αμαραντίδης, *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα*, Εκδόσεις Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 1988, σ. 44, μ. 1-4

Το θέμα της Φούγκας VI (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 8) ήδη συζητήθηκε στις παραλλαγές του Πρελούδιου VI. Ωστόσο στη φούγκα παρουσιάζεται με παραλλαγμένη ρυθμικά την ουρά. Είναι το μόνο θέμα που παρουσιάζεται σε δύο διαφορετικά μέτρα, ένα 4/4 και ένα 3/4. Είναι γραμμένο στη σειρά O1 του ορ. 31 του Α. Σαίνπεργκ.

Μουσικό Παράδειγμα 8.

Φούγκα VI. Θέμα βασισμένο στην O1 του ορ. 31 του Α. Σαίνπεργκ. Φθόγγοι 1-12.
Α. Αμαραντίδης, *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα*, Εκδόσεις Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 1988, σ. 56, μ. 1-2

Η επιβεβαίωση της δομής της φούγκας

Η επιβεβαίωση της δομής της δωδεκαφθογγικής φούγκας έρχεται καθαρά μέσα από το χειρισμό και την παρουσίαση των μουσικών ιδεών του θέματος, το οποίο αναλαμβάνει να καθοδηγήσει τον ακροατή και τον μελετητή χωρίς την πυξίδα της τονικότητας, καθαρά και μόνο με γνώμονα τις εισόδους και τις μεταφορές του θέματος σε αντιδιαστολή με τα ελεύθερα μέρη – επεισόδια. Για αυτό πρέπει το θέμα να είναι απόλυτα κατανοητό ως μουσική ιδέα. Ο Α. Αμαραντίδης προτάσσει θέματα πολύ ευδιάκριτα, όπως προαναφέρθηκε. Σε όλες τις φούγκες, η πρώτη έκθεση έχει τόσες διαδοχικές εισόδους θέματος και απάντησης όσες και οι γραμμές της εκάστοτε φούγκας. Τα ελεύθερα μέρη, δηλαδή τα επεισόδια, βασίζονται κυρίως στην αντιστικτική επεξεργασία της κεφαλής ή της ουράς του θέματος, ζευγών χρωματικών φθόγγων ή ομάδων φθόγγων της σειράς. Ο συνθέτης δομεί το μουσικό υλικό έτσι ώστε κάθε νέα είσοδος του θέματος να είναι αναμενόμενη και απόλυτα αντιληπτή. Δεν επιχειρεί την μεταφορά του σε πολλές σειρές. Αρκείται στη μεταφορά κατά μία 5η καθαρή ψηλότερα για να επιβεβαιώσει τη διαστηματική σχέση θέματος – απάντησης. Από καμία φούγκα δεν λείπει το *stretto*, το οποίο είναι πρωταρχικό στοιχείο κορύφωσης και εκπλήρωσης της δομής της, αλλά και η *coda*, η οποία άλλοτε οδηγεί σε μία ακόμα είσοδο του θέματος μέσα στην ίδια έκθεση και άλλοτε αποτελεί τα καταληκτικά μέτρα της φούγκας. Η Φούγκα VI ξεφεύγει από τα αυστηρά δωδεκαφθογγικά μονοπάτια, αναμιγνύοντας στα επεισόδια και στον επίλογο εκτεταμένα στοιχεία χρωματικού χαρακτήρα. Η δομή παραμένει αυστηρή. Γενικά, το μουσικό υλικό της κάθε φούγκας που προηγήθηκε ανακεφαλαιώνεται και μία κορύφωση ολοκληρώνεται με ένα απρόσμενο *cluster* λίγο πριν την καταληκτική *coda*. Κάποιος θα μπορούσε να σκεφτεί ότι ο συνθέτης επιχειρεί να αποδομήσει τη δωδεκαφθογγική σειρά εισάγοντας το χρωματικό στοιχείο, ωστόσο το χρωματικό στοιχείο είναι κήμα της επινοητικότητας του συνθέτη αλλά και της σειράς, δεδομένων των ζευγών χρωματικών φθόγγων που την αποτελούν. Ο ρόλος του χρωματικού στοιχείου ίσως θα μπορούσε να παραλληλιστεί με το ρόλο του μοτίβου BACH, το οποίο κάνει την επανεμφάνισή του δυναμικά στο *Finale των Παραλλαγών για ορχήστρα*, op. 31, του Α. Σαίνμπεργκ και συλλειτουργεί με το αρχικό θέμα και ένα ακόμα χαρακτηριστικό μοτίβο για να δώσει μία νέα διάσταση στο έργο. Στην περίπτωση του Α. Αμαραντίδη, το χρωματικό στοιχείο έρχεται σε αντίθεση με το θέμα, το οποίο όμως ενδυναμώνεται μέσα από αυτή την αντίθεση, η οποία καθιστά όλο και περισσότερο κατανοητή την δομή της φούγκας, επιβεβαιώνοντας ότι, όπως και ο Α. Σαίνμπεργκ αναφέρει: «Form in the arts, and especially in music, aims primarily at comprehensibility» και «Composition with twelve notes has no other aim than comprehensibility».⁵ Σε μετάφραση: «Η μορφή στις τέχνες και ειδικά στη μουσική έχει ως πρωταρχικό στόχο την κατανοησιμότητα» και «Η σύνθεση με δώδεκα φθόγγους δεν έχει άλλο στόχο από την κατανοησιμότητα».

IV. Επίλογος

Στην παρούσα εισήγηση επιχειρήθηκε μια γενική παρουσίαση του έργου του Αμάραντου Αμαραντίδη *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα*. Ο συνθέτης, όντας ευρηματικός και απόλυτα σαφής στις προθέσεις του, δημιουργεί μία πραγματεία δωδεκαφθογγικής γραφής, η οποία φιλοδοξεί να γίνει εργαλείο εκπαιδευτικού χαρακτήρα και να λειτουργήσει ως ερέθισμα για τη μελέτη του δωδεκαφθογγισμού και του έργου του Α. Σαίνμπεργκ. Παράλληλα, όμως, καταθέτει ένα

⁵ Βλ. Arnold Schoenberg, "Twelve-tone Composition, Composition with twelve tones (1)" [1941], *Style and Idea*, επιμ. Leonard Stein – μτφρ. Leo Black, Faber and Faber, London – Boston 1975, σ. 215.

ενδιαφέρον και ολοκληρωμένο έργο, το οποίο αναδεικνύει τις τεχνικές δυνατότητες του πιάνου και συνάμα αποκαλύπτει έναν πολλά υποσχόμενο συνθέτη, ο οποίος θα έδινε στην ελληνική μουσική εργογραφία πολλές ακόμα ενδιαφέρουσες σελίδες, αν δεν τον έβρισκε πολύ πρόωρα το πλήρωμα του χρόνου, τον Ιούλιο του 1995, σε ηλικία μόλις 48 χρονών.

Βιβλιογραφία - Πηγές

Αμάραντος Αμαραντίδης, *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα*, Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 1988.

Αμάραντος Αμαραντίδης, *Η αντίστιξη και οι πρακτικές εφαρμογές της*, Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 1990.

Τάκης Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Γιαλλελής, Αθήνα 2001.

Κεντ Κένναν, *Αντίστιξη με βάση την πρακτική του 18ου αιώνα*, μτφρ. Βασίλης Ρούπας, Ανεξάρτητος Σύνδεσμος Μουσικής Ανάπτυξης, Αθήνα 2003.

Εμπενέζερ Πράουτ, *Φούγκα*, μτφρ. Γιώργος Π. Πλουμπίδης, Β' έκδοση, Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 2007.

Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών, βιογραφικό - εργογραφικό*, Φ. Νάκας, Αθήνα 1995.

Marija Benić Zonko, "Twelve-tone technique and its forms: Variation techniques of Arnold Schonberg's Variations for Orchestra, op. 31", IRASM 38/1 (2007), σ. 39-53.

André Gedalge, *Μελέτη της φούγκας*, Νάσος, Αθήνα 1989.

Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, επιμ. Leonard Stein - μτφρ. Leo Black, Faber and Faber, London - Boston 1975.

Arnold Schoenberg, *Variationen für Orchester*, op. 31, Universal Edition (Nr. 12196), 1956.

Συνεντεύξεις, εκπομπή της δημοσιογράφου Βίκυς Μιχαλονάκου, ET1, Μάιος 1992, Προσωπικό Αρχείο Ιωάννη Χάλλεκερ.

Ευχαριστίες

Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στη σύζυγο του συνθέτη Λεμονιά Αμαραντίδου, στον πιανίστα Γιάννη Χάλλεκερ και στην οργανωτική επιτροπή του Διατμηματικού Συνεδρίου «Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον».

Δημιουργικότητα, μουσική και μάθηση: Συνεργασία με εκπαιδευτικούς άλλων ειδικοτήτων

Ποθεινή Βαϊούλη

Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία περιγράφονται τα αποτελέσματα μίας έρευνας με στόχο την ενσωμάτωση μουσικών δραστηριοτήτων στο ενιαίο σχολικό πρόγραμμα νηπιαγωγείων στις ΗΠΑ, στα οποία λειτουργούσαν τμήματα ένταξης. Οι μουσικές δραστηριότητες πραγματοποιούνταν σε κάθε τμήμα από την εκπαιδευτικό του τμήματος, με την συνεχή υποστήριξη και εμπύχωση της ερευνήτριας. Βασικούς άξονες για την ανάπτυξη του προγράμματος αποτέλεσαν αρχές της σύγχρονης παιδαγωγικής, σύμφωνα με τις οποίες η μάθηση είναι μία κοινωνικά εντοπισμένη διεργασία, η οποία βασίζεται στην ενεργητική συμμετοχή του παιδιού και την επιτελεσματικότητα (performativity) του παιδιού κατά την διάρκεια διυποκειμενικών ανταλλαγών μέσα στην τάξη (Biesta, 1996· Bruner, 1996· Neuman & Dickinson, 2003).

Στόχος της έρευνας ήταν η μελέτη της αποτελεσματικότητας ενός μοντέλου χρήσης της μουσικής σε δύο τμήματα ένταξης νηπιαγωγείου. Πιο συγκεκριμένα, διερευνήθηκαν:

- η επίδραση της μουσικής στις διυποκειμενικές εμπειρίες και στις προγραφικές δεξιότητες των νηπίων, και
- η εμπειρία των νηπιαγωγών αναφορικά με τη χρήση της μουσικής ως εργαλείο μάθησης και ένταξης παιδιών με αναπηρίες στο τμήμα τους.

Στο πλαίσιο αυτής της έρευνας, οι διυποκειμενικές εμπειρίες ορίστηκαν ως ο χρόνος που ένα παιδί περνά μέσα στην τάξη αλληλεπιδρώντας με τους συνομηλικούς του, τους ενήλικες που βρίσκονται στον χώρο και το υλικό του σχολείου, με τρόπο δημιουργικό, κατάλληλο για την ηλικία του και σύμφωνο με τους εκάστοτε διδακτικούς στόχους (McWilliam, 2000).

Οι προγραφικές δεξιότητες ορίστηκαν ως δραστηριότητες που βοηθούν το παιδί να εδραιώσει την κατάκτηση της εικόνας του γράμματος αλλά και της αλληλουχίας των κινήσεων και των ήχων που απαιτούνται προκειμένου αυτό το γράμμα να αναπαραχθεί (Bursuck & Damer, 2011· Whitehurst & Lonigan, 1998· Goldstein, 2011).

Οι παρακάτω βασικοί άξονες επηρέασαν την ανάπτυξη του ερευνητικού μοντέλου:

α) Οι διυποκειμενικές εμπειρίες δημιουργούν τις προϋποθέσεις για καλλιέργεια καινούριων δεξιοτήτων και της μάθησης μέσω της ανακάλυψης, προκειμένου όλα τα παιδιά – και ιδιαίτερα αυτά με αναπηρίες – να αντεπεξέλθουν επιτυχώς στις απαιτήσεις της σχολικής πραγματικότητας.

β) Η μουσική σκέψη και πράξη των παιδιών μπορεί να συσχετιστεί άμεσα με ευρύτερες διεργασίες μάθησης και διδακτικούς στόχους.

γ) Η συνεργασία με τον εκπαιδευτικό της τάξης είναι απαραίτητη για την μακροχρόνια εφαρμογή επιτυχημένων τεχνικών διδασκαλίας για όλους τους μαθητές και ειδικά για αυτούς με αναπηρίες.

Εμπειρίες, επικοινωνία και μάθηση: Θεωρητικό πλαίσιο

Ο Bronfenbrenner (1979) τόνισε πως η ανάπτυξη των παιδιών βασίζεται στα ερεθίσματα που δέχονται από το περιβάλλον τους και κυρίως στις επαφές με την οικογένειά τους και άλλους ανθρώπους από το στενό ή ευρύτερο κοινωνικό τους περίγυρο. Σύμφωνα με αυτή την θεωρία, η μάθηση είναι προϊόν των κοινωνικών εμπειριών και έτσι ιδιαίτερη σημασία έχει η δυναμική φύση των σχέσεων μεταξύ των παιδιών, της οικογένειας, των παιδαγωγών και του ευρύτερου κοινωνικού πλαισίου μέσα στο οποίο τα μικρά παιδιά αναπτύσσονται.

Ο Vygotsky (1978) ονόμασε το πλαίσιο ανάπτυξης των εν δυνάμει και εν ενεργεία δυνατοτήτων του παιδιού «Ζώνη Εγγύτερης Ανάπτυξης» (ZEA). Η ZEA προσδιορίζεται και καθορίζεται από τις εμπειρίες που αποκτούν τα παιδιά μέσω των διαπροσωπικών σχέσεων και τις συναλλαγές που αναπτύσσουν με άλλους ενηλίκους και συνομηλίκους τους στο περιβάλλον τους. Με αυτόν τον τρόπο, η ανάπτυξη των διαπροσωπικών σχέσεων και η ποιότητα και πολυπλοκότητα των ερεθισμάτων που προσφέρονται στο σχολικό περιβάλλον αποτελούν εργαλεία για την ανάπτυξη των δεξιοτήτων των μικρών παιδιών και την ένταξή τους στην σχολική πραγματικότητα.

Οι θέσεις αυτές είναι ιδιαίτερα σημαντικές για την ένταξη και την εκπαίδευση μικρών παιδιών με μαθησιακές δυσκολίες ή/και ειδικές ανάγκες σε μονάδες προσχολικής αγωγής, σύμφωνα με τις δυνατότητές τους. Μελέτες έχουν δείξει πως οι εμπειρίες μάθησης που ενισχύουν την επικοινωνία και την αλληλεπίδραση ανάμεσα σε παιδιά και εκπαιδευτικούς και “προκύπτουν” από τα ενδιαφέροντα, τις συνήθειες και την καθημερινότητα των παιδιών στο σχολείο, ενισχύουν την ενεργητική ανάπτυξη των εκτελεστικών και αντιληπτικών δεξιοτήτων των παιδιών με αποτελεσματικό και ουσιαστικό τρόπο (Maher Ridley, McWilliam & Oates, 2000· Horn & Banerjee, 2009). Επίσης, δραστηριότητες που είναι ενταγμένες στην ρουτίνα και στις συνήθειες των παιδιών στο σχολείο επιτρέπουν στα παιδιά να κατακτήσουν νέα γνώση, η οποία θα αποτελέσει οργανικό κομμάτι των καθημερινών τους δραστηριοτήτων, σύμφωνα με τις δυνατότητες και τα ενδιαφέροντα των παιδιών (Powell, Burchinal, File & Kontos, 2008· McWilliam & Casey, 2008).

Μελέτες για την χρήση της μουσικής και σχετικών μουσικοθεραπευτικών παρεμβάσεων στην προσχολική αγωγή έχουν καταγράψει τα θετικά αποτελέσματα από την χρήση της μουσικής στην ανάπτυξη της κοινωνικοποίησης και της δημιουργικότητας, καθώς και στην ένταξη των μικρών παιδιών στο σχολείο σύμφωνα με τις δυνατότητές τους (βλ. π.χ. Kim, Wigram & Gold, 2008· Lanter & Watson, 2008· McIntire, 2007· Simpson & Keen, 2011). Επίσης, ολοένα αυξανόμενη είναι η χρήση της μουσικής σε παρεμβάσεις με στόχο την ανάπτυξη δεξιοτήτων όπως οι προγραμματικές δεξιότητες, η ανάπτυξη λόγου και η ενίσχυση γνωστικών αντικειμένων (Corrigan & Trainor, 2011· Peynircioglu, Durgunoglu & Üney-Küsefoglul, 2002· Gaab, Gaser & Schlaug, 2006· Bolduc, 2009· Darrow κ.ά., 2009).

Οι μουσικοποιητικές πρακτικές και η παιδική δημιουργία στο πλαίσιο καθημερινών σχολικών δραστηριοτήτων προσφέρουν την δυνατότητα για βιωματική κατανόηση γνώσης, ανάπτυξη διαλόγου μεταξύ αντίληψης παιδιών και αντίληψης ενηλίκων, και σύνδεση συνηθειών με την καθημερινότητα και τα ενδιαφέροντα των παιδιών (Kanelloroulos, 2007· Κανελλόπουλος, 2009). Δηλαδή, οι μουσικές δραστηριότητες, ενταγμένες στο σχολικό πρόγραμμα, έχουν την δυνατότητα να αντανakλούν τις εξελισσόμενες ικανότητες του παιδιού, ενώ οι ενήλικες προσφέρουν ένα πιο ανεπτυγμένο μουσικό πλαίσιο για να ενθαρρύνουν την επικοινωνία και ανάπτυξη του παιδιού. Με αυτόν τον τρόπο, η μουσική σκέψη και πράξη των παιδιών μπορεί να συσχετιστεί άμεσα με ευρύτερες διεργασίες κοινωνικοποίησης και μάθησης.

Μεθοδολογία

Με βάση τα ερευνητικά ερωτήματα, η ερευνήτρια εφάρμοσε μικτή μεθοδολογία έρευνας (ποσοτική έρευνα και μελέτη περίπτωσης) για μία περίοδο 15 περιόδου εβδομάδων. Οι συμμετέχοντες ήταν 35 νήπια από τρεις διαφορετικές τάξεις (ομογένεια 94,3%, με μητρική γλώσσα την αγγλική και χαμηλό κοινωνικό, οικονομικό και βιοτικό επίπεδο). Και οι δύο ομάδες (πειραματική και ελέγχου) συμπεριλάμβαναν παιδιά με αναπηρίες σε ποσοστό 33%.

Για τη συλλογή των δεδομένων χρησιμοποιήθηκαν σταθμισμένα εργαλεία για την ανάπτυξη των προγραφικών δεξιοτήτων (K-PALS, PPVT, WJSR III) και της διυποκειμενικότητας των παιδιών (STARE, FIMA), καθώς και ποιοτικά εργαλεία έρευνας (σημειώσεις πεδίου, συμμετοχική παρατήρηση από τον ερευνητή και τρεις ημιδομημένες συνεντεύξεις) για την μελέτη των εμπειριών των εκπαιδευτικών σε σχέση με την χρήση της μουσικής κατά την διάρκεια της παρέμβασης. Όλα τα δεδομένα συλλέχθηκαν και αναλύθηκαν σαν μία ενιαία έρευνα (Creswell & Plano Clark, 2007· Merriam, 1998).

Η μουσική παρέμβαση διήρκεσε 12 εβδομάδες σε κάθε τμήμα. Οι μουσικές δραστηριότητες που εντάχθηκαν στο πρόγραμμα αποτελούνταν από παιδικά τραγούδια, παραδοσιακή μουσική, μουσικοκινητικές δραστηριότητες, μουσικά παραμύθια και μουσικά παιχνίδια, σύμφωνα με την ηλικία και τα ενδιαφέροντα των παιδιών που συμμετείχαν στο πρόγραμμα. Κάθε δραστηριότητα ήταν σχεδιασμένη έτσι ώστε να ενθαρρύνει την επικοινωνία ανάμεσα στα μέλη της ομάδας, να ενισχύει μία προγραφική δεξιότητα την κάθε εβδομάδα (σύμφωνα με το ενιαίο σχολικό πρόγραμμα) και να μπορεί να ενσωματωθεί στο καθημερινό πρόγραμμα της εκπαιδευτικού.

Συνεργασία ερευνητή - νηπιαγωγού

Κατά το σχεδιασμό της μουσικής παρέμβασης, η συνεργασία με την εκπαιδευτικό του κάθε τμήματος αποτέλεσε ουσιαστικής σημασίας παράγοντα για την επιτυχή ολοκλήρωση του προγράμματος. Στόχος ήταν ο εκπαιδευτικός να εξοικειωθεί με την χρήση μουσικών δραστηριοτήτων ως εργαλείο μάθησης, να προβληματιστεί ως προς την χρήση της μουσικής μέσα στην τάξη και, πιθανόν, να αναγνωρίσει την συμβολή της στην συμμετοχική μάθηση όλων των μαθητών και, κυρίως, αυτών με διαγνωσμένες ειδικές ανάγκες.

Για τον σκοπό αυτό, πριν την παρέμβαση η ερευνήτρια πραγματοποίησε εβδομαδιαίες συναντήσεις με τις εκπαιδευτικούς των τμημάτων παρέμβασης. Κατά την διάρκεια των συζητήσεων, η ερευνήτρια ανέπτυξε διάλογο με τις εκπαιδευτικούς σχετικά με τις διδακτικές ανάγκες των τμημάτων τους, την χρήση της μουσικής και άλλες διδακτικές πρακτικές. Επίσης, για τρεις εβδομάδες πραγματοποίησε συμμετοχικές παρατηρήσεις και κράτησε σημειώσεις πεδίου για κάθε τμήμα. Αφού ολοκληρώθηκαν οι παρατηρήσεις στο τμήμα παρέμβασης, η ερευνήτρια πραγματοποίησε μία κοινή συνάντηση με τις συνεργαζόμενες εκπαιδευτικούς από την τάξη παρέμβασης και παρουσίασε μουσικές ιδέες και τρόπους για την χρήση της μουσικής, που θα μπορούσαν να ενταχθούν στο εβδομαδιαίο πρόγραμμα των εκπαιδευτικών.

Κατά την διάρκεια της παρέμβασης, η ερευνήτρια συνέχισε τις επισκέψεις στα τμήματα παρέμβασης (τουλάχιστον δύο μέρες την εβδομάδα σε κάθε τμήμα) και πραγματοποίησε εβδομαδιαίες συναντήσεις με την εκπαιδευτικό του τμήματος και τις βοηθούς της. Σε αυτές τις συναντήσεις, η ερευνήτρια μαζί με την κάθε εκπαιδευτικό προγραμματίζαν συνεργατικά το υλικό για την εβδομάδα που θα ακολουθούσε, με βάση τους διδακτικούς στόχους που έθεταν οι εκπαιδευτικοί. Για τον σκοπό αυτό, η

ερευνήτρια χρησιμοποίησε έντυπα ανατροφοδότησης, λεκτική καθοδήγηση και γραπτή ανατροφοδότηση, σημειώσεις από την εκπαιδευτικό, μηνιαίες συνεντεύξεις και ερωτηματολόγιο εφαρμογής και αξιοπιστίας έρευνας.

Η ερευνήτρια υιοθέτησε τον ρόλο του καθοδηγητή και εμπυχωτή κατά την διάρκεια των παρατηρήσεων, ενώ βοηθούσε κάθε εκπαιδευτικό να αναγνωρίσει τα μουσικά στοιχεία που ενισχύουν την επικοινωνία ανάμεσα στους μαθητές του τμήματος και θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για να ενισχύσουν διαφοροποιημένες τεχνικές διδασκαλίας με σκοπό την πρόοδο όλων των μαθητών με βάση τις ικανότητές τους. Στόχος ήταν να ενισχυθεί η δημιουργικότητα των εκπαιδευτικών όσον αφορά την χρήση της μουσικής ως εργαλείο μάθησης και να αποκτήσουν σταδιακά ανεξαρτησία κατά την χρήση, την εφαρμογή και την διδασκαλία των μουσικών δραστηριοτήτων. Στο σημείο αυτό, είναι σημαντικό να σημειωθεί πως οι εκπαιδευτικοί στην τάξη παρέμβασης δεν είχαν προηγούμενη γνώση μουσικής ή ειδικής αγωγής.

Αποτελέσματα

Ποσοτική ανάλυση

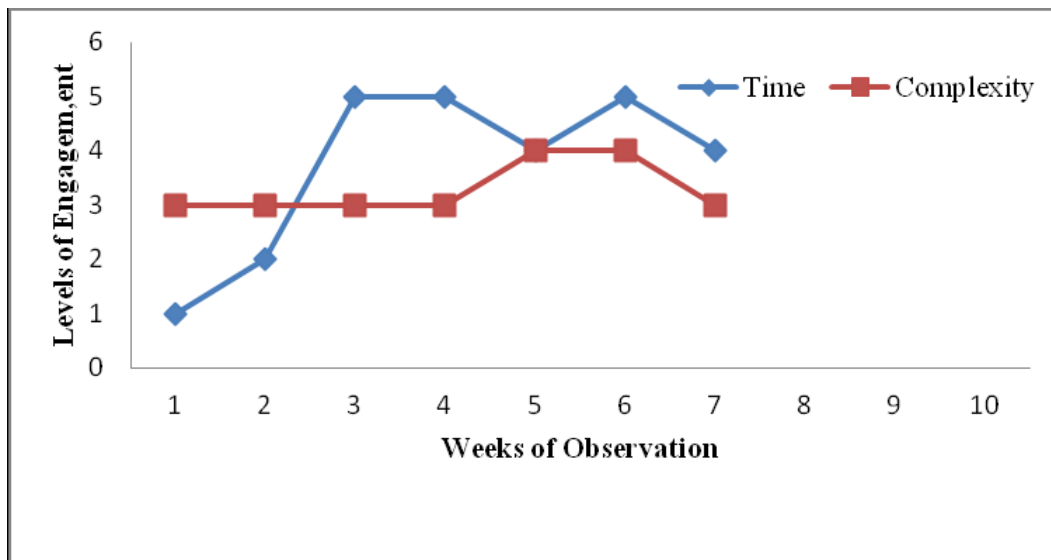
Η ποσοτική ανάλυση των αποτελεσμάτων (independent t-test, pretest-posttest διαφορές) κατέδειξε πως η πειραματική ομάδα παρουσίασε στατιστικά σημαντική βελτίωση στην ανάπτυξη προγραφικών δεξιοτήτων ($p=.029<.05$). Οι μαθητές και των δύο ομάδων παρουσίασαν βελτίωση στην ανάπτυξη λόγου και την ανάκληση πληροφοριών, χωρίς όμως να υπάρχει στατιστικά σημαντική διαφορά μεταξύ των δύο ομάδων. Συνοπτικά, οι μέσοι όροι και οι διαφορές των δύο ομάδων παρουσιάζονται στον Πίνακα 1.

Οι μεταβολές που επήλθαν στην έκφραση διυποκειμενικότητας ενός παιδιού με ειδικές ανάγκες στην πειραματική ομάδα κατά την διάρκεια των μουσικών δραστηριοτήτων παρουσιάζονται στον Πίνακα 2.

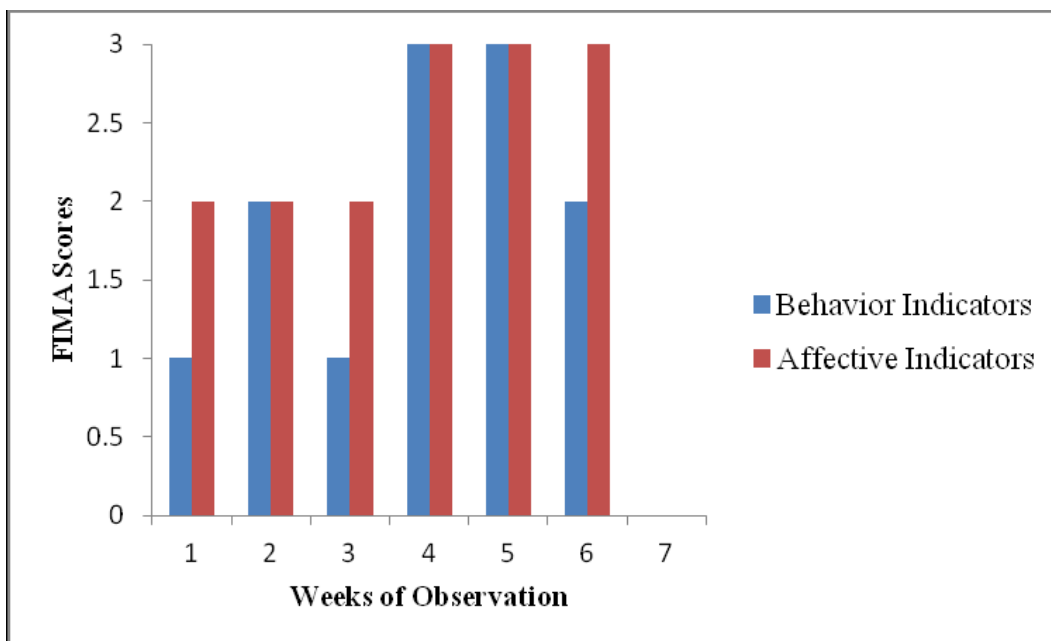
Ο Πίνακας 3 συμπεριλαμβάνει τις αλλαγές που παρατηρήθηκαν στο ίδιο παιδί, όσον αφορά στον τρόπο επικοινωνίας του με άλλα παιδιά της ομάδας και στην έκφραση συναισθημάτων κατά την διάρκεια των μουσικών δραστηριοτήτων.

Measure and group	M	SD	Sig (2-tail)
Diff_PALS-PreK			
Πειραματική ομάδα	38.35	11.62	2.82
Ομάδα ελέγχου	8.82	10.94	2.65
Diff_PPVT-IV			
Πειραματική ομάδα	27.76	20.73	5.02
Ομάδα ελέγχου	10.82	11.00	2.66
Diff_Story Recall			
Πειραματική ομάδα	15.47	10.42	2.52
Ομάδα ελέγχου	2.35	7.42	1.79

Πίνακας 1. Διαφορά των δύο ομάδων



Πίνακας 2. Ανταλλαγές ως συνάρτηση χρόνου και περιπλοκότητας ενεργειών



Πίνακας 3. Επικοινωνία ως συμπεριφορά και έκφραση συναισθημάτων

Ποιοτική ανάλυση

Η ανάλυση των ποιοτικών δεδομένων οδήγησε στην ανάπτυξη των παρακάτω θεμάτων:

α) «Δεν ξέρω τι περιμένεις από μένα»: Συνεργασία με άλλους εκπαιδευτικούς

Οι συμμετέχοντες εκπαιδευτικοί δήλωσαν πως θεωρούν την μουσική ουσιαστικό κομμάτι της καθημερινότητάς τους στο σχολείο. Παρ' όλα αυτά, εξέφρασαν ανασφάλεια σχετικά με την χρήση της μουσικής σαν διδακτικό εργαλείο και αρχικά έδειξαν ανησυχία για το επίπεδο της συνεργασίας τους με την ερευνητριά. Η Βάσω (εκπαιδευτικός στην ερευνητική ομάδα), την πρώτη εβδομάδα της παρέμβασης, είπε: «Περιμένω να έρθεις και να το κάνεις εσύ... Δεν με πειράζει αν βγάλεις τα παιδιά από την τάξη...». Συνέχισε, αναφέροντας πως οι συνάδελφοι άλλων ειδικοτήτων που είχαν επισκεφτεί το σχολείο αναλάμβαναν ηγετικό ρόλο και δούλευαν μόνοι τους με τα παιδιά του τμήματος.

Την τρίτη εβδομάδα της παρέμβασης, η Βάσω παραδέχτηκε πως η συνεργασία της προκαλεί ανασφάλεια. Δεν ένιωθε σίγουρη για τις ικανότητές της στο τραγούδι και δυσκολευόταν να συνεργαστεί με την ερευνήτρια για την διδασκαλία των μουσικών παιχνιδιών. Στο τέλος την εβδομάδας, είπε στην ερευνήτρια: «Δεν ξέρω τι περιμένεις από μένα... Δεν ξέρω πώς να το κάνω!».

Σε αυτή την φάση, η ερευνήτρια ενθάρρυνε την εκπαιδευτικό να διαλέξει μουσικές δραστηριότητες και τραγούδια της αρεσκείας της στην θέση αυτών που την δυσκόλευαν. Ύστερα, καθοδήγησε την εκπαιδευτικό να προσδιορίσει στοιχεία της μουσικής που θα μπορούσαν να ενισχύσουν διδακτικούς στόχους. Σταδιακά, η εκπαιδευτικός απέκτησε μεγαλύτερη άνεση στην επιλογή μουσικών δραστηριοτήτων και στην χρήση τους κατά την διάρκεια της διδακτικής διαδικασίας. Στο τέλος της παρέμβασης, η εκπαιδευτικός σημείωσε πως ένιωθε ικανή να εντάξει μουσικές διαφόρων τεχνοτροπιών προκειμένου να κεντρίσει το ενδιαφέρον των μαθητών της με ειδικές ανάγκες, να εντάξει εκπαιδευτικούς στόχους με την χρήση τους στην διδασκαλία και να δημιουργήσει κλίμα αλληλεπίδρασης και θετικής διάθεσης μέσα στην τάξη.

β) «Βλέπω την διαφορά!»: Αλλαγές στο κλίμα της τάξης

Στις πρώτες συναντήσεις που είχαν οι εκπαιδευτικοί με την ερευνήτρια δήλωσαν πως η συμμετοχή των μικρών παιδιών σε δραστηριότητες που συμπεριλαμβάνουν την μουσική και άλλες τέχνες αποτελεί αναμφισβήτητα σημαντικό κομμάτι της σχολικής πραγματικότητας. Παρ' όλα αυτά, στην συνέχεια των συζητήσεων και κατά τις επιτόπιες παρατηρήσεις της ερευνήτριας φάνηκε πως οι εκπαιδευτικοί χρησιμοποιούσαν τις μουσικές δραστηριότητες κυρίως σαν μέσο χαλάρωσης και διασκέδασης, ενώ οι ίδιοι δεν αισθάνονται καταρτισμένοι για να αντεπεξέλθουν στην στοχευμένη χρήση μουσικών δραστηριοτήτων ως εργαλείο μάθησης.

Η Βάσω δήλωσε πως χρησιμοποιεί την μουσική «όποτε χρειάζεται να χαλαρώσουν [τα παιδιά] ή έχω λίγο χρόνο», χωρίς να υπάρχει συγκεκριμένος στόχος ή προγραμματισμός για τις μουσικές δραστηριότητες που επέλεγε σε τέτοιες περιπτώσεις. Η ερευνήτρια συζήτησε με την εκπαιδευτικό, ώστε να προσδιορίσουν μαζί εργαλεία που θα βοηθούσαν την Βάσω και άλλες συναδέλφους να εντάξουν την μουσική στο καθημερινό τους πρόγραμμα, ως εργαλείο μάθησης. Σταδιακά, η μουσική εντάχθηκε σε διάφορα σημεία της σχολικής μέρας, όπως κατά την ώρα της άφιξης, στην έναρξη και την λήξη του διδακτικού κύκλου, καθώς και κατά τις εναλλαγές από την μία δραστηριότητα στην επόμενη.

Αρχικά, οι εκπαιδευτικοί ήταν σκεπτικοί ως προς την αποτελεσματικότητα της μουσικής στην επίτευξη μη μουσικών στόχων. Όμως οι αντιδράσεις των παιδιών φαίνεται πως αποτέλεσαν τον καταλύτη για την ενίσχυση αυτών των πρακτικών. Η Βάσω, την πέμπτη εβδομάδα της παρέμβασης, πλησίασε με ενθουσιασμό την ερευνήτρια και περιέγραψε πώς μία ομάδα παιδιών με προβλήματα συμπεριφοράς ακολούθησε την δομή του τραγουδιού και αύξησε τον χρόνο συμμετοχής της στον διδακτικό κύκλο. Από τότε η εκπαιδευτικός δεν παρέλειπε να αναφέρει στις σημειώσεις της περιστατικά στα οποία οι μαθητές συμμετείχαν ενεργά στο καθημερινό πρόγραμμα του σχολείου, έδειχναν ενδιαφέρον για το νέο εβδομαδιαίο διδακτικό υλικό και αλληλεπιδρούσαν σε κλίμα συνεργασίας με τους συμμαθητές τους, τόσο στο μάθημα, όσο και κατά την διάρκεια του διαλείμματος και του παιχνιδιού. Στις τελευταίες της σημειώσεις έγραψε: «τώρα μπορώ να δω την διαφορά!», και συνέχισε με μία συλλογή από προτεινόμενα τραγούδια και χορούς σε περίπτωση συνέχειας του προγράμματος.

Συμπέρασμα

Τα αποτελέσματα αυτής της έρευνας συμφωνούν με προηγούμενες έρευνες, που καταδεικνύουν την σπουδαιότητα των εμπειριών στην μαθησιακή διαδικασία και που επιτρέπουν την άμεση συμμετοχή των παιδιών με βάση τα ενδιαφέροντά τους, τις προτεραιότητές τους και τις καθημερινές τους συνήθειες, για παιδιά με ή χωρίς αναπηρίες. Ταυτόχρονα, η παρούσα έρευνα καταδεικνύει την δυνατότητα χρήσης της μουσικής με στόχο την ανάπτυξη μη μουσικών ικανοτήτων στο άμεσο περιβάλλον των παιδιών με αναπηρίες, ως εφελκυστικό για την ανάπτυξη των παιδιών σε διαφορετικά περιβάλλοντα και την ένταξή τους σε ευρύτερες κοινωνικές δομές (όπως η ευρύτερη σχολική κοινότητα). Η έμφαση στην επικοινωνία και η ανάπτυξη της διυποκειμενικότητας μπορούν να αποτελέσουν το όχημα για την ανάπτυξη συναισθηματικών σχέσεων και δεξιοτήτων όπως η μίμηση και το συμβολικό παιχνίδι. Παρ' όλο που τα παιδιά τυπικής ανάπτυξης εύκολα κατακτούν αυτές τις δεξιότητες, είναι σημαντικό να δοθεί έμφαση στην ανάπτυξη των παιδιών με ειδικές ανάγκες, καθώς πρόκειται για ικανότητες στις οποίες αυτά φαίνεται να υστερούν αλλά είναι απαραίτητες για την ένταξή τους στο σχολικό περιβάλλον καθώς μεγαλώνουν.

Επιπλέον, η έρευνα προσφέρει σημαντικά στοιχεία για την ενίσχυση του ρόλου των μουσικών εκπαιδευτικών και της μουσικής ως εργαλείο μάθησης σε παιδιά προσχολικής αγωγής, με ή χωρίς αναπηρίες. Οι μουσικές δραστηριότητες φαίνεται πως οδήγησαν σε δημιουργία κλίματος συνεργασίας μέσα στην τάξη και ενίσχυσαν την εισαγωγή νέων στοιχείων διδασκαλίας, με έμφαση στην διαδικασία και την δημιουργία συνθηκών για την ανάπτυξη της δημιουργικότητας και της αυτοέκφρασης των παιδιών. Η συνεργασία του μουσικού με την εκπαιδευτικό της τάξης διασφαλίζει πως αυτές οι αλλαγές μπορούν να συνεχιστούν και μετά το τέλος της παρέμβασης και την αποχώρηση της ερευνήτριας από το σχολείο. Με αυτόν τον τρόπο, εγγενείς δυσκολίες για παιδιά με διαγνωσμένες μαθησιακές ανάγκες μπορούν να αντιμετωπιστούν μέσω της έγκαιρης παρέμβασης σε συνεργασία με το άμεσο περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνουν τα παιδιά (Mundy & Burnette, 2005· Mundy, Sullivan & Mastergeorge, 2009).

Σημαντικά ερωτήματα που προέκυψαν και μπορούν να καθοδηγήσουν μελλοντικές έρευνες σχετικά με τον ρόλο των μουσικών και την χρήση της μουσικής στην εκπαίδευση αφορούν στα εξής:

- α) Ποιές είναι οι διαδικασίες μάθησης για τα μικρά παιδιά και πώς μπορούμε να τις ενισχύσουμε μέσω της μουσικής;
- β) Ποιοί παράγοντες και καθημερινές διδακτικές πρακτικές είναι πιθανόν να εμποδίσουν τέτοια χρήση της μουσικής;
- γ) Πώς θα μπορούσε να ενισχυθεί η συνεργασία των μουσικοπαιδαγωγών με άλλες ειδικότητες, ώστε να διευρυνθεί η χρήση της μουσικής ως εργαλείο μάθησης;

Βιβλιογραφία

- Biesta, Gert (1996), "Education, not initiation", στο: Frank Margolis (επιμ.), *Philosophy of Education 1996*, <http://ojs.ed.uiuc.edu/index.php/pes/issue/view/22>, σ. 90-98.
- Bolduc, Jonathan (2009), "Effects of a music programme on kindergartners' phonological awareness skills", *International Journal of Music Education* 27/1, σ. 37-47.
- Bronfenbrenner, Urie (1979), *The ecology of human development: Experiments by nature and design*, Harvard University Press, Cambridge (MA).

- Bruner, Charles (1996), *Realizing a vision for children, families, and neighborhoods: An alternative to other modest proposals*, National Center for Service Integration, New York (<http://eric.ed.gov/?id=ED408409>).
- Bursuck, William D. & Mary Damer (2011), *Teaching reading to students who are at risk or have disabilities: A multi-tier approach*, Pearson, Upper Saddle River (NJ).
- Corrigall, Kathleen A. & Laurel J. Trainor (2011), "Associations between length of music training and reading skills in children", *Music Perception* 29/2, σ. 147-155.
- Creswell, John W. & Vicki L. Plano Clark (2007), *Designing and conducting mixed methods research*, Sage Publications, Thousands Oaks (CA).
- Darrow, Alice-Ann, Jane W. Cassidy, Patricia J. Flowers, Dena Register, Wendy Sims, Jayne M. Standley, Elizabeth Menard & Olivia Swedberg (2009), "Enhancing literacy in the Second Grade: Five related studies using the register music / reading curriculum", *Update: Applications of Research in Music Education* 27/2, σ. 12-26.
- Gaab, Nadine, Christian Gaser & Gottfried Schlaug (2006), "Improvement-related functional plasticity following pitch memory training", *Neuroimage* 31/1, σ. 255-263.
- Goldstein, Howard (2011), "Knowing what to teach provides a roadmap for early literacy intervention", *Journal of Early Intervention* 33/4, σ. 268-280.
- Horn, Eva M. & Rashida Banerjee (2009), "Understanding curriculum modifications and embedded learning opportunities in the context of supporting all children's success", *Language, Speech, and Hearing Services in Schools* 40/4, σ. 406-415.
- Kanellopoulos, Panagiotis A. (2007), "Musical improvisation as action: An Arendtian perspective", *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 6/3, σ. 97-127 (http://act.maydaygroup.org/articles/Kanellopoulos6_3.pdf).
- Κανελλόπουλος, Παναγιώτης Α. (2009), "Μουσικός αυτοσχεδιασμός και μουσική εκπαίδευση: Σχέσεις και (εν)τάσεις", στο: Ξανθούλα Παπαπαναγιώτου (επιμ.), *Ζητήματα μουσικής παιδαγωγικής*, Ελληνική Ένωση για την Μουσική Εκπαίδευση, Θεσσαλονίκη, σ. 239-264.
- Kim, Jinah, Tony Wigram & Christian Gold (2008), "The effects of improvisational music therapy on joint attention behaviors in autistic children: A randomized controlled study", *Journal of Autism and Developmental Disorders* 38/9, σ. 1758-1766.
- Lanter, Elizabeth & Linda R. Watson (2008), "Promoting literacy in students with ASD: The basics for the SLP", *Language, Speech, and Hearing Services in Schools* 39/1, σ. 33-43.
- Maher Ridley, Stephanie, Robin A. McWilliam & Christie S. Oates (2000), "Observed engagement as an indicator of child care program quality", *Early Education and Development* 11/2, σ. 133-146.
- McIntire, Jean M. (2007), "Developing literacy through music", *Teaching Music* 15/1, σ. 44-48.
- McWilliam, Robin A. (2000), *Scale for teacher's assessment of routines engagement (STARE)*, Frank Porter Graham Child Development Institute, University of North Carolina, Chapel Hill (NC).
- McWilliam, Robin A. & Amy M. Casey (2008), *Engagement of every child in the preschool classroom*, Paul H. Brookes, Baltimore (MD).

- Merriam, Sharan B. (1998), *Qualitative research and case study applications in education (Revised and expanded from "Case study research in education")*, Jossey-Bass Publishers, San Francisco (CA).
- Mundy, Peter & Courtney Burnette (2005), "Joint attention and neurodevelopmental models of autism", στο: Fred R. Volkmar, Rhea Paul, Ami Klin & Donald J. Cohen (επιμ.), *Handbook of autism and pervasive developmental disorders – Volume 1* (third edition), John Wiley & Sons, New York, σ. 650-681.
- Mundy Peter, Lisa Sullivan & Ann M. Mastergeorge (2009), "A parallel and distributed-processing model of joint attention, social cognition and autism", *Autism Research* 2/1, σ. 2-21.
- Neuman, Susan B. & David K. Dickinson (επιμ.) (2003), *Handbook of early literacy research – Volume 1*, Guilford Press, New York.
- Peynircioglu, Zehra F., Aydyn Y. Durgunoglu & Banu Üney-Küsefoglul (2002), "Phonological awareness and musical aptitude", *Journal of Research in Reading* 25/1, σ. 68-80.
- Powell, Douglas R., Margaret R. Burchinal, Nancy File & Susan Kontos (2008), "An eco-behavioral analysis of children's engagement in urban public school preschool classrooms", *Early Childhood Research Quarterly* 23/1, σ. 108-123.
- Simpson, Kate & Deb Keen (2011), "Music interventions for children with autism: Narrative review of the literature", *Journal of Autism and Developmental Disorders* 41/11, σ. 1507-1514.
- Vygotsky, Lev Semenovich (1978), *Mind in society: The development of higher psychological processes*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Whitehurst, Grover J. & Christopher J. Lonigan (1998), "Child development and emergent literacy", *Child Development* 69/3, σ. 848-872.

Μουσική γραφή και ανάγνωση. Αναγκαία ή απλώς χρήσιμη στην μουσική πράξη;

Εριφύλη Δαμιανού

Η μουσική γραφή και ανάγνωση είναι μία σύνθετη πολυεπίπεδη διεργασία. Οι περισσότεροι μελετητές συγκλίνουν στην άποψη ότι η μουσική ανάγνωση είναι η αποτελεσματική αποκωδικοποίηση της μουσικής σημειογραφίας και η ηχητική μετατροπή της σε ένα προδιαγεγραμμένο μουσικό αποτέλεσμα (Dowling & Harwood 1986, Hargreaves 1997, Campbell-Shehan 1991, Patel 2008). Αυτό γίνεται μέσα από μια σειρά σωματικών διεργασιών, στις οποίες κυρίαρχο ρόλο παίζει το νευρικό μας σύστημα. Τα μάτια μεταφέρουν στον εγκέφαλο συγκεκριμένα οπτικά ερεθίσματα που είναι καταγεγραμμένα σε μια παρτιτούρα. Ο εγκέφαλος, στη συνέχεια, τα αποκωδικοποιεί και δίνει εντολή στο σώμα μέσω του νευρικού μας συστήματος να κάνει τις κινήσεις που απαιτούνται – χέρια, πόδια, σπονδυλική στήλη, διάφραγμα, λάρυγγας, χείλη, ανάλογα με το μουσικό όργανο – ώστε να παραχθεί το ζητούμενο ηχητικό αποτέλεσμα (Campbell-Shehan 1991, Karpinski 2000, Hodges & Nolker 2011). Ανάλογα με την εμπειρία και την ικανότητά του, ο μουσικός προσδοκά το συγκεκριμένο ηχητικό αποτέλεσμα πριν ακόμη το παίξει, ήδη από τη στιγμή που η όλη διαδικασία βρίσκεται στην φάση της αποκωδικοποίησης. Η ικανότητα αυτή είναι γνωστή ως εσωτερική ακοή (*inner hearing*). Αυτή δίνει και την δυνατότητα στον μουσικό να ελέγχει ακουστικά εάν το ηχητικό αποτέλεσμα που επιτυγχάνει είναι το προσδοκώμενο ή όχι (Salzer 1982, Karpinski 2000).

Αντίστοιχα, η μουσική γραφή είναι η ικανότητα ενός ατόμου να καταγράφει τη μουσική που ακούει ή τη μουσική που ο ίδιος συνθέτει (Hargreaves 1997, Campbell-Shehan 1991, Patel 2008). Η διαδικασία της μουσικής καταγραφής είναι επίσης μία πολύπλοκη και πολυεπίπεδη διεργασία, όπου ο μουσικός καλείται να αποκωδικοποιήσει και να καταγράψει την μουσική που ακούει ή σκέφτεται, είτε ακολουθώντας κάποια συγκεκριμένα σημειολογικά συστήματα,¹ είτε επινοώντας μια σημειογραφία που μπορεί να αποδώσει τα μουσικά φαινόμενα που ο ίδιος αντιλαμβάνεται και θέλει να αποδώσει κατά την διάρκεια της καταγραφής. Τα προβλήματα πολλαπλασιάζονται όταν ο καταγραφέας προέρχεται από ένα πολιτισμικό μουσικό περιβάλλον τελείως διαφορετικό από αυτό της μουσικής που καλείται να καταγράψει και πιθανώς αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει αυτά που ακούει με βάση τις δικές του πολιτισμικές καταβολές. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Nettl (1979), ο τρόπος καταγραφής εξαρτάται απόλυτα από τον στόχο που επιδιώκεται μέσω της καταγραφής. Υπάρχουν σημαντικές διαφορές στην μέθοδο που ακολουθείται, εάν ο στόχος είναι η κατά το δυνατόν ακριβέστερη σημειολογική απόδοση των μουσικών

¹ Ο όρος *σημειολογικό (σημειακό) σύστημα* (Μπαμπινιώτης 1998: 446, 1606, 1738) αφορά ένα σύνολο σημείων και συμβόλων που αλληλεπιδρούν και αλληλοεξαρτώνται με βάση καθορισμένους κανόνες. Ο τρόπος χρήσης και η σημασία που αποκτούν δημιουργούν σχέσεις σημείου – σημαινόμενου, που έχουν ως στόχο τη δυνατότητα καταγραφής και, στη συνέχεια, αναπαραγωγής των καταγεγραμμένων στοιχείων. Η γλώσσα είναι ένα σημειολογικό (σημειακό) σύστημα και έχει πολλά κοινά στοιχεία με τη μουσική, ειδικά όσον αφορά την διαδικασία καταγραφής και ανάγνωσής της.

φαινομένων που αντιλαμβάνεται ο καταγραφέας ή η καταγραφή με στόχο τη δυνατότητα αναπαραγωγής της μουσικής αυτής και σε άλλα μουσικά περιβάλλοντα. Η μέθοδος καταγραφής με την μεγαλύτερη διάδοση, που χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα, είναι αυτή των Abraham και Hornbostel (1909), η οποία συνδυάζει την δυτική μουσική σημειογραφία με ορισμένα επιπρόσθετα σύμβολα, που αποσαφηνίζουν μερικά ειδικά χαρακτηριστικά της μη ευρωπαϊκής ή της πρωτόγονης μουσικής.

Όταν υπάρχει συγκεκριμένο σημειολογικό σύστημα το οποίο χρησιμοποιείται για το είδος μουσικής που καταγράφεται, αυτό συνήθως επιλέγεται να χρησιμοποιηθεί και στην καταγραφή. Είναι όμως πολύ συχνό το φαινόμενο η μουσική να καταγράφεται παράλληλα και στην δυτικοευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία, με στόχο την καλύτερη διάδοσή της. Αυτό συμβαίνει και στην περίπτωση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, στην οποία έχουν περάσει πολλές από τις ιδιαιτερότητες της βυζαντινής και ανατολικής μουσικής παράδοσης. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα διπλής καταγραφής ελληνικών δημοτικών τραγουδιών σε βυζαντινή παρασημαντική και σε δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία είναι οι καταγραφές του Κωνσταντίνου Ψάχου που έγιναν «εις βυζαντινήν και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ίδιος στο εξώφυλλο των βιβλίων του *Δημόδη άσματα Σκύρου, τρία θεσσαλικά, έν της Σαλαμίνας και έν των Ψαρών*, που εκδόθηκε το 1910, και *Δημόδη άσματα Γορτυνίας*, που εκδόθηκε το 1923.

ΤΟΥ ΠΑΠΑΚΟΣΜΑ
(Κατ' άπαγγελίαν του κ. Γ. Πατασιμανουήλ)

Χρόνος άρχος. — Ηχος Δι

Τι νός να πω τι ι νο ο ο ο ο ος
να πω το ον πο ο ο ο ο νο ο
ο ο ο μου α μα α αν πα λι ι το ον
πο ο νο ο μου Να μην α νε στα ε
να α α α α α α ξη

Επιφθός

Ε λα α προ ο ο ο θα α α α α
λε προ θα λε κηθ νου ους μου ου σε ε
βα α λε

Ο στίχος

Α' ήμισ. Τίνας να πω τόν πόνο μου
να μ'ην άναστανάξη
[Ελα πρόβαλε
κη' έ νους μου α' έβαλε].

Β' ήμισ. Κ' ή πέτρα πού ν' άμίλητη
θα λουπηθή να κλάψη.

Επιφθός [Ελα πρόβαλε κλπ.].

ΤΟΥ ΠΑΠΑΚΟΣΜΑ
Λαγός (♩ = 66)

Τι - νος να πω τί - νος να
Κ' ή πέ-τρα πού ν' ά - λη-

πώ τόν πό - νο μου 'Α-
πώ ν'ά - μί - λη - - τη 'Α-

μ'ην πά - λι τόν πό - νο μου, να
μ'ην πά - λι ά - μί - λη - τη, θα

μ'ην ά - νε - σε - νά - - ξη.
λυ - πη - θη να κλά - ψη.

Επιφθός

Ε - λα πρό - βα - - λε

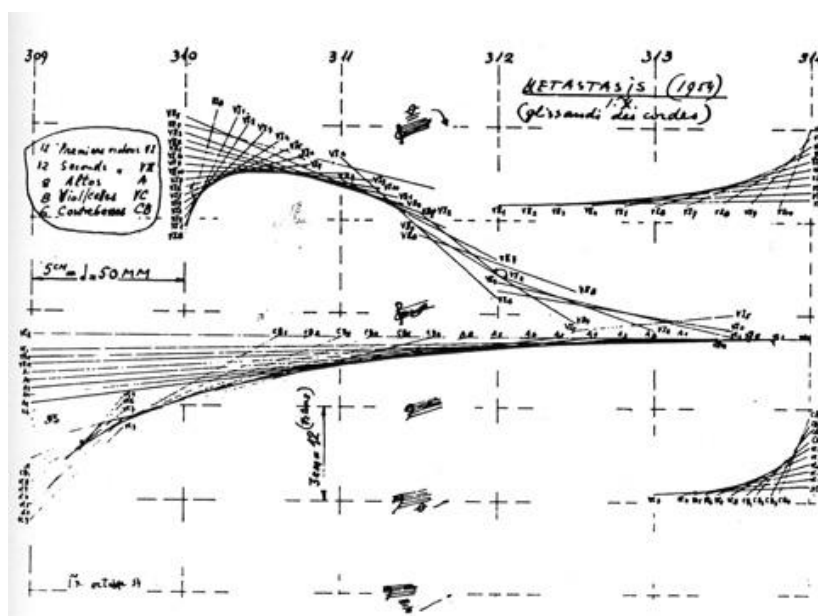
πρό - βα - λε κι'ό νους μου σ' έ - βα - - λε.

Εικόνα 1. Παράδειγμα καταγραφής σε βυζαντινή παρασημαντική και σε ευρωπαϊκή σημειογραφία από τον Κ. Ψάχο

Στην περίπτωση όμως της καταγραφής των τραγουδιών της Κρήτης και των Δωδεκανήσων από τον κορυφαίο ελβετό μουσικολόγο Samuel Baud-Bovy, δεν έχουμε χρήση της βυζαντινής παρασημαντικής αλλά μόνο της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής σημειογραφίας, η οποία συμπληρώνεται από τα σύμβολα που προτείνονται από τους Abraham και Hornbostel (1909) και από σύμβολα που επινόησε ο καταγραφέας με σκοπό να αποδοθούν τα ιδιαίτερα μελωδικά ή ρυθμικά χαρακτηριστικά των τραγουδιών, όπως π.χ. οι διαστηματικές αναλογίες που δεν εμπίπτουν στο

συγκερασμένο σύστημα ή ακόμα και οι ιδιαίτερες τεχνικές στη χρήση ενός μουσικού οργάνου που έχουν ως στόχο ένα ιδιαίτερο ηχητικό αποτέλεσμα.

Στη διαδικασία της σύνθεσης, ο συνθέτης μπορεί να ακολουθήσει το σημειολογικό σύστημα που θέλει και μάλιστα πολλές φορές μπορεί να επινοήσει και δικές του μεθόδους μη συμβατικής σημειογραφίας για την καταγραφή της δημιουργίας του. Πολλοί από τους πρωτοπόρους συνθέτες του 20ού αιώνα επέλεξαν αυτόν τον τρόπο καταγραφής των έργων τους. Στις περιπτώσεις αυτές συνήθως χρησιμοποιείται γραφική παρτιτούρα, συχνά μάλιστα χωροθετική, όπου ο συνθέτης είναι αυτός που επινοεί τη σημειογραφία που χρησιμοποιεί και δίνει και τις ανάλογες οδηγίες στους μουσικούς που θα παίξουν το έργο του. Η γραφική αυτή παρτιτούρα έχει ρόλο εικαστικού οργανογράμματος, που δείχνει συγκεκριμένους χειρισμούς στα όργανα και τη φωνή, με στόχο την αποτύπωση των συνεχών μεταβολών των συνιστωσών του ήχου στην ροή του χρόνου σε σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο. Οι παρτιτούρες αυτές είναι συχνά από μόνες τους εικαστικά καλλιτεχνήματα. Είναι χαρακτηριστική η σχετική αναφορά που κάνει ο Ιάννης Ξενάκης (2001: 59): «Πρόκειται για την επισήμανση ορισμένων πλεγμάτων της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας, τα οποία συγκλίνουν προς μια ενσωμάτωση των τεχνών της όρασης και της ακοής», ενώ στο ίδιο κείμενό του αναφέρει την ανάγκη εξέλιξης της ζωγραφικής σε «κινηματική ζωγραφική» (στο ίδιο: 62) με τη βοήθεια της σύγχρονης ηλεκτρονικής τεχνολογίας, μέσω της οποίας μπορούμε να διαπιστώσουμε «[...] τις εκπληκτικές προεκτάσεις της τέχνης της όρασης και της τέχνης της ακοής [...]» (στο ίδιο: 68). Ανεξάρτητα όμως από τον τρόπο καταγραφής που ο κάθε συνθέτης επιλέγει για το έργο του, ο καλός χειρισμός και η γνώση του σημειολογικού συστήματος που επιλέγει είναι απαραίτητα για έναν δημιουργό. Διαφορετικά, είναι πιθανόν να του στερούν την αυτονομία χειρισμού των ιδεών και του ταλέντου του και να αποτελούν τροχοπέδη στην εξέλιξη της ικανότητάς του για αυτοέκφραση.



Εικόνα 2. Παρτιτούρα από το έργο του Ιάννη Ξενάκη *Metastasis* (1954)

Η διδασκαλία της μουσικής γραφής και ανάγνωσης της ευρωπαϊκής μουσικής είναι μία πολυσύνθετη, επίπονη και μακροχρόνια διδακτική διαδικασία. Η μουσική ανάγνωση (solfège) και η μουσική ορθογραφία (dictée) θεωρούνται από τα δυσκολότερα αντικείμενα σπουδής στο μουσικό χώρο και οι μακροχρόνιες σπουδές αποδεικνύονται

πολλές φορές αναποτελεσματικές και ανεπαρκείς. Τα αίτια του φαινομένου αυτού δεν έχουν ερευνηθεί επαρκώς, καταξιωμένοι όμως μουσικοπαιδαγωγοί υποστηρίζουν ότι οφείλεται στην κακή διδακτική τεχνική, σύμφωνα με την οποία η διδασκαλία της θεωρίας προηγείται της πράξης και συχνά αποκόπτεται από αυτήν, αντί να συμβαίνει το αντίθετο (Gordon 2003, Feldman & Contzius 2011). Το πρόβλημα που δημιουργείται είναι σοβαρό, επειδή ο σημερινός τρόπος προσέγγισης των έργων των μεγάλων συνθετών του παρελθόντος απαιτεί ιδιαίτερα ανεπτυγμένη ικανότητα μουσικής ανάγνωσης. Ο εκτελεστής δεν έχει περιθώρια αυτοσχεδιασμού, πρέπει να είναι ικανός στη γρήγορη αποκωδικοποίηση και την πιστή απόδοση της παρτιτούρας, με αποτέλεσμα η μουσική σημειογραφία να περιλαμβάνει πέρα από τα τονικά ύψη και τα ρυθμικά στοιχεία πληθώρα άλλων πληροφοριών, όπως προσδιορισμό φράσεων, πιθανές ρυθμικές αποκλίσεις που επιθυμεί ο συνθέτης, στοιχεία δυναμικής, ιδιαίτερους τονισμούς κ.ά. Η σημερινή αυτή προσέγγιση έρχεται σε αντίθεση με το παρελθόν, όπου καλός μουσικός θεωρούταν αυτός που μπορούσε να εμπλουτίσει το μουσικό κείμενο με ευφάνταστους και περίτεχνους αυτοσχεδιασμούς (Scott & Moffett 1977).

Η ακριβής αναπαραγωγή μεγάλων έργων είναι αδύνατη χωρίς ανεπτυγμένη ικανότητα μουσικής ανάγνωσης. Αυτό όμως που μπορεί να φανεί παράδοξο είναι το ότι η ανεπτυγμένη ικανότητα στην ανάγνωση της παρτιτούρας δεν επαρκεί για την ολοκληρωμένη προσέγγιση ενός μεγάλου μουσικού έργου. Στη μουσική υπάρχουν πάντα περισσότερα από αυτά που περιλαμβάνονται στη σημειογραφία. Η ανάδειξη της υψής ενός μουσικού έργου απαιτεί μελέτη της μουσικής δομής και του τρόπου επεξεργασίας και ανάπτυξης των μουσικών ιδεών που ακολούθησε ο συνθέτης. Για την απόδοση του ύφους ενός έργου χρειάζεται μελέτη ιστορική καθώς και μελέτη των αισθητικών αναζητήσεων και προσεγγίσεων στην τέχνη την εποχή που γράφτηκε το μουσικό έργο. Όσον αφορά το θέμα της απόλυτα ακριβούς αναπαραγωγής ενός μουσικού έργου από τους εκτελεστές του, αυτή είναι αδύνατη, καθώς σε όλα τα προηγούμενα που αναφέρθηκαν προστίθεται και η προσωπική προσέγγιση του κάθε μουσικού, το πώς αντιλαμβάνεται την παρτιτούρα και το πώς της δίνει ζωή με την τεχνική, τα συναισθήματα, τις πολιτισμικές του καταβολές και γενικότερα την προσωπικότητά του.

Η συστηματική διδασκαλία της μουσικής ανάγνωσης και γραφής δεν θεωρείται απαραίτητη στη διδασκαλία της παραδοσιακής μουσικής. Στη λαϊκή μουσική παράδοση η μουσική, είτε ως οργανική μουσική, είτε ως τραγούδι, μεταδίδεται από γενιά σε γενιά μέσα από την προσεκτική παρατήρηση, τη μίμηση, την αναπαραγωγή και, στη συνέχεια, τον αυτοσχεδιασμό και την παραλλαγή που προσθέτει νέα στοιχεία στο αρχικό μουσικό κομμάτι. Είναι χαρακτηριστική η φράση με την οποία η λαϊκή θυμοσοφία περιγράφει τη διαδικασία αυτή, λέγοντας ότι την τέχνη πρέπει ο μαθητευόμενος να την «κλέψει» από τον μάστορα-δάσκαλο, δηλαδή να βρίσκεται κοντά του και να τον παρατηρεί τόσο προσεκτικά, ώστε να κατανοήσει και να μιμηθεί αποτελεσματικά όλα του τα μυστικά. Στην περίπτωση αυτή, ο μαθητευόμενος καλείται να αντιστοιχίσει επαναλαμβανόμενα πρότυπα ακουστικών ερεθισμάτων με επαναλαμβανόμενα κινητικά πρότυπα των χεριών και συγκεκριμένες θέσεις πάνω στο μουσικό όργανο. Αντίστοιχα, στην περίπτωση του τραγουδιού, ο μαθητευόμενος καλείται να μάθει το τραγούδι, μιμούμενος τον τρόπο τραγουδίσματος και την τοποθέτηση της φωνής του δασκάλου-προτύπου του (Nettl 1979, Campbell-Shehan 1991). Όπως μάλιστα επισημαίνει ο καθηγητής Δημήτριος Θέμελης στην αυτοβιογραφία του (2014), στην περίπτωση της μουσικής εκμάθησης σε μια παραδοσιακή κοινωνία, το παιδί πριν αρχίσει να μαθαίνει ένα μουσικό κομμάτι είχε εικόνα για το αποτέλεσμα των προσπαθειών του. Η μουσική που καλούσαν να μάθει ο μαθητευόμενος ήταν ήδη γνωστή στον ίδιο μέσα από ομαδικά

κοινωνικά δρώμενα, όπως οι γιορτές και τα πανηγύρια. Το παιδί ήξερε το κάθε μουσικό κομμάτι ως μέρος της καθημερινότητάς του, γνωρίζοντας τα έθιμα με τα οποία συνδεόταν, το χορό τον οποίο συνόδευε, την ιστορία του και την συναισθηματική επίδραση που το μουσικό αυτό κομμάτι είχε στους ανθρώπους με τους οποίους το παιδί συναναστρέφονταν καθημερινά. Η απομνημόνευση των μουσικών κομματιών ήταν μια φυσική και αυτονόητη διαδικασία. Το μουσικό όργανο ήταν το «παιχνίδι» του μουσικού, γι' αυτό και στην λαϊκή παράδοση οι οργανοπαίχτες αποκαλούνται συχνά «παιχνιδιάτορες» (Ανωγειανάκης 1991). Ο αυτοσχεδιασμός προέκυπτε από την φυσική ενασχόληση του παιδιού με το μουσικό όργανο. Όλες αυτές οι παράμετροι βοηθούσαν το παιδί να παίξει ακολουθώντας μια εσωτερικευμένη αίσθηση ρυθμού, διαμορφώνοντας σωστά τις μουσικές φράσεις και προσεγγίζοντας αισθητικά το κομμάτι με τον ενδεδειγμένο τρόπο. Αντίθετα, στις σπουδές της δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής το παιδί καλείται να μάθει ένα άγνωστο τις περισσότερες φορές μουσικό κομμάτι, το οποίο το προσεγγίζει συνθέτοντας ένα ηχητικό puzzle κομμάτι-κομμάτι. Η απομνημόνευση δεν είναι μια φυσική διαδικασία αλλά μία επίπονη διαδικασία ποιοτικής προσέγγισης του μουσικού έργου. Έτσι, πολύ συχνά το αποτέλεσμα είναι αρνητικό, επειδή το παιδί, αδυνατώντας να αντιληφθεί τον στόχο που καλείται να πετύχει, χάνει το ενδιαφέρον του και παραιτείται των προσπαθειών του.

Ο σχεδιασμός διδακτικών προσεγγίσεων εμπνευσμένων από τις διδακτικές τεχνικές που συναντώνται στο χώρο της παραδοσιακής μουσικής είναι πιθανόν να έδινε λύση σε πολλά προβλήματα στη διδασκαλία της δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής. Οι σύγχρονες έρευνες στον χώρο της μουσικής ψυχολογίας έχουν δείξει ότι τα παιδιά που έχουν την ευκαιρία να παρακολουθούν συχνά ζωντανή μουσική σε μικρή ηλικία διαθέτουν μια μοναδική ικανότητα συσχέτισμού των ρυθμικο-μελωδικών παραμέτρων και των κινητικών δράσεων που τις προκαλούν. Αυτό, σε συνδυασμό με την ανεπτυγμένη ικανότητα μίμησης που διαθέτουν, τα βοηθά στο να μάθουν ευκολότερα ένα μουσικό όργανο, εάν στο περιβάλλον τους υπάρχει κάποιος που παίζει το όργανο αυτό (Sloboda & Davidson 1996).

Ο γνωστός ούγγρος συνθέτης, εθνομουσικολόγος και μουσικοπαιδαγωγός Zoltán Kodály χρησιμοποίησε την παραδοσιακή μουσική για την εκμάθηση της μουσικής γραφής και ανάγνωσης μέσα από το τραγούδι. Αυτό το επεδίωξε, διότι πίστευε ότι όπως η διδασκαλία της γραφής και της ανάγνωσης στην γλώσσα στηρίζεται πάνω στη μητρική γλώσσα, την οποία το παιδί κατέχει πριν αρχίσει να γράφει και να διαβάζει, έτσι θα μάθαινε ευκολότερα και αβίαστα και την μουσική γραφή και ανάγνωση, αν η διδασκαλία τους στηριζόταν στην μουσική μητρική γλώσσα του παιδιού που είναι τα τραγούδια της χώρας του. Βέβαια, όταν ο Kodály διατύπωσε τις απόψεις αυτές (το 1947), η Ουγγαρία ήταν μια χώρα που σε πολύ μεγάλο βαθμό ζούσε από την αγροτική της παραγωγή και η παραδοσιακή της μουσική δεν είχε εκλείψει από την καθημερινότητα των ανθρώπων. Στις μέρες μας, η ποικιλομορφία και η πολυπολιτισμικότητα δημιουργούν νέα δεδομένα. Η παιδαγωγική όμως προσέγγιση παραμένει η ίδια. Η διδασκαλία της μουσικής ανάγνωσης και γραφής ξεκινά για το παιδί μέσω του γνωστού, του αγαπητού και οικείου.

Για μία μεγάλη χρονική περίοδο η παραδοσιακή μουσική, συγκρινόμενη με τη δυτική ευρωπαϊκή μουσική, θεωρούταν υποδεέστερη και όποιος δεν είχε δυτικοευρωπαϊκού τύπου μουσική εκπαίδευση αντιμετωπιζόταν ως μουσικός δεύτερης διαλογής, ανεξάρτητα από το πόσο καλός δεξιότηχης ήταν. Στις μέρες μας, η παραδοσιακή μουσική έχει θέση στο εκπαιδευτικό μας σύστημα και υπάρχει μια γενικότερη κινητοποίηση για την διατήρηση και την διάδοσή της στις νεώτερες γενιές. Οι τεχνικές διδασκαλίας της παραδοσιακής μουσικής έχουν εμπλουτίσει τις διδακτικές τεχνικές που

ακολουθούνται στις μουσικές σπουδές σε πολλές χώρες του κόσμου (Campbell-Shehan 1991, Hargreaves & North 2001).

Η μουσική γραφή και ανάγνωση μπορεί τελικά να θεωρηθεί αναγκαία ή απλώς χρήσιμη στην μουσική πράξη; Ίσως την πιο περιεκτική απάντηση στο ερώτημα αυτό την δίνει η Campbell-Shehan, στην εισαγωγή του βιβλίου της *Lessons from the world* (1991: xi):

Η σημειογραφία επινοήθηκε για να εξυπηρετήσει τη διάδοση της μουσικής και τη δυνατότητα συντήρησής της για τις επόμενες γενιές. Είναι αναμφισβήτητα μία πολύ βασική παράμετρος της μουσικής εκπαίδευσης. Οι μουσικοί αναπτύσσουν την ικανότητα να μεταφράζουν τη σημειογραφία σε μουσικούς ήχους, όπως επίσης να ακούνε εσωτερικά σιωπηρά αυτό που βλέπουν στην σημειογραφία πριν παιχθεί. Υπάρχει όμως και μια κατ' ευθείαν σύνδεση ανάμεσα στον ήχο και το μουσικό όργανο, η οποία σε κάποιες περιπτώσεις ενισχύει αλλά συχνά μπορεί ακόμα και να παρακάμπτει τη μουσική σημειογραφία. Η ισορροπημένη ανάπτυξη της μουσικότητας προϋποθέτει την ανάπτυξη της κινητικής ικανότητας σε σύνδεση με το μάτι αλλά και το αυτί, και την εξέλιξή της σε μια ολοκληρωμένη κιναισθητική διαδικασία.

Βιβλιογραφία

- Otto Abraham & Erich Moritz von Hornbostel, "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 11/1, 1909, σ. 1-25.
- Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων – τόμος Α΄*, Εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου – Διεύθυνση Μ. Μερλιέ, Βιβλιοπωλείο Σιδέρη, Αθήνα 1935.
- Samuel Baud-Bovy, *Chansons du Dodecanese – tome second*, Archives Musicales de Folklore – Direction de Mme M. Merlier, Société d'édition "Les belles lettres", Paris 1938.
- Patricia Campbell-Shehan, *Lessons from the world – A cross-cultural guide to music teaching and learning*, Schirmer Books, New York 1991.
- W. Jay Dowling & Dane L. Harwood, *Music Cognition*, Academic Press Inc., San Diego (CA) 1986.
- Evan Feldman & Ari Contzius, *Instrumental music education: Teaching with the musical and practical in harmony*, Routledge, Taylor & Francis, New York 2011.
- Edwin E. Gordon, *Learning sequences in music: Skill, content and patterns – A music learning theory*, GIA Publications Inc., Chicago 2003.
- David J. Hargreaves, *The developmental psychology of music*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- David J. Hargreaves & Adrian C. North, *Musical development and learning: The international perspective*, Continuum Books, London – New York 2001.
- Donald A. Hodges & D. Brett Nolker, "The acquisition of music reading skills", στο: Richard Colwell & Peter Webster (επιμ.), *MENC Handbook of research on music learning – Volume 2: Applications*, Oxford University Press, New York 2011, σ. 61-91.
- Gary S. Karpinsky, *Aural skills acquisition: The development of listening, reading, and performing skills in college-level musicians*, Oxford University Press, New York 2000.
- Zoltán Kodály, "A hundred year plan", στο: Ferenc Bónis (επιμ.), *The selected writings of Zoltán Kodály*, Boosey & Hawkes, London 1974 (πρώτη έκδοση: 1947), σ. 160-162.

- Bruno Nettl, *Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς*, μτφρ. Κ. Γριμάλδης, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1979.
- Aniruddh D. Patel, *Music, language and the brain*, Oxford University Press, New York 2008.
- Felix Salzer, *Structural hearing: Tonal coherence in music*, Dover Publications, New York 1982.
- Donald F. Scott & Adrienne Moffett, "The development of early musical talent in famous composers: a biographical review", στο: McDonald Critchley & R. A. Henson (επιμ.), *Music and the Brain: Studies in the neurology of music*, William Heinemann Medical Books, London 1977, σ. 174-201.
- John A. Sloboda & Jane W. Davidson, "The young performing musician", στο: Irene Deliège & John Sloboda (επιμ.), *Musical beginnings: Origins and development of musical competence*, Oxford University Press, New York 1996, σ. 171-190.
- Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Εκδοτικός οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1991.
- Δημήτρης Θέμελης, *Το μοιραίο ταξίδι στην Ικαρία και ο γυρισμός*, εκδ. Νότιος Άνεμος, Πέραμα Αττικής 2014.
- Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998.
- Ιάννης Ξενάκης, "Σημειώσεις για μια «ηλεκτρονική κίνηση»" (1959), στο: Μάκης Σολωμός (επιμ.), *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2001.
- Κωνσταντίνος Α. Ψάχος, *Δημώδη άσματα Σκύρου, τρία θεσσαλικά, έν της Σαλαμίνας και έν των Ψαρών*, Τυπογραφείον Σπ. Κουσουλίνου, Αθήνα 1910.
- Κωνσταντίνος Α. Ψάχος, *Δημώδη άσματα Γορτυνίας*, Τύποις περιοδικού "Σφαίρας", Αθήνα 1923.

Η «αντίστιξη των ειδών»: μία ανέμπνευστη μέθοδος διδασκαλίας της αντίστιξης

Γιώργος Φιτσιώρης

Η μέθοδος διδασκαλίας της αναγεννησιακής αντίστιξης που κυριάρχησε σχεδόν αποκλειστικά καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα (και συνεχίζει να κυριαρχεί μέχρι και σήμερα) είναι η αποκαλούμενη «αντίστιξη των ειδών» – σε τέτοιο βαθμό, ώστε, όπως βεβαιώνει ο Joel Lester, για τους σύγχρονους μουσικούς, «[...] οι όροι *αντίστιξη* και *αντίστιξη των ειδών* φαίνεται να είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένοι».¹ Είναι, δε, γνωστό πως η πραγματεία *Gradus ad Parnassum* (1725) του γερμανού συνθέτη και θεωρητικού Johann Joseph Fux απετέλεσε, αν όχι την πρώτη, σίγουρα την πλέον σημαντική και συστηματική καταγραφή-αποτύπωση αυτής της μεθόδου διδασκαλίας.²

Θα πρέπει εξ αρχής να ομολογήσω ότι, αν και διδάχθηκα αλλά και δίδαξα «αντίστιξη των ειδών» για πολλά χρόνια, δεν εμπιστεύομαι πλέον αυτή τη μέθοδο διδασκαλίας· οι λόγοι γι' αυτή την αλλαγή κατεύθυνσης είναι πολλοί.

Κατ' αρχάς θεωρώ ότι, αν και μέσω της διδασκαλίας κατά είδη, οι σπουδαστές μαθαίνουν επαρκώς τις δυνατότητες “συμπεριφοράς” όλων των αξιών (ολόκληρων, μισών, τετάρτων και ογδόων), η συστηματική εκπόνηση ασκήσεων για κάθε είδος ξεχωριστά διαστρεβλώνει το γούστο τους και την αισθητική τους. Και αυτό διότι, αντί τέτοιου είδους ασκήσεις να εξοικειώνουν τους σπουδαστές με τις αναγεννησιακές μελωδικές και αντιστικτικές διαδικασίες – όπως αυτές εμφανίζονται στα μουσικά έργα των μεγάλων συνθετών της περιόδου – τους απομακρύνουν βάνανυσα από αυτές, ωθώντας τους στην κατασκευή ανούσιων και άτεχνων “μελωδικών γραμμών” που, τις περισσότερες φορές, δεν έχουν την παραμικρή σχέση με την αναγεννησιακή συνθετική πραγματικότητα. Η απαρίθμηση λίγων χαρακτηριστικών παραδειγμάτων από τη διδασκαλία της δίφωνης αντίστιξης κατά είδη αρκεί για να καταδειχθεί η αλήθεια του προηγούμενου ισχυρισμού.

Λόγου χάριν, όταν διδάσκονται το 2ο είδος, οι σπουδαστές της αντίστιξης μαθαίνουν ότι τα μισά που εμφανίζονται στο ασθενές μέρος του μέτρου μπορεί να είναι, υπό προϋποθέσεις, διάφωνα – μόνον έτσι καταλήγουν και οι ασκήσεις του 2ου είδους να γίνουν κάπως πιο ενδιαφέρουσες, εισάγοντας και βηματική κίνηση στην προστιθέμενη φωνή. Εν τούτοις, σε όλες τις δίφωνες συνθέσεις του Orlando di Lasso³ – ένα εξαιρετικό υλικό για να διδαχθεί κανείς τη δίφωνη αντίστιξη μέσα από τα ίδια τα έργα ενός κορυφαίου συνθέτη της εποχής – όταν “λευκή” νότα τίθεται έναντι άλλης “λευκής” νότας, το διάστημα που σχηματίζεται είναι πάντα σύμφωνο· με άλλα λόγια, “διάφωνο μισό” δεν υφίσταται, είτε σε ισχυρό, είτε σε ασθενές μέρος του μέτρου στη δίφωνη

¹ Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Harvard University Press, Cambridge 1992, σ. 26.

² Όλες οι αναφορές μας θα γίνονται από την αγγλική μετάφραση (μέρους) της πραγματείας: Alfred Mann (μτφρ. και επιμ.), *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's GRADUS AD PARNASSUM*, W. W. Norton & Company, New York 1971. Για συντομία, η έκδοση θα αναφέρεται ως *Gradus*.

³ Δηλαδή, τόσο στα 12 δίφωνα μοτέτα της συλλογής *Cantiones duarum vocum* (1577), όσο και στις λίγες δίφωνες μελοποιήσεις στίχων από τους *Μετανοητικούς ψαλμούς* (1584) του συνθέτη.

αντίστιξη!⁴ Αντίστοιχα, η εκπόνηση ασκήσεων στο 3ο είδος ωθεί τους σπουδαστές, *μάλλον αναπόφευκτα*, στη χρήση μεγάλων πηδημάτων με τέταρτα (μικρές βες, καθαρές βες), μία πρακτική που, εξ άλλου, υιοθετούν στις παραδειγματικές ασκήσεις που παραθέτουν τόσο ο Fux όσο και, στον 20ό αιώνα, ο Knud Jeppesen. Εν τούτοις, όταν πλέον διδάσκονται το 5ο είδος, οι σπουδαστές καλούνται να αποβάλουν βιαίως (και ορθώς) αυτή την πρακτική, διότι τέτοια πηδήματα σε *τέταρτα* απλώς δεν συναντώνται ούτε κατά διάνοια στην αναγεννησιακή μουσική.

Το χειρότερο όμως, κατά τη γνώμη μου, είναι πως οι σπουδαστές δεν διδάσκονται εξ αρχής τον *εκ των ων ουκ άνευ*, παραδειγματικό (και μοναδικό) τύπο δίφωνης πτώσης που έχει πλήρως καθιερωθεί ως η *κατ' εξοχήν πτωτική δομή* που ολοκληρώνει αναγεννησιακές μουσικές ενότητες και, φυσικά, ολόκληρες συνθέσεις: δεν μαθαίνουν, δηλαδή, να κλείνουν σωστά τις ασκήσεις τους, παρά μόνον αφού διδαχθούν το λεγόμενο 4ο είδος (συγκοπές-καθυστερήσεις).⁵

Κατά δεύτερον, η διδασκαλία της «αντίστιξης των ειδών» δεν αναφέρεται (συνήθως) στην οποιαδήποτε *σχέση* μπορεί να υφίσταται ανάμεσα σε αυτά τα είδη. Κατά τρίτον, δε, και σημαντικότερο κατά τη γνώμη μου, αυτή η μέθοδος διδασκαλίας είναι *κάθε άλλο παρά ιστορικά δικαιωμένη*. Με άλλα λόγια, όλοι οι θεωρητικοί από τον 14ο έως, τουλάχιστον, και τις αρχές του 17ου αιώνα δεν αντιλαμβάνονταν ούτε και δίδασκαν την αντίστιξη με αυτό τον τρόπο – κάθε άλλο, μάλιστα.

⁴ Μία και μοναδική εξαίρεση εμφανίζεται στο μ. 25 του μοτέτου αρ. 2 από τα *Cantiones duarum vocum* (εάν ισχύει όντως η “b” που σημειώνει πάνω από το ολόκληρο σι ο επιμελητής Peter Bergquist). Είναι αλήθεια, βέβαια, πως αρκετοί αναγεννησιακοί θεωρητικοί δίδασκαν την, υπό προϋποθέσεις, δυνατότητα χρήσης διάφωνων μισών έναντι μεγαλύτερων αξιών στην άλλη φωνή. Ακόμα και ο ίδιος ο Gioseffo Zarlino, ενώ αρχικά αναφέρει ότι, «όταν, εν τούτοις, δύο μισά γράφονται στην αντίστιξη πάνω από ένα ολόκληρο του θέματος, θα πρέπει να είναι *αμφότερα σύμφωνα*», αργότερα στο ίδιο κεφάλαιο συμπληρώνει: «Κατά στιγμές, ο συνθέτης μπορεί επίσης να εναλλάσσει σύμφωνα και διάφωνα μισά, αρκεί τα σύμφωνα να βρίσκονται στο ισχυρό και τα διάφωνα στο ασθενές μέρος του μέτρου και να αποτελούν μέρος μιας *αυστηρά βηματικής ανιούσας ή κατιούσας κίνησης* που περιλαμβάνει πολλούς φθόγγους» (βλ. Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint*, κεφάλαιο αρ. 42, σ. 93, δική μου η έμφαση). Σημειωτέον ότι η έκφραση «ισχυρό και [...] ασθενές μέρος του μέτρου» αποτελεί ελεύθερη απόδοση που επέλεξαν οι μεταφραστές του *Le institutioni harmoniche* στην αγγλική, Guy Marco και Claude Palisca: εννοείται πως ο Zarlino δεν χρησιμοποιούσε τέτοιους όρους). Στην πράξη, περιπτώσεις διάφωνων διαβατικών μισών “στο ασθενές” συναντώνται *σπανιότατα* και, βέβαια, σε συνθέσεις για πολλές φωνές. Βλ., λόγου χάριν, τα εξάφωνα μοτέτα του Willaert *Verbum bonum – Ave solem genuisti* (μ. 82, βηματικό διάφωνο μισό στην άλτο) και *Domine Jesu Christe – O bone Jesu* (μ. 189, βηματικό διάφωνο μισό στην φωνή V), όπου, πάντα σε θέση ασθενούς μισού, εμφανίζονται διάφωνες συνηχήσεις, με δύο από τις φωνές να σχηματίζουν διάστημα 4ης με τον μπάσο.

⁵ Όπως σημειώνει, για παράδειγμα, ο Jeppesen, γράφοντας για το 4ο είδος, «στο *τέταρτο είδος* [...] είναι *προτιμότερο* να χρησιμοποιήσει κανείς την καθυστέρηση της 7ης στην πτώση [...]» (βλ. Knud Jeppesen, *Counterpoint* (αγγλική μετάφραση: Glen Haydon), Prentice Hall, New Jersey 1939, σ. 133, δική μου η έμφαση). Η επονομαζόμενη *clausula cantizans*, μία μελωδική φόρμουλα που θα κάνει δειλά-δειλά την πρώτη της εμφάνιση ήδη από τα μέσα περίπου του 14ου αιώνα, προσδίδοντας ιδιαίτερη “δραματικότητα” στις πτωτικές δομές και, στη συνέχεια, θα αποτελέσει *αναπόσπαστο στοιχείο όλων των πτωτικών δομών* στη συνολική μουσική παραγωγή της μέσης και ύστερης αναγεννησιακής περιόδου, υποβαθμίζεται σε μία “τεχνική” που «θα ήταν προτιμότερο» να ακολουθούν οι σπουδαστές, ειδικά «στο *τέταρτο είδος*». Είναι αλήθεια βέβαια πως, τόσο στο *Gradus ad Parnassum* του Fux, όσο και στην *Αντίστιξη* του Jeppesen, όλες οι ασκήσεις του 5ου είδους που παρατίθενται στη συνέχεια από τους συγγραφείς ολοκληρώνονται πλέον με τον παραδειγματικό τύπο πτώσης που περιλαμβάνει καθυστέρηση του προσαγωγέα. Έτσι, ο προσεκτικός αναγνώστης οδηγείται εμμέσως στο να αντιληφθεί την “υπεροχή” αυτού του μοντέλου. Εν τούτοις, πουθενά αυτό δεν δηλώνεται ρητώς από τους δύο συγγραφείς. Οι σπουδαστές μένουν με την εντύπωση πως αυτός ο τύπος πτώσης είναι μεν ο προτιμότερος αλλά, οπωσδήποτε, αποδεκτοί παραμένουν και οι άλλοι “τύποι πτώσεων”, τους οποίους έχουν ήδη διδαχθεί και εφαρμόσει στις μέχρι τούδε ασκήσεις τους (με τα δύο μισά χωρίς συγκοπή ή με τα τέσσερα τέταρτα). Η ουσία είναι πως τέτοιοι “τύποι πτώσεων” είναι κάθε άλλο παρά τυπικοί στην αναγεννησιακή πολυφωνία.

«Η διδασκαλία της αντίστιξης μέσω της απομόνωσης διαφορετικών τύπων ή ειδών αλληλεπίδρασης των φωνών ξεκινά από τις αρχές, τουλάχιστον, του 16ου αιώνα». Με αυτόν τον μάλλον αμφιλεγόμενο ισχυρισμό αρχίζει το κεφάλαιο για την αντίστιξη των ειδών του Fux ο Joel Lester.⁶ Πράγματι, πολλοί μελετητές σήμερα πιστεύουν πως προηγούμενα “ίχνη” της διδασκαλίας της αντίστιξης κατά είδη μπορούν να εντοπιστούν πολύ πριν από το *Gradus ad Parnassum* του Fux. Ο ίδιος ο Lester, λόγου χάριν, αναφέρεται, μεταξύ άλλων, στα συγγράμματα *Il Transilvano* (1609) του Girolamo Diruta και *Prattica di musica, seconda parte* (1622) του Lodovico Zacconi, τα οποία αναγνωρίζονται ευρέως ως “πρότυπα μοντέλα” που απετέλεσαν το εφαλτήριο για την τελική διατύπωση της μεθόδου της «αντίστιξης των ειδών» από τον Fux. Ο Lester αναφέρει μεταξύ των “προγόνων” του *Gradus* ακόμα και το *Scintille di musica* (1533) του Giovanni Maria Lanfranco. Θεωρώ, εν τούτοις, πως αυτός ο τελευταίος ισχυρισμός είναι μάλλον προβληματικός. Ο Lanfranco δίδασκε αντίστιξη όπως και όλοι οι θεωρητικοί από τον όψιμο Μεσαίωνα μέχρι και την ύστερη Αναγέννηση· ακολουθούσε και αυτός, δηλαδή, μία ευρέως διαδεδομένη και κοινά αποδεκτή μέθοδο που είχε σαφέστατες και πολύ ουσιαστικές διαφορές από τη μέθοδο της «αντίστιξης των ειδών» – προσέθετε, απλώς, στη διδασκαλία του ένα ακόμα “ενδιάμεσο στάδιο”.

Δυστυχώς, όμως, αυτή η (σχεδόν βεβιασμένη) απόπειρα ιστορικής καταξίωσης της μεθόδου διδασκαλίας του Fux έχει οδηγήσει μέχρι και σε ανυπόστατους, όσο και επικίνδυνους, ισχυρισμούς. Λόγου χάριν, οι Douglass Green και Evan Jones υποστηρίζουν, στο κεφάλαιο με τίτλο «Species Counterpoint» ενός βιβλίου που εκδόθηκε σχετικά πρόσφατα, τα εξής:

Κατά τον 16ο αιώνα γράφτηκαν πολλές πραγματείες αντίστιξης. Πολλοί συγγραφείς, ανάμεσά τους οι Gioseffo Zarlino και Thomas Morley, χρησιμοποιούσαν μία προσέγγιση κατά την οποία αρχικά παρουσιάζονταν τα απλούστερα βήματα και στη συνέχεια εισάγονταν σταδιακά, μία προς μία, τροποποιήσεις και δυσκολίες. [...] Κατ’ αρχάς, μόνον μία νότα ετίθετο ενάντια σε κάθε νότα του *cantus firmus*. [...] Αφού μάθαινε κανείς καλά αυτό το βήμα, δύο νότες ετίθεντο έναντι μίας, και ούτω καθεξής, σε διάφορους συνδυασμούς που ονομάζονταν *είδη*. Αυτή η παιδαγωγική προσέγγιση, γνωστή σήμερα ως «αντίστιξη των ειδών», συστηματοποιήθηκε πλήρως από τον Johann Joseph Fux.⁷

Το να συνδέει κανείς τόσο άμεσα (και ανερυθρίαστα) σε μία μικρή παράγραφο τη μέθοδο διδασκαλίας του Fux με αυτήν του Zarlino αποδεικνύει, μάλλον, *βαθύτατη άγνοια* τόσο του *Le istituzioni harmoniche*, όσο και του *Gradus ad Parnassum*. Ακόμα πιο απογοητευτικό, εν τούτοις, είναι το γεγονός ότι το όνομα του Zarlino συνδέεται με την «αντίστιξη των ειδών» και στο, συνήθως εγκυρότατο, *New Grove II*. Στο (ανυπόγραφο) λήμμα «Species Counterpoint» διαβάζουμε: «Η διαίρεση της αντίστιξης σε είδη εντοπίζεται τόσο παλιά στο χρόνο, όσο, τουλάχιστον, στο *Scintille di musica* του Lanfranco (1532) και συνιστά μία από τις αρχές που αποτελούν τη βάση της συζήτησης του Zarlino για την αντίστιξη στο *Le istituzioni harmoniche* (1558)».

Ευτυχώς, όμως, ορισμένες πιο εμπεριστατωμένες απόψεις πάνω σε αυτό το ζήτημα δεν είναι δύσκολο να εντοπιστούν. Ο Ian Bent, λόγου χάριν, διαχωρίζει σαφέστατα, σε σχετικό κείμενό του, τις δύο μεθόδους διδασκαλίας της αντίστιξης, υποστηρίζοντας πως, αντίθετα με τη, *σταδιακά κλιμακούμενης δυσκολίας*, πραγματεία του Fux, «[...] στα κεφάλαια 42-43 [από το *L’ arte del contrapunto* του Zarlino] ο σπουδαστής βυθίζεται

⁶ Βλ. το κεφάλαιο «Species Counterpoint and Fux’s *Gradus*», από το *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, ό.π., σ. 26. Η έμφαση προστέθηκε από εμένα.

⁷ Βλ. *The Principle and Practice of Modal Counterpoint*, Routledge, New York 2011, σ. 17. Η έμφαση είναι δική μου.

βίαια και απότομα στο να γράφει έναντι ενός ολόκληρου του θέματος “δύο μισά, ή τέσσερα τέταρτα, ή ένα μισό και δύο τέταρτα, ή άλλους παρόμοιους συνδυασμούς”». ⁸

Ο Bent έχει απόλυτο δίκιο διαφοροποιώντας κάθεται τις δύο μεθόδους διδασκαλίας – αυτή του Zarlino και αυτή του Fux. Υπερβάλλει, παρ’ όλα αυτά, κατά τη γνώμη μου, όσον αφορά στην «απότομη βύθιση» του σπουδαστή σε έναν “παράλογο δύσκολο κόσμο”, όπως μπορεί να υπέθετε κανείς διαβάζοντας τον ισχυρισμό του... Η παιδαγωγική μέθοδος του Zarlino – κατ’ ουσίαν, η κοινά αποδεκτή μέθοδος διδασκαλίας της αντίστιξης από τη συντριπτική πλειονότητα των θεωρητικών από τον όψιμο Μεσαίωνα και μετά – ήταν παροιμιωδώς απλή και, το σημαντικότερο, οδηγούσε με ασφάλεια τους σπουδαστές της αντίστιξης τόσο στο να κατανοήσουν τη μουσική της εποχής τους, όσο και στο να συνθέσουν οι ίδιοι καλαίσθητες μελωδικές γραμμές έναντι ενός *cantus firmus*, να δημιουργήσουν, δηλαδή, οργανικά σύνολα από φθόγγους αντί για απλά αθροίσματα από “μελωδικές φιγούρες” που παρατίθενται η μία δίπλα στην άλλη. Ουσιαστικά, αυτό το παραδέχεται εμμέσως και ο ίδιος ο Bent: μιλώντας για την εμπνευσμένη κριτική του ελβετού θεωρητικού Ernst Kurth στο *Gradus* του Fux (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1917), υποστηρίζει, ιδιαίτερα εύστοχα, πως, «ο Fux πήρε αυτό που στον Zarlino εμφανιζόταν ως πιθανότητες και το μετέτρεψε σε άψυχες [νεκρές] συστηματοποιήσεις»!⁹

Εκτός από τον Ian Bent, και ο Lee Rothfarb αναφέρεται επίσης στην κριτική που έχει ασκήσει ο Ernst Kurth στη μέθοδο διδασκαλίας της αντίστιξης του Fux. Όπως γράφει ο Rothfarb, ο Kurth, «[...] καταγγέλλει την αυστηρότητα και τα μη εμπνευσμένα αποτελέσματα της μεθόδου και αναρωτιέται ποιες θα μπορούσαν να είναι οι λυτρωτικές (αντισταθμιστικές) ποιότητες που θα ήταν δυνατόν να φέρει το πέμπτο είδος, αν υπάρχουν καν τέτοιες, αφού ο σπουδαστής θα έχει πια ολοκληρώσει την “αποβλακωτική διαδικασία” [που τον υποχρεώνει] να μάθει τέλεια τα προηγούμενα τέσσερα είδη!» Και, φυσικά, το πρόβλημα της μεθόδου της «αντίστιξης των ειδών» οξύνεται σε υπερβολικό βαθμό, εάν η διδασκαλία της ανατεθεί σε κακούς και ανέμπνευστους δασκάλους: «Η μέθοδος του Fux, ακριβώς επειδή είναι τόσο συστηματική, έχει πέσει συχνά θύμα σχολαστικών, με αποτέλεσμα να έχει αποκτήσει μια τόσο κακή φήμη που (θα έλεγε κανείς) δεν την αξίζει».¹⁰

Μία μέθοδος διδασκαλίας της αντίστιξης που οδηγεί τους σπουδαστές στην «αποβλακωτική διαδικασία» να εξοικειώνονται με «άψυχες συστηματοποιήσεις» είναι

⁸ Ian Bent, «Steps to Parnassus: Contrapuntal theory in 1725», στο: *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 563. Το τελευταίο, εντός εισαγωγικών, απόσπασμα είναι από τον ίδιο τον 3ο τόμο του *Le istituzioni harmoniche* (κεφάλαιο αρ. 42, *Contrapunto diminuito*, σ. 93). Ακόμα πιο συγκεκριμένα, ο Zarlino γράφει στο σημείο αυτό: «Τώρα επιτρέπεται να γράψουμε όσους φθόγγους, οποιασδήποτε αξίας, νομίζουμε ότι εξυπηρετούν το σκοπό μας».

⁹ Ό.π., σ. 595, η έμφαση υπάρχει στο πρωτότυπο. Δυστυχώς, δεν μου είναι απόλυτα σαφές το κατά πόσον αυτά είναι τα λόγια του Kurth ή του Bent. Σε όποιον και αν ανήκουν, η παρατήρηση είναι έξοχη. Αλλά ακόμα και ο Knud Jeppesen, το 1931, εντοπίζει σαφώς τη διαφορά που υφίσταται ανάμεσα στις δύο μεθόδους. Συγκεκριμένα, σχολιάζοντας τη μεθοδολογία του Fux, γράφει: «Αλλά [ο Fux] δεν προχωρά, όπως συνήθιζαν οι θεωρητικοί του δέκατου πέμπτου και δέκατου έκτου αιώνα, κατευθείαν από την απλή, νότα-έναντι-νότας αντίστιξη σε αυτήν όπου [οι φωνές] κινούνται [ελεύθερα], την επονομαζόμενη εμπλουτισμένη αντίστιξη [*counterpoint by diminution*, στην αγγλική μετάφραση], κατά την οποία χρησιμοποιούνται διαφορετικές αξίες και ρυθμοί με έναν εντελώς ελεύθερο τρόπο. Αντίθετα, ο Fux συνεχίζει με έναν τελειώς συστηματικό τρόπο [...]» (βλ. *Counterpoint*, σ. 39, δική μου η έμφαση· ο Jeppesen ξεχνά να συμπεριλάβει, μαζί με τους αναγεννησιακούς θεωρητικούς, και αυτούς του 14ου αιώνα, με τους οποίους εμφανίζεται για πρώτη φορά, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η θεμελιώδης διάκριση ανάμεσα σε *contrapunctus simplex* και *contrapunctus diminutus*).

¹⁰ Βλ. Lee A. Rothfarb, *Ernst Kurth: Selected Writings*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, σ. 45-46, υποσημείωση αρ. 15, δική μου η έμφαση.

σίγουρα προβληματική. Τον πυρήνα του προβλήματος μπορεί κανείς να εντοπίσει, κατά τη γνώμη μου, εάν ξαναδιαβάσει προσεκτικά την παράθεση από τον Joel Lester που εμφανίστηκε στην αρχή της σελίδας 190 του παρόντος άρθρου. Θεωρώ πως η λέξη-κλειδί σε αυτή τη φράση είναι η λέξη «απομόνωση». Πράγματι, γνωρίζουμε σήμερα πως τα «είδη» της αντίστιξης συνήθως γίνονται αντιληπτά και διδάσκονται *απομονωμένα*, ένα προς ένα, ολοκληρωτικά αποκομμένα από οποιοδήποτε άλλο “περιβάλλον” ή επιρροή (θα ήταν δυνατόν, φερ’ ειπείν, να διδαχθεί κανείς τους “κανόνες” του 3ου είδους και να εκπονήσει και μία σειρά ασκήσεων πάνω σε αυτό, χωρίς να έχει προηγουμένως διδαχθεί τα είδη 1 και 2). Εάν εξαιρέσει κανείς τη “σύνδεση” που εντοπίζεται στα συγγράμματα περί «αντίστιξης των ειδών» ανάμεσα στο 5ο είδος και όλα τα προηγούμενα είδη,¹¹ τα πρώτα τέσσερα είδη αντιμετωπίζονται ως τέσσερα *εντελώς διακριτά μεταξύ τους* “πεδία μάθησης”. Αφού διδαχθεί το 1ο είδος, ο σπουδαστής εισάγεται στα “μυστικά” και καλείται να εκπονήσει ασκήσεις για το 2ο είδος, χωρίς να καθοδηγείται (αμέσως ή έστω εμμέσως) προς τον οιονδήποτε συσχετισμό των δύο ειδών. Αντίστοιχα, διδάσκεται το 3ο είδος χωρίς την παραμικρή αναφορά στα δύο προηγούμενα, κ.ο.κ.¹² Θεωρώ πως αυτή την αλήθεια υπονοεί ο Lester χρησιμοποιώντας την έκφραση «απομόνωση των ειδών» στο κεφάλαιο για τον Fux.

Και όμως... Αν και, πράγματι, έτσι ακριβώς διδάσκεται συνήθως η «αντίστιξη των ειδών» σήμερα, αυτή η «απομόνωση των ειδών» που εντοπίζει ο Lester, συζητώντας για το *Gradus ad Parnassum*, δεν είναι (ακόμα, τουλάχιστον) πλήρης στο σύγγραμμα του Fux – όχι, αν διαβάσει κανείς “κάτω από τις γραμμές”. Τα πέντε είδη παρουσιάζονται, βέβαια, σε ξεχωριστές ενότητες και ο μαθητής καλείται να εκπονήσει ασκήσεις για το καθένα ξεχωριστά. Παρ’ όλα αυτά, υπάρχουν σημεία, εδώ και εκεί, όπου ο Fux φαίνεται να αναγνωρίζει σαφώς ότι πιο περίτεχνες μελωδικές διαδικασίες στην προστιθέμενη φωνή, όπως αυτές που εμφανίζονται σε επόμενα είδη, είναι δυνατόν να γίνουν αντιληπτές ως *παράγωγα*, δηλαδή ως “διανθίσεις” των απλούστερων και πλέον στοιχειωδών μελωδικών διαδικασιών που εμφανίζονται στο 1ο είδος – ή, έστω, σε είδη που χρησιμοποιούν μεγαλύτερες αξίες.

Λόγου χάριν, όταν αναφέρεται στη δυνατότητα χρήσης διάφωνων μισών στο 2ο είδος, ο Fux γράφει: «Σε αυτό το είδος απαγορεύεται η διαφωνία, εκτός εάν προκύψει από [έναν ορισμένο τύπο] μελωδικής επεξεργασίας [*per diminutionem*, όπως γράφει χαρακτηριστικά], δηλαδή, εκτός εάν γεμίσει κανείς το διάστημα ανάμεσα σε δύο νότες που απέχουν μία 3η [προσθέτοντας μία ακόμα νότα ενδιάμεσως]».¹³ Τα παραδείγματα που παραθέτει

¹¹ Όπως σημειώνει ο Fux, «αυτό το είδος [5ο] δεν αποτελεί τίποτα περισσότερο από μία ανακεφαλαίωση και συνδυασμό όλων των προηγούμενων ειδών» (βλ. *Gradus*, σ. 64). Αντίστοιχα, ο Jeppesen γράφει: «Οι κανόνες [που αναφέρθηκαν] στα προηγούμενα τέσσερα είδη, όσον αφορά στο χειρισμό της διαφωνίας, ισχύουν και για το πέμπτο» (βλ. *Counterpoint*, σ. 142).

¹² Θα ήταν δυνατόν, επίσης, να αναρωτηθεί κανείς και για τη σειρά που ακολουθείται στη διδασκαλία των ειδών. Γιατί, λόγου χάριν, το «4ο είδος» έρχεται τέταρτο στη σειρά και όχι τρίτο, αμέσως μετά το 2ο είδος, τη στιγμή που και τα δύο αυτά είδη θέτουν μισά έναντι του *cantus firmus*;

¹³ Βλ. *Gradus*, σ. 41. Αποδίδω πολύ ελεύθερα τα λόγια του Fux, όταν γράφω «[...] εκτός εάν προκύψει από [έναν ορισμένο τύπο] μελωδικής επεξεργασίας». Στο πρωτότυπο κείμενο, ο Fux χρησιμοποιεί την έκφραση «*per diminutionem*» («*by diminution*», στην αγγλική μετάφραση του Alfred Mann). Μεταξύ άλλων σημασιών, ο λατινικός όρος *diminutio* χρησιμοποιείται γενικώς για να υποδηλώσει το “σπάσιμο” μίας μεγάλης αξίας σε περισσότερες από μία μικρότερες αξίες (όπως γίνεται συχνά στους μελωδικούς αυτοσχεδιασμούς) ή, ακόμα πιο ειδικά, αναφέρεται στη χρήση διαβατικών φθόγγων που μπορεί να παρεμβάλλονται ανάμεσα σε δύο νότες μιας μελωδίας που δεν είναι γειτονικές. Υπό αυτή την πλέον περιορισμένη έννοια φαίνεται να αντιλαμβάνεται τον όρο και ο Fux.

Παράδειγμα 1. *Gradus*, παράδειγμα αρ. 24

μετατρέπουν μία αντίστιξη με ολόκληρα σε μία αντίστιξη με μισά στην προστιθέμενη φωνή, υποδεικνύοντας ότι, σε αυτές τις περιπτώσεις, ο Fux αντιλαμβάνεται το 2ο είδος ως ένα, κατά κάποιον τρόπο, “διανθισμένο” παράγωγο του 1ου είδους. Επίσης, προκειμένου να εξηγήσει – και να “νομιμοποιήσει” – τις διαφωνίες στο (σχετικά ισχυρό) τρίτο τέταρτο, ο Fux “απλοποιεί” ένα παράδειγμα 3ου είδους, εμφανίζοντας την «αυθεντική μορφή» του, καθώς γράφει χαρακτηριστικά, μία “ανάμιξη”, ούτως ειπείν, 3ου και 2ου είδους:¹⁴

Παράδειγμα 2. *Gradus*, παραδείγματα αρ. 48-49

Η μέθοδος που, ουσιαστικά, εφαρμόζει ο Fux σε αυτή την περίπτωση – χωρίς, βέβαια, να το δηλώνει ρητώς – δεν είναι άλλη από την *αναγωγική μέθοδο*. Όπως έγραφα παλαιότερα, αναγωγή είναι η μέθοδος που, «[...] προϋποθέτει την ανάπτυξη της ικανότητας να αντιλαμβανόμαστε πολυσύνθετα φαινόμενα ενός επιπέδου *επί τη βάσει* απλούστερων φαινομένων άλλων, βαθύτερων επιπέδων».¹⁵ Αυτό ακριβώς κάνει και ο Fux: ανάγει μία πιο εμπλουτισμένη μελωδική γραμμή στην προστιθέμενη φωνή σε μία απλούστερη, «αυθεντική μορφή» – αναγνωρίζοντας εμμέσως πλην σαφώς, ταυτόχρονα, και ότι η δεύτερη, η πλέον στοιχειώδης, «αυθεντική» μελωδία αποτελεί, ούτως ειπείν, την “πρώτη ύλη” από την οποία προκύπτει (μέσω μίας συγκεκριμένης μεθόδου διάνθισης) η πρώτη.¹⁶

Ας επισημάνουμε στο σημείο αυτό, επίσης, κάτι που ο αναγνώστης που είναι εξοικειωμένος με τις αναγεννησιακές μελωδικές-αντιστικτικές διαδικασίες θα πρέπει να έχει ήδη εντοπίσει. Ότι, δηλαδή, ο Fux επιτρέπει στο 3ο είδος την κατιούσα βηματική κίνηση τεσσάρων τετάρτων στην προστιθέμενη φωνή, με το τρίτο τέταρτο να είναι

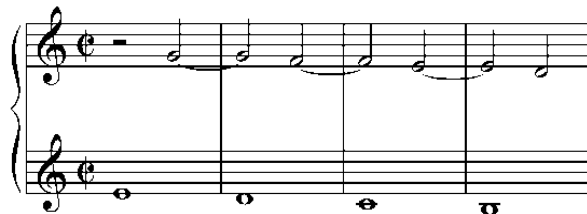
¹⁴ Ό.π., σ. 50-51. Παρατηρεί κανείς ότι στην «αυθεντική μορφή» εξαφανίζονται οι διαφωνίες.

¹⁵ Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2004, κεφάλαιο έβδομο («Η αναγωγική μέθοδος: η τρίφωνη συγχορδία ως βάση για τη δημιουργία μελωδιών»), σ. 129.

¹⁶ Όπως το αντιλαμβάνομαι εγώ, αυτή η μέθοδος διάνθισης είναι δυνατόν να περιγραφεί σε δύο στάδια: 1) προσθήκη ενός *ατόνιστου* διαβατικού ογδού ανάμεσα στο 2ο τέταρτο και το μισό που ακολουθεί στην «αυθεντική μορφή», και 2) ρυθμική μετατόπιση, έτσι ώστε το ατόνιστο διαβατικό όγδοο να καταλάβει τη θέση του 3ου τετάρτου – χωρίς, ωστόσο, να παύει να λειτουργεί ως (*τονισμένος*, πλέον) διαβατικός φθόγγος.

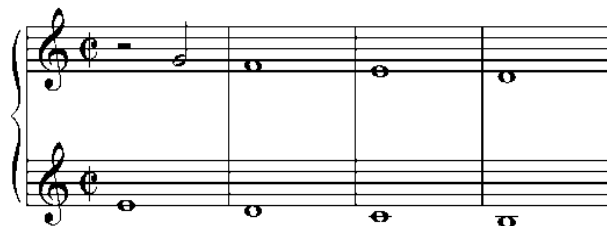
διάφωνο – εξηγώντας μέσω της αναγωγής γιατί θεωρεί αυτή την κίνηση θεμιτή – ενώ όλα τα συγγράμματα αντίστιξης των ειδών του 20ού αιώνα την απαγορεύουν. Στη συνέχεια αυτού του κειμένου θα αντιληφθούμε ότι ο γερμανός θεωρητικός αποδέχεται πλήρως και άλλες αντιστικτικές δομές που, όμως, δεν συναντώνται στην αναγεννησιακή πολυφωνία και, *το κυριότερο*, θα επιχειρήσουμε να εξηγήσουμε για ποιο λόγο το κάνει αυτό.

Μελετώντας με προσοχή το *Gradus*, συνειδητοποιεί κανείς ότι ο Fux είναι απόλυτα εξοικειωμένος με την αναγωγική μέθοδο, δεδομένου ότι την χρησιμοποιεί επανειλημμένως ως ένα πανίσχυρο εργαλείο, ένα μέσο προκειμένου να εξηγήσει γιατί (ο ίδιος θεωρεί ότι) κάποιοι μελωδικοί-αντιστικτικοί χειρισμοί απαγορεύονται ή, αντίθετα, επιτρέπονται στη δίφωνη αναγεννησιακή αντίστιξη. Ιδιαίτερα στη συζήτηση περί του 4ου είδους, ο γερμανός θεωρητικός συμπεριλαμβάνει και ένα ένθετο υποκεφάλαιο με τίτλο «Η λύση των διαφωνιών».¹⁷ Εκεί, σχολιάζοντας, κατ' αρχάς, τη φύση των διαφωνιών που εμφανίζονται στο 4ο είδος, ο Fux παραθέτει το εξής δίφωνο απόσπασμα:



Παράδειγμα 3. *Gradus*, παράδειγμα αρ. 63

Αφού, δε, εξηγήσει πως οι φθόγγοι στα ισχυρά της προστιθέμενης φωνής, αυτοί που είναι δεμένοι με συζεύξεις, δεν κάνουν τίποτα περισσότερο από το να καθυστερούν την εμφάνιση των (“πραγματικών”) φθόγγων που ακολουθούν, ανάγει αυτή τη δίφωνη αντίστιξη σε μία απλούστερη μορφή, που δεν περιλαμβάνει πλέον διαφωνίες· εμφανίζει, δηλαδή, και πάλι το ίδιο απόσπασμα, όπως θα προέκυπτε «[...] εάν αφαιρούσε κανείς τις καθυστερήσεις»:¹⁸



Παράδειγμα 4. *Gradus*, παράδειγμα αρ. 64

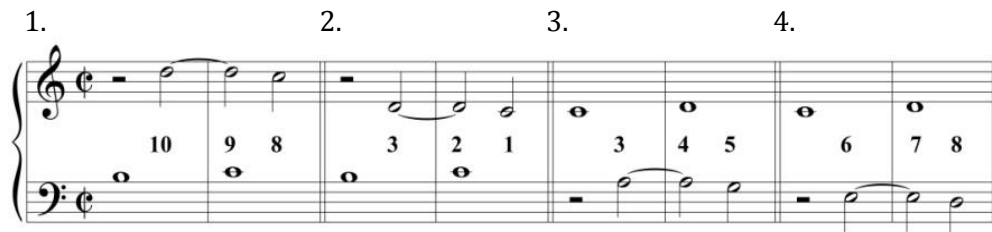
Πρόκειται, κατά τη γνώμη μου, για άλλη μία, έστω έμμεση, έστω συγκεκαλυμμένη, έκφραση μιας άποψης που θα υποστήριζε ότι σε περιπτώσεις εμφάνισης διαφωνιών το 4ο είδος είναι δυνατόν να γίνει αντιληπτό *επί τη βάσει* του 1ου είδους, δηλαδή ως μελωδική επεξεργασία του 1ου είδους.

Στη συνέχεια, ο Fux παραθέτει αναλυτικούς κανόνες όσον αφορά στο ποιες, ακριβώς, καθυστερήσεις επιτρέπονται και ποιες απαγορεύονται, αλλά και, *το σημαντικότερο*, αισθάνεται την ανάγκη να εξηγήσει, χρησιμοποιώντας αποκλειστικά την αναγωγική μέθοδο, γιατί (πάντα κατά τη γνώμη του) ισχύουν αυτοί οι κανόνες.

¹⁷ Βλ. *Gradus*, σ. 56-63.

¹⁸ Ό.π., σ. 56, δική μου η έμφαση.

Κάνοντας μία παρένθεση, ας αναφέρουμε ότι, διδάσκοντας το 4ο είδος κατά τον 20ό (και 21ο) αιώνα, όλοι συμφωνούμε (και μεταδίδουμε αυτή τη γνώση στους σπουδαστές της αντίστιξης) ότι, εάν η προστιθέμενη φωνή είναι πάνω από το *cantus firmus*, οι μόνες επιτρεπτές καθυστερήσεις είναι αυτές που καταλήγουν σε ατελείς συμφωνίες (7 – 6 και 4 – 3), ενώ καθυστερήσεις του τύπου 2 – 1 ή 9 – 8 απαγορεύονται αυστηρά: για τους ίδιους λόγους, διδάσκουμε ότι, εάν η προστιθέμενη φωνή είναι κάτω από το *cantus firmus*, η μόνη επιτρεπτή καθυστέρηση είναι αυτή του τύπου 2 – 3, ενώ, αντίστοιχα, καθυστερήσεις του τύπου 4 – 5 απαγορεύονται.¹⁹ Ο Jeppesen, ιδιαίτερα, μπαίνει στον κόπο να παρουσιάσει και χαρακτηριστικά παραδείγματα καθυστερήσεων που θα πρέπει να αποφεύγονται συστηματικά στη δίφωνη αντίστιξη:



Παράδειγμα 5. Knud Jeppesen, *Counterpoint*, σ. 132: απαγορευμένες καθυστερήσεις

Οι κανόνες που παραθέτει ο Fux όσον αφορά στο χειρισμό των (διάφωνων) καθυστερήσεων, δύο αιώνες πριν από τον Jeppesen, είναι εντυπωσιακά διαφορετικοί σε ορισμένες περιπτώσεις. Κατ' αρχάς, επιτρέπει καθυστερήσεις του τύπου 2 – 1 ή 9 – 8 στην ψηλότερη φωνή υπό προϋποθέσεις. Πιο συγκεκριμένα:

Δίφωνες αντιστίξεις του τύπου 1 – 2 – 1 και 8 – 9 – 8 θεωρούνται «κακές» από τον Fux, όπως σημειώνει πάνω από τα αντίστοιχα παραδείγματα που παραθέτει:



Παράδειγμα 6. *Gradus*, παράδειγμα αρ. 65

Αντίθετα, ο γερμανός θεωρητικός δεν έχει το παραμικρό πρόβλημα με καθυστερήσεις του τύπου 3 – 2 – 1 και 10 – 9 – 8, τις οποίες και χαρακτηρίζει «καλές».²⁰



Παράδειγμα 7. *Gradus*, παράδειγμα αρ. 67

Κάνει, πράγματι, εντύπωση στον σημερινό αναγνώστη η ανάγκη που αισθανόταν ο Fux να καταγράψει δύο κατηγορίες καθυστερήσεων 2 – 1 και 9 – 8, και να διαχωρίσει

¹⁹ Βλ., λόγου χάριν, Jeppesen, *Counterpoint*, ό.π., σ. 131-132· Peter Schubert, *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, Oxford University Press, New York 1999, σ. 73.

²⁰ Βλ. *Gradus*, σ. 57.

σαφώς τη λειτουργία τους, τη στιγμή που τα συγγράμματα του 20ού αιώνα που μελετούν το αναγεννησιακό ύφος απαγορεύουν ρητώς αυτές τις καθυστερήσεις στην ψηλότερη φωνή σε κάθε περίπτωση – παρατηρεί κανείς στο Παράδειγμα 5, λόγου χάριν, ότι ο Jeppesen απαγορεύει καθυστερήσεις του τύπου 10 – 9 – 8 και 3 – 2 – 1, τις οποίες ο Fux, αντίθετα, θεωρεί απολύτως θεμιτές.²¹

Αναρωτιέται εύλογα κανείς γιατί εμφανίζεται αυτή, αλλά και πολλές ακόμα διαφοροποιήσεις, ανάμεσα στους κανόνες που παραθέτει ο “πάτερ-φαμίλιας” του συστήματος της αντίστιξης των ειδών και σε αυτούς που καταγράφουν οι σημερινοί επίγονοί του. Το ζήτημα έχει, φυσικά, εντοπιστεί επανειλημμένως από πολλούς μελετητές και η πλέον συνηθισμένη, όσο και “εύκολη” απάντηση είναι ότι ο γερμανός θεωρητικός, στην πραγματικότητα, δεν μιλούσε για τη μουσική του 16ου αιώνα αλλά, μάλλον, γι’ αυτήν της εποχής του· για το λόγο αυτό, το *Gradus* έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης και κατέστη ένα πολύτιμο βοήθημα για παιδαγωγούς και συνθέτες καθ’ όλον τον 18ο αιώνα. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι οι Χάυντν, Μότσαρτ και Μπετόβεν, μεταξύ πολλών άλλων, είχαν μελετήσει με προσοχή το σύγγραμμα του Fux. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Alfred Mann στην Εισαγωγή της αγγλικής μετάφρασης, «[ο Χάυντν] [...] διέτρεξε με προσοχή όλη τη μέθοδο, έκανε τις ασκήσεις και, αφήνοντάς τις στην άκρη για αρκετές εβδομάδες, τις ξανακοίταξε και τις τελειοποίησε [τις βελτίωσε], μέχρι να βεβαιωθεί ότι είχε κάνει τα πάντα σωστά».²²

Είναι αλήθεια, βέβαια, πως ο ίδιος ο Fux δεν χάνει ευκαιρία να αναφερθεί διθυραμβικά στους “μεγάλους δασκάλους” του παρελθόντος, υμνώντας ιδιαίτερα τον Palestrina. Στον πρόλογο της έκδοσης που επιμελήθηκε, ο Mann αναφέρει, εξ άλλου, πως ο Aloysius (ο δάσκαλος στο *Gradus*) δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον Palestrina, «[...] στον οποίο χρωστώ όλα όσα γνωρίζω για την τέχνη [της μουσικής]».²³ Αλλά ακόμα και ο Jeppesen βεβαιώνει ότι, σε αντίθεση με τους περισσότερους θεωρητικούς του 16ου και του 17ου αιώνα που έγραφαν για τη μουσική που παιζόταν γύρω τους, «[...] ο Fux [...] αφήνει κατά μέρος τη μουσική των καιρών του, της εποχής των Μπαχ και Χαίντελ, επιλέγοντας συνειδητά και με ξεκάθαρη φώτιση τη μουσική του Palestrina ως βάση της διδασκαλίας του».²⁴

Είναι εξ ίσου αλήθεια όμως, όπως όλοι γνωρίζουμε πλέον, ότι αρκετοί από τους κανόνες αλλά και τα μουσικά παραδείγματα της πραγματείας του Fux δεν είναι συμβατοί με τη μουσική της αναγεννησιακής περιόδου – πόσο μάλλον με αυτή του, υπό μία έννοια, πιο “συντηρητικού” Palestrina. Όπως βεβαιώνει ο Lester, λόγου χάριν, «έχει γίνει σαφές από τους σημερινούς μελετητές, και ιδιαίτερα τον Jeppesen, ότι οι πρακτικές [που εφαρμόζονται] στο *Gradus* δεν συμφωνούν, με διάφορους τρόπους, ούτε με τις λεπτομέρειες, ούτε με το πνεύμα της μουσικής του Palestrina».²⁵ Ο ίδιος ο

²¹ Χωρίς να επιθυμώ να επεκταθώ ιδιαίτερα, θα πρέπει να αναφέρω ότι και ο Zarlino, παραθέτοντας κανόνες και μουσικά παραδείγματα για τη δίφωνη αντίστιξη, κάνει δεκτές, υπό προϋποθέσεις, καθυστερήσεις του τύπου 2 – 1 και 9 – 8. Βλ. *Le istituzioni harmoniche*, τόμος III / *The Art of Counterpoint*, σ. 97-99, παραδείγματα 69-71.

²² Βλ. *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's GRADUS AD PARNASSUM*, ό.π., Εισαγωγή, σ. xi. Το απόσπασμα αυτό παρατίθεται και από τον Joel Lester, στο *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, ό.π., σ. 32.

²³ Βλ. τον Πρόλογο του συγγραφέα, ό.π., σ. 18.

²⁴ Jeppesen, *Counterpoint*, ό.π., σ. 38. Η έμφαση είναι δική μου.

²⁵ Βλ. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, ό.π., σ. 35. Ουσιαστικά, δεν θα χρειαζόταν καν να καταφύγει κανείς στον Jeppesen· ακόμα και μία πρόχειρη εξέταση των δίφωνων συνθέσεων του Orlando di Lasso αποδεικνύει πως, λόγου χάριν, ούτε μία φορά δεν εμφανίζονται καθυστερήσεις του τύπου 2 – 1 ή 9 – 8, όπως και πολλές ακόμα αντιστικτικές διαδικασίες που, εν τούτοις, συνιστά “απλόχερα” ο Fux.

Jeppesen, αν και δεν παύει να εκφράζει την απεριόριστη εκτίμησή του στον Fux, αποδίδει αυτές τις “ασυνέπειες” στις μάλλον περιορισμένες δυνατότητες του γερμανού συνθέτη να “κάνει θεωρία” (!), να καταγράψει μια “σωστή”, αντικειμενική και περιεκτική θεωρητική πραγματεία για το “ύφος Palestrina”: «Ακόμα και αν η επιθυμία του Fux να μάθει και η θέλησή του να κατανοήσει απόλυτα τη διδασκαλία του Palestrina είναι ισχυρότερες από την ικανότητά του να το επιτύχει και αν και αναμιγνύει στοιχεία από τη μουσική της εποχής του στις συζητήσεις του – πολύ πιθανόν χωρίς να το αντιλαμβάνεται καν [sic] – παρ’ όλα αυτά, το *Gradus* του παραμένει στο σύνολό του ένα πολύτιμο έργο [...]».²⁶

Τι συμβαίνει, λοιπόν; Ήταν, πράγματι, τόσο “ανίκανος” ο Fux να μελετήσει και να καταγράψει αντικειμενικά το “ύφος Palestrina”; Μήπως δεν μπορούσε να αντισταθεί στον πειρασμό να εντάξει στην πραγματεία του και στοιχεία της μουσικής των καιρών του, μιας μουσικής που, πάντως, όπως ο ίδιος υποστήριζε στη γερμανική έκδοση του *Gradus*, «έχει σχεδόν καταντήσει διεστραμμένη»;²⁷ Και, ακόμα περισσότερο, ήταν τόσο κολοσσιαία η άγνοιά του για το πραγματικό ύφος της μουσικής του “μεγάλου δασκάλου” του, έτσι ώστε να «μην αντιλαμβάνεται καν» ότι η θεωρία του, κατά στιγμές, αποκλίνει ριζικά από τις μουσικές διαδικασίες που χαρακτηρίζουν το αναγεννησιακό ιδίωμα;

Απόπειρα απάντησης σε αυτού του είδους τα – σε κάθε περίπτωση, μάλλον αφελή και επιφανειακά – ερωτήματα δεν είναι στους στόχους αυτού του κειμένου. Εάν θα έπρεπε, πολύ περιληπτικά, να κάνω μία υπόθεση, θα έλεγα ότι δεν θα ήταν εντελώς άστοχο να υποστηρίξει κανείς πως ο Fux θεωρούσε, μέχρι ενός ορισμένου σημείου τουλάχιστον, ότι ορισμένες μελωδικές-αντιστικτικές διαδικασίες της *seconda prattica* ήταν δυνατόν να γίνουν αντιληπτές ως, εμπλουτισμένες και προσαρμοσμένες στο πνεύμα των καιρών του, εκδοχές των πλέον “αυστηρών” μελωδικών-αντιστικτικών διαδικασιών της *prima prattica*: πως, δηλαδή, “διεύρυνε” σε κάποιο βαθμό, και μάλιστα συνειδητά, το ύφος της αντιστικτικής πρακτικής του 16ου αιώνα.²⁸

Αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία για το παρόν άρθρο, εν τούτοις, είναι να επισημάνουμε εμφατικά τον τρόπο με τον οποίο συνήθιζε να σκέφτεται ο Fux, την οπτική μέσω της οποίας προσέγγιζε και αντιλαμβανόταν τα μουσικά ιδιώματα συνολικά (του 16ου αιώνα είτε της εποχής του, *αδιάφορο*), τη μεθοδολογία που κυριολεκτικά διαποτίζει όλη την πραγματεία του – και δεν εννοώ την παιδαγωγική μέθοδο της «αντίστιξης των ειδών», αλλά μία πολύ πιο ουσιαστική μέθοδο προσέγγισης και κατανόησης των μελωδικών και αντιστικτικών διαδικασιών, που ερχόταν από πολύ παλιά και, καθώς φαίνεται, παρέμενε εν πλήρη ισχύ μέχρι, τουλάχιστον, και το πρώτο μισό του 18ου αιώνα.

Σε τι συνίσταται αυτή η μεθοδολογία προσέγγισης και κατανόησης των μουσικών διαδικασιών που εφαρμόζει στο σύγγραμμά του (και) ο Fux; Προκειμένου να την

²⁶ Jeppesen, *Counterpoint*, ό.π., σ. 39, δική μου η έμφαση.

²⁷ Ό.π., σ. 38. Έχει ενδιαφέρον να διαβάσει κανείς και τις απόψεις που καταθέτει ο Fux σε άλλα αποσπάσματα από το *Gradus ad Parnassum* (τα οποία δεν συμπεριλαμβάνονται στην έκδοση που επιμελήθηκε ο Alfred Mann), σχετικά με τις (κυριολεκτικά απογοητευτικές, για τον ίδιο) συνθετικές και, κυρίως, τις εκτελεστικές πρακτικές της εποχής του. Ορισμένα από αυτά τα αποσπάσματα έχουν μεταφραστεί από τον Joel Lester, στο *Between Modes and Keys*, Pendragon Press, Stuyvesant (N.Y.) 1989 (βλ. Appendix 3).

²⁸ Πρόκειται για μία θεωρητική προσέγγιση που ήταν ήδη γνωστή από τον προηγούμενο αιώνα. Για έναν από τους σημαντικότερους εκφραστές της, τον Christoph Bernhard, βλ. και Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα χορικά του Μπαχ, ενταγμένα σε μία ευρύτερη ιστορική περίοδο συνθετικών και θεωρητικών αναζητήσεων (15ος – 18ος αιώνας)*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2010, σ. 123, υποσημείωση αρ. 4.

καταλάβει πλήρως, θα έπρεπε κανείς να μελετήσει εξονυχιστικά τις πραγματείες ανώνυμων όσο και επώνυμων συγγραφέων από τον 14ο έως και τον 16ο αιώνα. Μέσα από αυτή τη μελέτη θα συνειδητοποιούσε ότι οι θεωρητικοί, τόσο του όψιμου Μεσαίωνα όσο και της Αναγέννησης, αντιλαμβάνονταν και δίδασκαν δύο “είδη” αντίστιξης: την *contrapunctus simplex* (μία νότα-έναντι-νότας, απλή αντίστιξη, που δημιουργείται αποκλειστικά και μόνον από σύμφωνα διαστήματα²⁹) και την *contrapunctus diminutus* (μία εμπλουτισμένη, διανθισμένη αντίστιξη, όπου η προστιθέμενη φωνή δέχεται μελωδική επεξεργασία συμπεριλαμβανοντας ενίοτε και διαφωνίες). Υπό μία έννοια, λοιπόν, η διαίρεση της αντίστιξης σε “είδη” ήταν γνωστή και *ευρύτατα διαδεδομένη* ήδη από τις αρχές του 14ου αιώνα!³⁰ Δεν πρόκειται όμως – προς Θεού – για τα “είδη αντίστιξης” του Fux. Ο λατινικός όρος *diminutio* – ένας όρος που, όπως είδαμε, γνωρίζει καλά και χρησιμοποιεί και ο Fux περί τους τέσσερις αιώνες μετά – εμφανίζεται, ίσως για πρώτη φορά, στη σύντομη πραγματεία ανωνύμου από τα μέσα του 14ου αιώνα που είναι γνωστή σήμερα ως *Cum notum sit*, με το δεύτερο και πλέον εκτεταμένο τμήμα της να φέρει τον τίτλο *De diminutione contrapuncti*. Άλλοι θεωρητικοί της εποχής είχαν, κατά καιρούς, χρησιμοποιήσει εναλλακτικούς όρους αντί του όρου *diminutio* – ενδεικτικά αναφέρω τους όρους *discantus mensurabilis floribus* (διανθισμένη) του Petrus frater dictus palma ociosa (1336) και *contrapunctus large sumptus* (υπό την ευρεία έννοια) του Prosdocius de Beldemandis (1412). Όλοι οι συγγραφείς, όμως, όποιον όρο και αν χρησιμοποιούσαν για την εμπλουτισμένη αντίστιξη, εννοούσαν το ίδιο πράγμα: την υποδιαίρεση ενός μεγάλης αξίας φθόγγου της (προστιθέμενης σε έναν δεδομένο τενόρο) μελωδικής γραμμής σε πολλούς φθόγγους μικρότερης αξίας, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας πιο περίτεχνης, εξωραϊσμένης, “στολισμένης” μελωδίας.

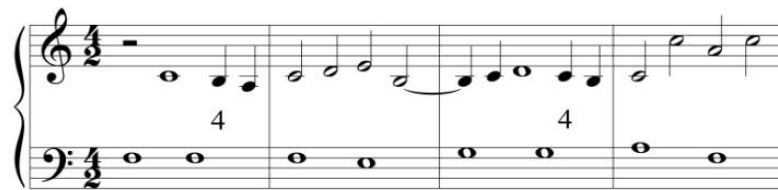
Το πλέον σημαντικό, όμως, είναι ότι όλοι οι θεωρητικοί αναφερόντουσαν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, αμέσως ή εμμέσως, στη σχέση – διαφορά που υφίσταται ανάμεσα σε μία εμπλουτισμένη (διακοσμημένη, διανθισμένη) “μουσική επιφάνεια” και σε μία απλή “βαθύτερη δομή” που λειτουργεί, ούτως ειπείν, ως υπόστρωμα (θεμέλιο, σκελετός) αυτής της επιφάνειας και μπορεί να διανθίζεται (να δέχεται μελωδική επεξεργασία) με άπειρους τρόπους. Με άλλα λόγια, οι θεωρητικοί του όψιμου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης αντιλαμβάνονταν και δίδασκαν τα δύο “είδη” αντίστιξης όχι απομονωμένα αλλά, αντίθετα, ως διαδοχικά και αλληλοσυνδεόμενα στάδια μίας ενιαίας, συνολικής μάθησης – της διδασκαλίας της σύνθεσης, γραπτής ή “προφορικής” – στο πλαίσιο της οποίας το ένα στάδιο εξαρτάται, προέρχεται από, και αποτελεί άμεση συνέπεια του άλλου. Εφάρμοζαν και δίδασκαν, εν τέλει, μία μέθοδο – ως την ονομάσουμε “συνθετική μέθοδο”, ελλείψει καλύτερου όρου – που συνίστατο στην επινόηση αναρίθμητων δυνατοτήτων εμπλουτισμού μιας στίξη-έναντι-στίξεως απλούστατης δομής και επέτρεπε σε μουσικούς που είχαν κατακτήσει ένα ανώτερο επίπεδο συνθετικής ή αυτοσχεδιαστικής ωριμότητας να δημιουργούν, εκκινώντας από μία στοιχειώδη *contrapunctus*, όλο και πιο περίτεχνες μελωδικές γραμμές και, άρα, και αντιστικτικές δομές.

²⁹ Πολλοί θεωρητικοί δεν χρησιμοποιούσαν καν τον επιθετικό προσδιορισμό “simplex”. Θεωρούσαν, δηλαδή, πως, προκειμένου να αναφερθούν σε αυτό το στοιχειώδες είδος αντίστιξης, ο όρος *contrapunctus* (στίξη έναντι στίξεως) ήταν αρκετός.

³⁰ Όπως, χαρακτηριστικά, θα το θέσει ο Pietro Cerone στις αρχές, πλέον, του 17ου αιώνα, στο κεφάλαιο αρ. 16, περί της απλής αντίστιξης, του βιβλίου IX, από το περίφημο *El melopeo y maestro* του, «όλοι συμφωνούν (θεωρητικοί καθώς και πρακτικοί μουσικοί, σύγχρονοι καθώς και αρχαίοι μουσικοί) ότι υπάρχουν δύο είδη αντίστιξης: η απλή ή ίδια [equal] και η σύνθετη ή διανθισμένη» (βλ. Francisco Garcia, *Pietro Cerone's "El Melopeo y Maestro"*, διδακτορική διατριβή, Northwestern University, 1973, σ. 146, δική μου η έμφαση).

Έχοντας εκπαιδευτεί άριστα στην “τέχνη του *diminutio*”, δηλαδή στη “συνθετική μέθοδο”, έχοντας, με άλλα λόγια, πλήρη συνείδηση της *άμεσης σχέσης* που υφίσταται ανάμεσα στην απλή και τη διανθισμένη αντίστιξη, οι θεωρητικοί της Αναγέννησης δεν ήταν πλέον καθόλου δύσκολο να εφαρμόσουν στις πραγματείες τους και την “αντίστροφη” διαδικασία, δηλαδή την αναγωγική μέθοδο – χωρίς ποτέ να την αναφέρουν με αυτό το όνομα, βέβαια – που συνίσταται, όχι στην προσθήκη αλλά, αντίθετα, στην *αφαίρεση* των μουσικών “στολιδιών”, προκειμένου να “αποκαλύψει” κανείς τις πλέον θεμελιώδεις δομές που κρύβονται, ούτως ειπείν, πίσω από τις πλέον περίτεχνες μουσικές επιφάνειες.³¹ Περί τους δύο αιώνες πριν από τον Fux, ο πλέον επιφανής θεωρητικός της Αναγέννησης, ο Gioseffo Zarlino, χρησιμοποιεί ευφυώς την αναγωγική μέθοδο, προκειμένου να εξηγήσει στους αναγνώστες της πραγματείας του ορισμένες “εξαιρετικές” κινήσεις στην προστιθέμενη φωνή μιας δίφωνης αντίστιξης. Θα άξιζε να ολοκληρώσουμε αυτήν την εκτεταμένη παρένθεση για τους θεωρητικούς του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης αναφέροντας, ενδεικτικά, δύο σχετικά παραδείγματα από το περίφημο *Le istituzioni harmoniche* του Zarlino.

Στο κεφάλαιο αρ. 42 του 3ου τόμου της πραγματείας του, με τον τίτλο «*Delli Contrapunti diminuiti*», ο Zarlino επιχειρεί να εξηγήσει (και να “νομιμοποιήσει”) τις διαφωνίες που σχηματίζονται στη θέση του τέταρτου μισού των μ. 1 και 3 στην ακόλουθη δίφωνη αντίστιξη:



Αναφερόμενος, λοιπόν, στο μελωδικό σχήμα που ακούγεται στην ψηλότερη φωνή των μ. 1 και 3, γράφει χαρακτηριστικά:

Ουσιαστικά, αυτή η διαδοχή δεν είναι παρά *μία αποδεκτή μελωδική επεξεργασία [diminutione]* μιας διαδοχής από ένα μισό προς ένα άλλο μισό που απέχει μία 3η κάτω, με το μεταξύ τους διάστημα να γεμίζει για να επιτευχθεί μια καλύτερη μελωδική γραμμή.³²

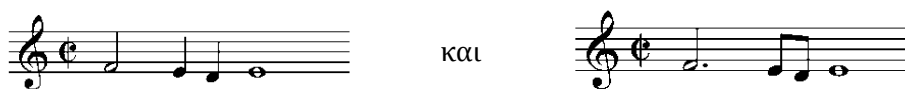
Το απλούστερο μελωδικό σχήμα που μας προτείνει ο Zarlino για την ψηλότερη φωνή εξαφανίζει “ως δια μαγείας” τα διάφωνα διαστήματα 4ης στα μ. 1 και 3:

³¹ Ο Robert Morgan συνδέει άμεσα τις δύο μεθόδους. Υποστηρίζει, δηλαδή, ότι η μέθοδος του *diminutio* – ουσιαστικά, μία μέθοδος σύνθεσης – και η αναγωγική (*reductive*) μέθοδος – χωρίς αμφιβολία, μία αναλυτική μέθοδος – δεν αποτελούν παρά τις «δύο όψεις του ίδιου νομίσματος» (βλ. «Schenker and the Theoretical Tradition – The Concept of Musical Reduction», *College Music Symposium* 18, 1978, σ. 72-96).

³² Βλ. Zarlino, *The Art of Counterpoint*, ό.π., σ. 101, παράδειγμα 74, δική μου η έμφαση. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η κατηγορηματικότητα του λόγου του Zarlino. Ας έχουμε υπ’ όψιν μας ότι ακόμα και ο πλέον ακραιφνής σενκεριστής του 20ού αιώνα θα ήταν κάπως πιο “επιφυλακτικός” στη διατύπωσή του: θα έγραφε, λόγου χάριν, ότι «*θα ήταν δυνατόν να ακούσει κανείς αυτό το μελωδικό σχήμα επί τη βάσει του απλούστερου [...]*», αναγνωρίζοντας ότι υπάρχουν και άλλοι μουσικοί που, απλώς, δεν έχουν την προδιάθεση να αντιλαμβάνονται τη μουσική με αυτόν τον τρόπο. Ο Zarlino, αντίθετα, δεν αισθάνεται την ανάγκη να επιδείξει τέτοιου είδους “ευαισθησίες”: «*αυτή η διαδοχή δεν είναι παρά μία diminutione [...]*». Η “φυσικότητα” αλλά και η απολυτότητα της διατύπωσής του με οδηγούν στο να πιστεύω πως θεωρεί *αυτονόητο* το γεγονός ότι *όλοι* οι σύγχρονοί του προσλαμβάνουν τη μουσική με αυτό τον τρόπο και ότι συμφωνούν ανεπιφύλακτα μαζί του· πως, με άλλα λόγια, θεωρεί ότι επισημαίνει απλώς μία αλήθεια που ήταν *κοινός τόπος* ανάμεσα στους μουσικούς της εποχής του.



Αντίστοιχα, στο κεφάλαιο αρ. 47, μιλώντας για τα μελωδικά σχήματα



ο ιταλός θεωρητικός και συνθέτης γράφει:

Και, για να πούμε την αλήθεια, η γρήγορη κίνηση δύο τετάρτων μετά από ένα μισό, ή δύο ογδών μετά από ένα παρεστιγμένο μισό, δεν είναι τίποτα άλλο από μια εμπλουτισμένη εκδοχή [*diminutione*] της βηματικής κίνησης δύο ολόκληρων.³³



Την ίδια ακριβώς (αναγωγική) μέθοδο ακολουθεί, όπως έχουμε ήδη δει, και ο Fux. Ανήκοντας σε μία από τις τελευταίες, ίσως, γενεές που εκπαιδεύτηκαν να κατανοούν και να προσλαμβάνουν τη μουσική σύμφωνα με αυτή την παράδοση αιώνων, εξοικειωμένος, ίσως, με ορισμένες αναγεννησιακές πραγματείες, όπως αυτές του Tinctoris, του Zarlino ή του Cerone, ή και επηρεασμένος από πραγματείες θεωρητικών του 17ου αιώνα, όπως των Bernhard (1655) και Niedt (1706), οι οποίοι αντιλαμβάνονταν περίτεχνες μελωδικές γραμμές ως επεξεργασίες (*diminutio*) απλούστερων βαθύτερων δομών, ο Johann Joseph Fux ήταν αδύνατον να έρθει αντιμέτωπος με οποιαδήποτε αντιστικτική δομή που συμπεριελάμβανε και διαφωνίες χωρίς να ακούει ταυτόχρονα, στο “εσωτερικό” του αυτί, και την «αυθεντική μορφή» της, την απλή αντίστιξη που κρύβεται πίσω από τη διανθισμένη επιφάνεια.

Έτσι, οι δίφωνες αντιστίξεις του τύπου 1 – 2 – 1 και 8 – 9 – 8 που εμφανίζονται στο Παράδειγμα 6 του παρόντος κειμένου θεωρούνται «κακές», διότι, «[...] εάν αφαιρούσε κανείς τις καθυστερήσεις, θα προέκυπτε μία διαδοχή από δύο ταυτοφωνίες στην πρώτη περίπτωση και μία διαδοχή από δύο 8ες στη δεύτερη».³⁴



Παράδειγμα 8. Αναγωγή του Παραδείγματος 6 (*Gradus*, παράδειγμα αρ. 66)

Αντίστοιχα, οι καθυστερήσεις του τύπου 3 – 2 – 1 και 10 – 9 – 8 που εμφανίζονται στο Παράδειγμα 7 θεωρούνται «καλές» από τον Fux, διότι είναι δυνατόν να αναχθούν στις καθ' όλα θεμιτές διαδοχές 3 – 1 και 10 – 8, όπως δείχνει το Παράδειγμα 9:

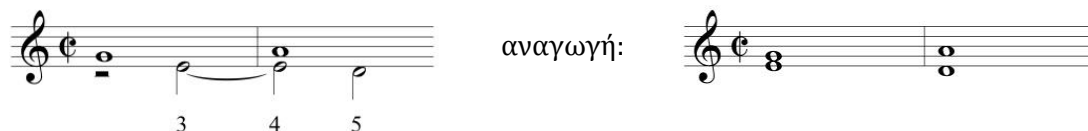
³³ Ό.π., σ. 115, παράδειγμα 77, δική μου η έμφαση.

³⁴ *Gradus* σ. 57, παράδειγμα 66.



Παράδειγμα 9. Αναγωγή του Παραδείγματος 7 (*Gradus*, παράδειγμα αρ. 68)

Ακολουθώντας ακριβώς την ίδια λογική, ο Fux δεν αντιλαμβάνεται ως προβληματική και την καθυστέρηση του τύπου 3 – 4 – 5 στην χαμηλότερη φωνή – μία καθυστέρηση που, βέβαια, επίσης δεν συναντάται σε δίφωνα αναγεννησιακά έργα – δεδομένου ότι η «αυθεντική μορφή» της συνίσταται σε μία παραδειγματική διαδοχή μίας τρίτης προς μία πέμπτη και, μάλιστα, με αντίθετη κίνηση των φωνών.³⁵

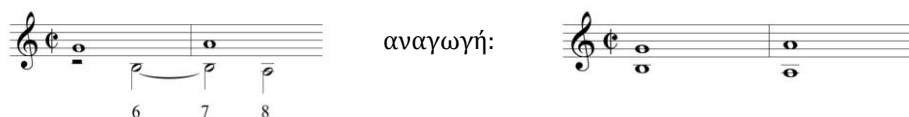


Παράδειγμα 10. *Gradus*, παράδειγμα αρ. 69

Μέσα από πολλά παραδείγματα δείξαμε, λοιπόν, ότι ο Fux δεν αντιλαμβανόταν τα είδη της αντίστιξης εντελώς απομονωμένα. Όντας απόλυτα εξοικειωμένος με την “τέχνη” του εμπλουτισμού αλλά και με αυτή της αναγωγής (του *diminutio* αλλά και του *reductio*), διαισθανόταν και εντόπιζε τη σχέση ανάμεσα στο “επίπεδο της επιφάνειας” και το “βαθύτερο επίπεδο”, όπως θα λέγαμε σήμερα. Είναι αλήθεια, βέβαια, πως, όπως ήδη αναφέρθηκε, τα πέντε είδη αναπτύσσονται σε ξεχωριστές ενότητες στο *Gradus* και πως ο Fux δεν μπαίνει στον κόπο να καταθέσει ρητώς την άποψη ότι το 1ο είδος θα ήταν δυνατόν να γίνει αντιληπτό ως ο “θεμέλιος λίθος” του όλου συστήματος των ειδών, ως ένας “διαστηματικός σκελετός” – μία *contrapunctus simplex* – πάνω στον οποίο βασίζονται και “ανθίζουν” τα υπόλοιπα είδη, οδηγώντας με ασφάλεια και τον Josephus (τον μαθητή) να συνειδητοποιήσει πλήρως και σε όλη του την έκταση αυτό το γεγονός. Παρ’ όλα αυτά, η γενική αίσθηση μιας αόριστης “σύνδεσης” ανάμεσα σε όλα τα είδη παραμένει στον προσεκτικό αναγνώστη του *Gradus ad Parnassum*.

Δυστυχώς, όμως, σε επόμενες πραγματείες αντίστιξης (του 19ου και του 20ού αιώνα), αυτή η σχέση ανάμεσα στα είδη αποσιωπάται ολωσδιόλου, με αποτέλεσμα η διδασκαλία της «αντίστιξης των ειδών» να καταντά όλο και πιο στείρα. Η ικανότητα να αντιλαμβάνεται κανείς πολυσύνθετες δομές επί τη βάσει απλούστερων δομών που λειτουργούν ως θεμελιακά “μοντέλα” των πρώτων έχει πλέον καταντήσει μία “χαμένη τέχνη”. Στην *Αντίστιξη* του Jeppesen, για παράδειγμα, ένα σύγγραμμα που θεωρείται ως

³⁵ Ο Josephus (ο μαθητής στο *Gradus*) φαίνεται να έχει κατανοήσει πλήρως τη λογική του δασκάλου του, Aloysius. Τον ρωτά, λοιπόν, για ποιο λόγο δεν επιτρέπει και την καθυστέρηση 6 – 7 – 8 στην χαμηλότερη φωνή (βλ. *Gradus*, παράδειγμα 70, αλλά και το Παράδειγμα 5.4 αυτού του κειμένου, με τις απαγορευμένες καθυστερήσεις που καταγράφει ο Jeppesen), δεδομένου ότι και αυτή θα ήταν δυνατόν να αναχθεί σε μία εξ ίσου παραδειγματική διαδοχή, 6 – 8:



Εδώ φαίνεται, όντως, πως ο Aloysius δυσκολεύεται να απαντήσει. Καταφεύγει, λοιπόν, στους “μεγάλους δασκάλους” του παρελθόντος: «Δεν υπάρχει ούτε ένας [από τους μεγάλους δασκάλους] που να έχει χρησιμοποιήσει την έβδομη να λύνεται με αυτόν τον τρόπο σε όγδοη» (*Gradus*, σ. 58). Δυστυχώς όμως, όπως είδαμε, ο Fux δεν λαμβάνει υπ’ όψιν του τη σοφή πρακτική των δασκάλων του παρελθόντος, όταν επιτρέπει άλλες καθυστερήσεις που επίσης δεν χρησιμοποιούνται στην αναγεννησιακή πολυφωνία.

το πλέον σημαντικό για τη διδασκαλία της αναγεννησιακής αντίστιξης από τη στιγμή που εκδόθηκε (1931) μέχρι και σήμερα, η οποιαδήποτε σύνδεση ανάμεσα στα είδη ούτε καν υπονοείται. Ο Jørgensen εντοπίζει και καταγράφει με απόλυτα συστηματικό τρόπο, είναι αλήθεια, τις μουσικές διαδικασίες που εμφανίζονται στα αναγεννησιακά έργα, αλλά το ιδιαίτερα σημαντικό σύγγραμμά του παραμένει συνήθως, θα έλεγε κανείς, “στην επιφάνεια των πραγμάτων”. Μας πληροφορεί για το “τι είναι εκεί” χωρίς να αποπειραθεί να εξηγήσει και το “γιατί είναι εκεί” (όπως πολλές φορές επιχειρεί να κάνει ο Fux).³⁶ Και αυτό συμβαίνει διότι έχει απολέσει την ικανότητα να “ακούει” τις στοιχειώδεις δομές που μπορεί να κρύβονται πίσω από πιο περίτεχνες αντιστικτικές διαδικασίες – απόρροια αυτής της “έλλειψης” είναι και το γεγονός ότι δεν μπορεί να αντιληφθεί για ποιο λόγο ο Fux έχει “αστοχήσει” σε τέτοιο βαθμό, ώστε να επιτρέψει πρακτικές που, *πράγματι*, δεν συναντώνται στις δίφωνες συνθέσεις των αναγεννησιακών δασκάλων. Εν κατακλείδι, αυτό που ακόμα, έστω και χωρίς να δίνει την έμφαση που εμείς θα απαιτούσαμε, φαινόταν να *διστάζει* ο Fux – την άμεση σχέση που υφίσταται ανάμεσα στα είδη της αντίστιξης – ο Jørgensen δεν το *υποψιάζεται* καν.

Ούτε, εξ όσων γνωρίζω, και οι άλλοι σημερινοί συγγραφείς εγχειριδίων αντίστιξης. Εάν δεν κάνω λάθος, μοναδική εξαίρεση για τον 20ό αιώνα αποτελεί το βιβλίο για την αναγεννησιακή αντίστιξη του Peter Schubert. Ο συγγραφέας ακολουθεί (και αυτός) το σύστημα των ειδών, αλλά στο τέλος του κεφαλαίου για το 2ο είδος, και αφού αναφέρει τους κανόνες που διέπουν αυτό το είδος, γράφει: «Μία διαφορετική συστηματική προσέγγιση στο δεύτερο είδος είναι να το αντιλαμβάνεται κανείς ως επεξεργασία της μελωδικής γραμμής του πρώτου είδους». Παραθέτει, δε, ένα παράδειγμα 1ου είδους που μετατρέπει κατάλληλα σε παράδειγμα 2ου είδους.³⁷ Δυστυχώς, εν τούτοις, ο Schubert δεν ακολουθεί την ίδια «προσέγγιση», όταν γράφει για τα επόμενα είδη.

Το άρθρο αυτό ξεκίνησε έχοντας ως στόχο του να καταδείξει ότι η μέθοδος διδασκαλίας της αντίστιξης των ειδών είναι ανέμπνευστη, ίσως και καταστροφική για τους σπουδαστές της μουσικής, ιδιαίτερα γι’ αυτούς που θα είχαν την ατυχία να εκπαιδεύονται από σχολαστικούς δασκάλους, οι οποίοι θα απαιτούσαν την εκπόνηση ασκήσεων για κάθε είδος ξεχωριστά – και, σε ένα βαθμό τουλάχιστον, θα ήθελα να πιστεύω ότι τα κατάφερε.

Στην πορεία, παρ’ όλα αυτά, προκειμένου να εντοπίσει, να καταγράψει και να εξηγήσει τις αξιοσημείωτες διαφορές που υφίστανται ανάμεσα στους κανόνες της δίφωνης αναγεννησιακής αντίστιξης που παραθέτει ο Johann Joseph Fux και αυτούς που συνιστούν οι μελετητές του “ύφους Palestrina” κατά τον 20ό αιώνα, θεώρησε αναγκαίο να αναφερθεί – πολύ συνοπτικά, είναι η αλήθεια – τόσο στην έννοια του *diminutio*, μία μέθοδο κατανόησης των μουσικών διαδικασιών που χαρακτηρίζει σε απόλυτο βαθμό την προσέγγιση της συντριπτικής πλειονότητας των θεωρητικών της

³⁶ Αυτή είναι, ίσως, και η *ουσιαστική διαφορά* που υφίσταται ανάμεσα στην “παρατήρηση και καταγραφή των μουσικών φαινομένων” και τη θεωρία της Μουσικής. Ο Jørgensen, υποστηρίζω, περιορίζεται ως επί το πλείστον στο πρώτο, ενώ, αντίθετα, ο Fux επιχειρεί κατά στιγμές το δεύτερο: δηλαδή, επιχειρεί να κάνει θεωρία, μία διαδικασία προσέγγισης των φαινομένων πολύ πιο γόνιμη και ουσιαστική. Διότι, όπως έχει ισχυριστεί ο Thomas Hobbes στον περίφημο *Λεβιάθαν* του (1651), «κατά τη διαδοχή των σκέψεων, δεν στεκόμαστε στην παρατήρηση των πραγμάτων αυτών καθαυτών· μας απασχολεί μάλλον είτε το με τι ομοιάζουν, είτε το σε τι διαφέρουν, είτε το τι εξυπηρετούν, είτε το πώς εξυπηρετούν ένα σκοπό. Εκείνοι που εντοπίζουν ομοιότητες που σπάνια παρατηρούνται από τους άλλους θεωρείται ότι διαθέτουν υψηλή νοημοσύνη [...]. Ενώ όσοι εντοπίζουν τις διαφορές και τις ανομοιότητες [...], ειδικά όταν αυτές είναι δύσκολο να παρατηρηθούν, θεωρείται ότι έχουν ανεπτυγμένη κρίση» (βλ. Τόμας Χομπς, *Λεβιάθαν*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 2006, σ. 140, δική μου η έμφαση).

³⁷ Βλ. Schubert, *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, ό.π., σ. 52.

παλαιάς μουσικής, όσο και στην έννοια του *reductio*, δηλαδή στην αναγωγική μέθοδο που βασίζεται, *ex istou*, στην αναγνώριση της σχέσης – αντίθεσης ανάμεσα σε μία θεμελιώδη βαθύτερη δομή και μία διανθισμένη επιφάνεια και έχει χρησιμοποιηθεί επιτυχώς από – μεταξύ άλλων – τους Fux και Zarlino, όπως ήδη είδαμε.

Είναι αλήθεια πως πολλοί από εμάς γνωρίζουν και εφαρμόζουν πλέον την (αναλυτική) αναγωγική μέθοδο, μελετώντας τη μουσική της περιόδου της λειτουργικής τονικότητας, χάρη στα κείμενα του Heinrich Schenker από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Και, καθώς υποστηρίζει ο Robert Morgan,

[...] η μουσική αναγωγή συχνά θεωρείται ως ένα αποκλειστικά σενκεριανό φαινόμενο, ή ακόμα και μία ξεκάθαρα σενκεριανή ανακάλυψη. Και αυτό οφείλεται εν μέρει στον ίδιο τον Schenker, που είχε την τάση να δίνει έμφαση στη διαφορά [που υφίστατο] ανάμεσα στις δικές του ιδέες και αυτές των προηγούμενων ή των συγχρόνων του [θεωρητικών]. Δεν είναι, άλλωστε, δύσκολο να βρει κανείς τους λόγους [γι' αυτή τη συμπεριφορά]: δεχόμενος όλο και περισσότερες επιθέσεις από παντού, εκτός από μία μικρή ομάδα αφοσιωμένων οπαδών, προτιμούσε να τονίζει την εννοιολογική απομόνωσή του και να δίνει έμφαση στην καινοτόμο φύση της δουλειάς του.³⁸

Συνειδητοποιούμε πλέον, εν τούτοις, ότι ο Heinrich Schenker απλώς επανέφερε “στη μόδα” μία μέθοδο που ήταν περισσότερο από οικεία σε θεωρητικούς του μακρινού παρελθόντος, αλλά είχε, τρόπον τινά, περιπέσει “στην αφάνεια”, είχε σε μεγάλο βαθμό εγκαταλειφθεί κατά τον 19ο και τις αρχές του 20ού αιώνα. Συνειδητοποιούμε δηλαδή ότι «[...] οι ιδέες του Schenker είναι, ουσιαστικά, βαθειά ριζωμένες στην ιστορική παράδοση».³⁹ Αυτός ήταν, επίσης, ένας από τους (κρυφούς) στόχους του παρόντος κειμένου.

³⁸ Morgan, «Schenker and the Theoretical Tradition – The Concept of Musical Reduction», ό.π., σ. 72.

³⁹ Ό.π.

Η αστική λαϊκή μουσική στην εκπαίδευση της Ελλάδας: ορισμένα προβληματικά ζητήματα

Νίκος Ορδουλίδης

Αγαπητοί σύνεδροι καλησπέρα. Λέγομαι Νίκος Ορδουλίδης και είμαι διδάκτορας του Πανεπιστημίου του Leeds της Αγγλίας. Το πεδίο έρευνάς μου στην Αγγλία αποκαλείται *Popular Musicology*. Θέμα της διατριβής μου ήταν: *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη. Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*. Εργάστηκα για ένα εξάμηνο ως Εργαστηριακό Διδακτικό Προσωπικό στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου στην Άρτα, αναλαμβάνοντας τη διδασκαλία του αντικειμένου «λαϊκό πιάνο». Επίσης, το 2014-2015 προσκλήθηκα ξανά από το προαναφερθέν ίδρυμα για να εργαστώ ως ακαδημαϊκός συνεργάτης.

Προσπαθώντας να μπω στην ουσία της εισήγησής μου, επιτρέψτε μου να ξεκινήσω κάπως παράξενα, χρησιμοποιώντας μικρά αποσπάσματα κάποιων μουσικών έργων. Το πρώτο απόσπασμα αποτελεί το δεύτερο μέρος του *Κοντσέρτου για δύο βιολιά* του Νίκου Σκαλκώτα.¹ Το δεύτερο απόσπασμα είναι ένα κομμάτι του Μάνου Χατζιδάκι που βρίσκεται στον δίσκο *Ο σκληρός Απρίλης του '45*.² Το τρίτο απόσπασμα αποτελεί το «μπιζ» που ερμηνεύτηκε από την Emmy Storms, μία ολλανδέζα βιολίστρια, σε συναυλία της στο Ρότερνταμ στις 12 Φεβρουαρίου 2012.³

Τα τρία παραπάνω κομμάτια είναι διασκευές τριών πολύ γνωστών τραγουδιών του Βασίλη Τσιτσάνη. Η διασκευή του Σκαλκώτα είναι βασισμένη στο τραγούδι «Η Μάγισσα, της αραπιάς»,⁴ του Χατζιδάκι στο τραγούδι «Το πικραμένο αγόρι»⁵ και το σόλο της Storms είναι αυτούσια η μελωδία από «Τα ωραία του Τσιτσάνη».⁶ Φαντάζομαι – και πιστεύω πως συμφωνούμε όλοι σε αυτό – πως αν μιλούσαμε στην κοινότητα των μουσικολόγων για ανάλυση ενός έργου του Τσιτσάνη πριν 15-20 χρόνια, θα μας θεωρούσαν ίσως και τρελούς. Θέτω μία σειρά ερωτημάτων, τα οποία συνθέτουν τον νοηματικό πυρήνα της εισήγησής μου: ακαδημαϊκής μελέτης αξίζουν μόνο οι διασκευασμένες εκδοχές των τραγουδιών; Και οι δύο (δηλαδή, και οι διασκευές αλλά και τα κομμάτια στην πρωτότυπη μορφή τους); Ή καμία από τις δύο; Ο ήχος του μπουζουκιού αποτελεί μουσικολογικό ταμπού; Αν, για παράδειγμα, στο δεύτερο κομμάτι του Χατζιδάκι, αντί για μπουζούκι χρησιμοποιούταν άλλο όργανο (μία άρπα, για παράδειγμα) θα ήταν πιο ενδεδειγμένο; Και για να το αντιστρέψω: αν η εκδοχή του Σκαλκώτα έκανε χρήση λαϊκών οργάνων αντί οργάνων της κλασικής Δύσης; Εν τέλει, το πραγματικό ταμπού ποιο είναι; Τα όργανα; Το ρεπερτόριο; Το ύφος και η αισθητική; Στην περίπτωση που αποφανθούμε ότι ακαδημαϊκής έρευνας χρήζουν και οι δύο

¹ Τίτλος δίσκου: *Nikos Skalkottas. Concerto for 2 violins – Concertino for 2 pianos*, BIS records (EAN 7318590015544), Ιούλιος 2008.

² Minos (MSM 221), Δεκέμβριος 1974.

³ Σύνδεσμος στο διαδίκτυο: <http://youtu.be/rYvHaf4BHb4>.

⁴ HMV AO-2657 / OGA-1077, ηχογραφημένο περίπου τον Απρίλιο του 1940. [Σ.τ.Ε. Σύμφωνα με την Δάφνη Τραγάκη, το κομμάτι ηχογραφήθηκε το 1939· βλ. Dafni Tragaki, *Rebetiko Worlds*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2009, σ. 257].

⁵ Columbia CG 2425 – DG 6732, ηχογραφημένο στις 11 Αυγούστου 1948.

⁶ Columbia CG 2400 – DG 6718, ηχογραφημένο την 1η Ιουνίου 1948.

εκδοχές, για ποιον λόγο, τότε, ζητήματα σαν κι αυτά λείπουν από τη θεματολογία των μουσικολογικών διδακτορικών διατριβών της χώρας μας;

Θα αναφερθώ σε μερικά στοιχεία που συγκέντρωσα από το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης όσον αφορά στις διδακτορικές διατριβές που έχουν εκπονηθεί στα ελληνικά πανεπιστήμια.⁷ Ανάμεσα σε 30.848 τίτλους διατριβών, η λέξη «ρεμπέτικο» αναφέρεται μόνο σε τέσσερα λήμματα. Δύο από αυτά προέρχονται από Τμήματα Ψυχολογίας, ένα από Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και ένα από Τμήμα Κοινωνιολογίας. Δεν υπάρχει κανένα από Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Βρέθηκαν 108 αποτελέσματα που αναφέρονται στη λέξη «μουσική». Έξι λήμματα αναφέρονται στην παραδοσιακή μουσική. Το γεγονός ότι η λέξη «λαϊκή μουσική» δεν απέδωσε ούτε ένα αποτέλεσμα αποκαλύπτει πόσο παραμελημένο είναι αυτό το μουσικό στυλ. Η άνθηση των σπουδών για τη λαϊκή μουσική στους κόλπους του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος μοιάζει να βρίσκεται σε πολύ κρίσιμη κατάσταση. Οι σπουδές πάνω στα αστικά λαϊκά μουσικά είδη δεν έχουν καταλάβει ακόμη τη θέση τους στον ακαδημαϊκό κόσμο. Εντούτοις, στο εξωτερικό οι εν λόγω σπουδές έχουν εξελιχθεί σε υψηλό επίπεδο, αφήνοντας πολύ πίσω την Ελλάδα (για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια του μεταπτυχιακού μου στο Πανεπιστήμιο του Leeds της Αγγλίας παρακολούθησα σεμιναριακά μαθήματα για την Μαντόνα και την Μπιρκ). Επιπλέον, η έρευνα για τις ελληνικές λαϊκές μουσικές θα επέτρεπε την πληρέστερη κατανόηση της αλυσίδας που συνδέει πολύ περισσότερους μουσικούς πολιτισμούς σε ολόκληρο τον κόσμο: για παράδειγμα, τον αφροκουβανέζικο, τα μπλουζ, τον οθωμανικό-τουρκικό, την ελληνική παραδοσιακή μουσική, τον ινδικό, τον τσιγγάνικο, τον σεφαραδίτικο και ούτω καθεξής. Συνεπώς, δεν είναι σημαντικό μόνο για την ελληνική εκπαίδευση αλλά και για την εξέλιξη των μουσικών σπουδών σε παγκόσμιο επίπεδο. Τα αστικά λαϊκά μουσικά ιδιώματα στην Ελλάδα είναι πολλά. Τα ωδεία και τα πανεπιστήμια αρχίζουν, δειλά-δειλά, να επενδύουν στη μουσικολογία των αστικών λαϊκών μουσικών ειδών. Η αναγνώρισή τους δεν θα πρέπει, ωστόσο, να αντιμετωπίζεται απλώς ως ακαδημαϊκό, αλλά ως ένα γενικότερο εκπαιδευτικό και πολιτικό ζήτημα. Η ίση μεταχείριση όλων των μουσικών στυλ (δηλαδή, η διάθεσή τους σε όλα τα επίπεδα της εκπαίδευσης) δηλώνει σεβασμό απέναντι σε αυτά και στον πολιτισμό που εμπεριέχουν. Δηλώνει, επίσης, το υψηλό επίπεδο πολιτισμού και προόδου ενός σύγχρονου κράτους. Η εμμονή σε έναν περιορισμένο αριθμό μουσικών στυλ, τη στιγμή που στο εξωτερικό συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο, αποκαλύπτει ένα μάλλον συντηρητικό πνεύμα.⁸

Συνεχίζοντας, θα χρησιμοποιήσω ένα ακόμη μουσικό παράδειγμα. Ανήκει στο ρεπερτόριο ενός σχήματος που ονομάζεται *New York Gypsy All Stars*. Ο τίτλος του κομματιού: "Butcher's air".⁹ Φαντάζομαι πως ο κάθε μουσικός και μουσικολόγος μπορεί να δεχτεί ότι το εν λόγω παράδειγμα επιδέχεται μουσικολογικής ανάλυσης, και μάλιστα, για να προσθέσω και ένα προσωπικό σχόλιο, βαθύτατης και λεπτομερέστατης. Ο προβληματισμός μου για αυτού του είδους τις μουσικές είναι ο εξής: γιατί δεν αποτελούν αντικείμενο έρευνας των ελληνικών μουσικολογιών από τη στιγμή που στυλ σαν και αυτά είναι ευρύτατα διαδεδομένα και, μάλιστα, αγαπημένα μεταξύ των τάξεων των μουσικών; Τούτο το ερώτημα, μοιραία, με οδηγεί για ακόμη μία φορά στο προηγούμενο γενικότερο ερώτημα: ως ακαδημαϊκός μουσικολογικός κόσμος (μιλώ για την Ελλάδα) έχουμε ορίσει ποια μουσικά είδη θα χρησιμοποιούμε ως αντικείμενα

⁷ Βλ. www.ekt.gr και www.didaktorika.gr.

⁸ Βλ. Νίκος Ορδουλίδης, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983). Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*, Ιανός, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 196.

⁹ Σύνδεσμος στο διαδίκτυο: http://youtu.be/p66kffsA_mQ.

σπουδής και έρευνας; Αν ναι, πότε το ορίσαμε; Αν όχι, γιατί λοιπόν δεν αναλύουμε και τις μελοποιημένες κρητικές μαντινάδες; Τα μοιρολόγια της Ηπείρου; Τον ποντιακό πυρρίχιο; Αλλά και τις κλίμακες του Βαμβακάρη; Τους αυτοσχεδιασμούς του Τσιτσάνη; Τη δεξιοτεχνία του Χιώτη; Τα κινηματογραφικά του Χατζιδάκι και τα πολιτικά τραγούδια του Θεοδωράκη; Στην ουσία, αυτό που ρωτάω, κυρίως στον εαυτό μου, είναι το εξής: έχουμε ταμπού στις μουσικές σπουδές στη χώρα μας; Αν ναι, από πού πηγάζουν αυτά τα ταμπού; Αν όχι, γιατί δεν είναι δυνατή η εύρεση ελληνικής επιστημονικής βιβλιογραφίας; Αντ' αυτού, αναγκάστηκα να μελετήσω συγγράμματα για το ζεϊμπέκικο, το μπουζούκι, τη δισκογραφία γραμμοφώνου, τον ρόλο της επιτροπής λογοκρισίας στο ρεμπέτικο και άλλα, σε γλώσσες όπως η αγγλική, η γαλλική και η γερμανική, έτσι ώστε να καταφέρω να ερευνησω επιστημονικά το αντικείμενο του διδακτορικού μου.¹⁰ Επίσης, για ποιον λόγο δεν μπορεί ένας νέος να αποκτήσει αναγνωρισμένο από το κράτος πτυχίο στην ηλεκτρική κιθάρα, όπως γίνεται στο Πανεπιστήμιο του Birmingham; Ή να επιλέξει ποιο ρεπερτόριο θα διδαχτεί και θα μελετήσει μεταξύ αυτού της κλασικής Δύσης, της τζαζ, των Βαλκανίων ή του ελληνικού παραδοσιακού σε όργανα που έχουν μακρόχρονη παρουσία σε όλες αυτές τις παραδόσεις, όπως, λόγου χάρη, η τρομπέτα; Γιατί ο φοιτητής μπορεί να επιλέξει μεταξύ τζαζ, κλασικής ή progressive τρομπέτας και τρομπονιού στο Juilliard και στο Harvard και δεν μπορεί να κάνει το ίδιο και εδώ; Γιατί μόνο ο μουσικός που ασχολείται με το κλασικό ρεπερτόριο αξίζει ακαδημαϊκής βαθμίδας (όπως γίνεται, πολύ σωστά κατά τη γνώμη μου, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών στο Ιόνιο) και δεν αξίζει το ίδιο και ο μουσικός του λαϊκού;

Συνεχίζοντας, θα ήθελα να μοιραστώ μαζί σας δύο περιστατικά που φανερώνουν τέτοιου είδους ταμπού στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα. Πριν από περίπου επτά χρόνια, στη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών στην Αγγλία, μου ανατέθηκε ένα project με το οποίο θα βαθμολογούμουν σε ένα από τα μαθήματα του μεταπτυχιακού μου. Αυτό ήταν το εξής: έπρεπε να μελοποιήσω έναν κύκλο ποιημάτων ανεξαρτήτως γλώσσας, να παρουσιάσω το έργο σε τρεις συναυλίες οπουδήποτε και να ηχογραφήσω και να μαγνητοσκοπήσω και τις τρεις συναυλίες. Σημειωτέον, ο τίτλος του μεταπτυχιακού προγράμματος ήταν *Master in Music Performance*. Χρησιμοποίησα έναν κύκλο ποιημάτων ενός έλληνα ποιητή και τον μελοποίησα για πιάνο και φωνή. Ο τίτλος του έργου: *Λυρικοί ορίζοντες, 10 λαϊκά τραγούδια για πιάνο και φωνή*. Αφού σημειώσω πως στο συγκεκριμένο μάθημα έλαβα την υψηλότερη βαθμολογία στο μεταπτυχιακό μου και ήταν ένας από τους λόγους που μου πρότειναν να εκπονήσω στο ίδιο πανεπιστήμιο και τη διδακτορική μου διατριβή, προχωρώ στη συνέχεια. Απέστειλα το εν λόγω έργο στο Ωδείο της Φλώρινας ρωτώντας αν τους ενδιαφέρει η διοργάνωση μίας συναυλίας-παραστάσης του έργου και εκεί. Η απάντηση που έλαβα ήταν ακατανόητη για τα δεδομένα της 25χρονης τότε ηλικίας μου, αλλά ξεκάθαρη τώρα πια: «Το ωδείο μας δεν ασχολείται με τη λαϊκή μουσική αλλά μόνο με τη σοβαρή κλασική μουσική». Νομίζω ότι ο καθένας από εμάς μπορεί να αντιληφθεί την ουσία της κατάστασης αυτής.

Το δεύτερο περιστατικό: όπως ανέφερα στην αρχή της εισήγησής μου, πέρυσι δίδαξα το λαϊκό πιάνο στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου. Ένας από τους φοιτητές μου έδινε κατατακτικές εξετάσεις στο Ωδείο της Άρτας όπου

¹⁰ Παραδείγματα ξένης βιβλιογραφίας για τα παραπάνω θέματα: Suzanne Aulin και Peter Vejleskov, *Χασικλίδικα ρεμπέτικα. Ανθολογία – Ανάλυση – Σχόλια*, University of Copenhagen, Museum Tusulanum Press, Κοπεγχάγη 1991· Roderick Beaton, "The Oral Traditions of Modern Greece: A Survey", *Oral Tradition* 1/1, 1986, σ. 110-133· Kevin Dawe, *Music and Musicians in Crete: Performance and Ethnography in a Mediterranean Island Society (Europea: Ethnomusicologies and Modernities)*, Scarecrow Press, Lanham Md. 2007· Despina Michael, "Tsitsánis and the Birth of the New 'Laikó Tragoudi'", *Modern Greek Studies* 4, 1996, σ. 55-96.

φοιτούσε στο κλασικό πιάνο. Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειώσω ότι κι εγώ πραγματοποίησα σπουδές ως κλασικός πιανίστας, λαμβάνοντας το πτυχίο μου με Άριστα Παμψηφεί, παίζοντας, μεταξύ άλλων, κοντσέρτο του Μέντελσον και ραψωδία του Μπραμς. Ο συγκεκριμένος φοιτητής έδινε για Β΄ Ανωτέρα. Παρουσιάζοντάς τον, ο καθηγητής του στην επιτροπή ανέφερε ότι φοιτά στο Τμήμα του ΤΕΙ Ηπείρου και η ειδικότητά του είναι το λαϊκό πιάνο. Μέσα σε μία κατάσταση πανικού και απορίας, η εξεταστική επιτροπή, χωρίς καν να ρωτήσει περί του αντικειμένου, άρχισε να τον «πυροβολεί» με φράσεις όπως «τι είναι αυτά», «δεν υπάρχουν αυτά τα πράγματα» και διάφορα άλλα τέτοιου τύπου. Θα υπογραμμίσω το γεγονός ότι ο φοιτητής έγινε δεκτός για την τάξη της Β΄ Ανωτέρας, ερμηνεύοντας, μεταξύ άλλων, και την *Παθητική* του Μπετόβεν. Θα θέσω, όμως, ένα απλό ερώτημα: αν το λαϊκό πιάνο υπήρχε, θα το αποδέχονταν; Αν αποδεικνύαμε ότι υπάρχει, θα το αποδέχονταν;

Συνεχίζοντας την εισήγησή μου, προχωράω σε μία διαφορετική σελίδα, αυτή της οργάνωσης του εκπαιδευτικού συστήματος της χώρας. Μολονότι τα αστικά λαϊκά στυλ είναι ευρύτατα διαδεδομένα, τα ελληνικά ωδεία δεν χορηγούν σήμερα αναγνωρισμένα από το κράτος πτυχία, ενώ σε άλλες χώρες τα αντίστοιχα στυλ αποτελούν κομμάτι των εκπαιδευτικών συστημάτων και είναι εξαιρετικά δημοφιλή ανάμεσα στους σπουδαστές (για παράδειγμα, το Κονσερβατόριο του Antwerp στο Βέλγιο, το Πανεπιστήμιο του Griffith στην Αυστραλία και το Πανεπιστήμιο του Bishop στον Καναδά προσφέρουν ολοκληρωμένα προγράμματα σπουδών με τίτλο *popular music programme*).¹¹ Πέρα από τα πολιτικά ζητήματα, δηλαδή το γεγονός ότι το επίσημο κράτος δεν αποφασίζει να εγκαινιάσει προγράμματα σπουδών λαϊκής μουσικής, ο κύριος λόγος που αυτή είναι παραμελημένη είναι η έλλειψη έρευνας. Η κατάσταση αυτή αρχίζει να αλλάζει, αλλά χρειάζεται να γίνουν πολλά βήματα μέχρι να φτάσουμε σε επίπεδο αντίστοιχο των άλλων χωρών (της Αγγλίας, της Φινλανδίας, της Αμερικής, της Ιαπωνίας ακόμη), ώστε να επιλυθούν μερικά προβλήματα του παρελθόντος, όπως η ορολογία, και να προχωρήσουμε σε μία πιο ενδελεχή έρευνα του στυλ.¹² Το στενάχωρο της υπόθεσης είναι το γεγονός ότι τα τελευταία δέκα περίπου χρόνια παρατηρείται εισαγωγή ξενόγλωσσων πονημάτων που αφορούν ελληνικά μουσικά είδη από το εξωτερικό. Το παρήγορο είναι ότι τα περισσότερα από αυτά είναι γραμμένα στην αγγλική, δηλαδή στην παγκόσμια γλώσσα, οπότε, τουλάχιστον, η έρευνα στην ελληνική μουσική προωθείται ευκολότερα στο εξωτερικό.

Ένα παράδειγμα (και ταυτόχρονα η καλύτερη απόδειξη) για την παραμέληση των σπουδών της λαϊκής μουσικής στην Ελλάδα είναι το καταστατικό του ελληνικού Κρατικού Ωδείου (πάνω στο οποίο βασίζονται τα καταστατικά και τα συστήματα διδασκαλίας όλων των άλλων ωδείων), που δεν περιλαμβάνει τη διδασκαλία του λαϊκού μουσικού στυλ δίπλα στα άλλα ελληνικά λαϊκά είδη (αστικά ή της υπαίθρου), όπως το ελληνικό ροκ, το ελληνικό έντεχνο, τα παραδοσιακά κ.λπ. Ένα απόσπασμα που απαντά στην επίσημη ιστοσελίδα του Κρατικού Ωδείου της Θεσσαλονίκης αναφέρει τα εξής: «Τα νομοθετικά διατάγματα 1445/42, 2010/42, ο Ν. 2870/54 και το βασιλικό διάταγμα του 1957 που δημοσιεύθηκε στο ΦΕΚ 229/11-11-1957, καθορίζουν μέχρι και σήμερα το πλαίσιο της μουσικής εκπαίδευσης στη χώρα μας». Απορίας άξιος ο λόγος για τον οποίο από το 1957 δεν έχει ακόμη επανεξεταστεί το συγκεκριμένο διάταγμα. Επίσης, εντύπωση προκαλεί το παρακάτω κείμενο που επίσης συναντάται στην ιστοσελίδα του Κρατικού Ωδείου: «Σκοπός της ίδρυσής του ήταν η διδασκαλία της ευρωπαϊκής

¹¹ Βλ. www.ap.be/royal-conservatoire/opleidingen/music, www.griffith.edu.au/music και www.ubishops.ca/fr/academic-programs/humanities/music/index.html, αντίστοιχα.

¹² Το ζήτημα αναλύεται διεξοδικά στην διδακτορική μου διατριβή: *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983)*, ό.π.

μουσικής με παράλληλη υποστήριξη και προαγωγή της σοβαρής ελληνικής μουσικής». Δύο είναι τα «σκοτεινά» σημεία: 1) η ευρωπαϊκή να διδάχτεί ενώ η ελληνική να υποστηριχθεί και να προαχθεί; Για ποιον λόγο όχι και τα δύο και για τις δύο μουσικές; 2) Είναι αδύνατον, επιστημονικά και εμπειριστικά, κάποιος να είναι σε θέση να στηρίξει τον χαρακτηρισμό «σοβαρός» όσον αφορά κάποιο μουσικό είδος.

Περνώντας σε ένα άλλο μεγάλο κομμάτι της μουσικής εκπαίδευσης, θα αναφερθώ στα Μουσικά Σχολεία. Το ΦΕΚ της ίδρυσης και λειτουργίας τους του 1988 αναφέρει: «Σκοπός είναι η προετοιμασία και η κατάρτιση των νέων που επιθυμούν να ακολουθήσουν την επαγγελματική κατεύθυνση της μουσικής». Από αυτήν την γραμμή μπορεί κάποιος να αντιληφθεί ότι δεν υπάρχει κάποια διάκριση περί του είδους της μουσικής που σκοπεύει να διδάξει το Μουσικό Σχολείο.

Στο άρθρο 10 του ιδίου ΦΕΚ αναφέρεται: «Ο τεχνικός εξοπλισμός του μουσικού γυμνασίου της προηγούμενης παραγράφου (δηλαδή του Γυμνασίου Παλλήνης) σε συμβατικά ευρωπαϊκά και ελληνικά παραδοσιακά μουσικά όργανα και τεχνικά μέσα [...] ανατίθεται στο κέντρο σύγχρονης μουσικής έρευνας [...]». Στον όρο «παραδοσιακή μουσική» συμπεριλαμβάνουμε και τα αστικά είδη ή εννοούμε μόνο της υπαίθρου; Δηλαδή, ορίζουμε εμμέσως το ρεπερτόριο που θα διδάχτεί κάποιος; Ο όρος «παραδοσιακή μουσική» μονοπωλεί σε όλα τα ΦΕΚ που έχουν εκδοθεί και αφορούν τα Μουσικά Σχολεία. Επί παραδείγματι, στο ΦΕΚ του 1989, άρθρο 13, διαβάζουμε: «Στα μουσικά γυμνάσια, μαθήματα μουσικής παιδείας είναι τα ακόλουθα: Γενική Μουσική, Παραδοσιακή Μουσική (φωνητική και οργανική), Χορωδία, Σύγχρονη Μουσική Τεχνολογία, Εργαστήρι των τεχνών του λόγου, Πολύτεχνη έκφραση, Υμνολογία και Ατομικά μουσικά μαθήματα». Κατ' αρχάς, χρειαζόμαστε μία διευκρίνιση σχετικά με τον όρο «Γενική Μουσική», τον οποίο συναντώ για πρώτη φορά. Επιπλέον, για ακόμη μία φορά χρειαζόμαστε εξηγήσεις ως προς τον όρο «Παραδοσιακή Μουσική». Συμπεριλαμβάνεται, δηλαδή, η κιθάρα που χρησιμοποιείται στα αστικά και της υπαίθρου μουσικά στυλ; Αν ναι, ποια κιθάρα; Αλλιώς παίζει ο ηπειρώτης κιθαρίστας που συνοδεύει τον χορό στα τρία, αλλιώς ο Κρητικός που συνοδεύει πεντοζάλη. Διαφορετική τεχνική χρησιμοποιεί ο μουσικός του ρεμπέτικου, διαφορετική χρήση του οργάνου κάνει ο Χατζιδάκις στο λαϊκότροπο έργο του.

Συνεχίζοντας σχετικά με το ίδιο ΦΕΚ, στο τέλος του περιγράφεται η διδακτέα ύλη και αναφέρονται τα εξής: «Σκοπός του μαθήματος της Μουσικής είναι να καλλιεργήσει το μουσικό αισθητήριο των μαθητών και γενικότερα να συντελέσει στην πνευματική και ψυχική τους ανάπτυξη με τη σωστή φωνητική εξάσκηση, την ακρόαση και εξοικείωση με την καλή μουσική, ιδιαίτερα με τη γνήσια παραδοσιακή και σύγχρονη ελληνική [...]». Ένα αυθόρμητο σχόλιο που μου γεννήθηκε με την πρώτη ανάγνωση του παραπάνω κειμένου είναι: γιατί δεν απασχολήθηκαν μουσικολόγοι στο «στήσιμο» των μουσικών σχολείων; Ένας ακαδημαϊκός δεν θα χρησιμοποιούσε ποτέ όρους όπως «εξοικείωση με την καλή μουσική» – ποια είναι η κακή δηλαδή; Επιπλέον, φράσεις όπως «ιδιαίτερα με τη γνήσια παραδοσιακή» υπάρχει «μη γνήσια» παραδοσιακή και ποια είναι αυτή; Υπάρχουν δεκάδες συνέδρια τα τελευταία 20 χρόνια στο εξωτερικό που ασχολούνται με τον όρο «γνήσιος» και «αυθεντικός», όταν αυτοί χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν μουσική. Τέλος, η μοναδική φορά που υπονοείται η λαϊκή μουσική, αλλά δεν ονοματίζεται ξεκάθαρα, είναι ο όρος «σύγχρονη ελληνική» που χρησιμοποιείται στο παραπάνω απόσπασμα. Από πότε μέχρι πότε εννοεί ο συντάκτης την σύγχρονη ελληνική μουσική; Αν εννοεί την αρχή του σύγχρονου ελληνικού κράτους, συμπεριλαμβάνει τους συμρναϊκούς αμανέδες;

Όπως είναι γνωστό, η ακαδημαϊκή εκπαίδευση καθώς και τα μουσικά σχολεία εμπίπτουν στην αρμοδιότητα του Υπουργείου Παιδείας, ενώ η μουσική εκπαίδευση στα

ωδεία (κρατικά και ιδιωτικά) ανήκει στην αρμοδιότητα του Υπουργείου Πολιτισμού. Το πρόγραμμα σπουδών των μουσικών σχολείων περιλαμβάνει τη διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (έστω με πλήθος προβλημάτων όπως αυτά που επισημάναμε προηγουμένως), της βυζαντινής μουσικής και της δυτικής κλασικής μουσικής. Τόσο το Υπουργείο Παιδείας όσο και το Υπουργείο Πολιτισμού (δηλαδή αμφότερα τα πανεπιστήμια και μουσικά σχολεία αλλά και τα ωδεία) απονέμουν επίσημα αναγνωρισμένα πτυχία για την κλασική αλλά και για την βυζαντινή μουσική. Εντούτοις, μόνο το Υπουργείο Παιδείας αναγνωρίζει τις σπουδές της παραδοσιακής μουσικής. Με άλλα λόγια, αν κάποιος αποκτήσει πτυχίο στο παραδοσιακό βιολί σπουδάζοντας στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, το πτυχίο του θα είναι επίσημα αναγνωρισμένο. Από την άλλη πλευρά, αν κάποιος σπουδάζει παραδοσιακό βιολί σε ένα ωδείο, δεν θα είναι σε θέση να αποκτήσει αναγνωρισμένο πτυχίο, επειδή το Υπουργείο Πολιτισμού δεν έχει αναγνωρίσει ακόμη τη λαϊκή και παραδοσιακή μουσική και τα όργανά της.

Ένα επιπρόσθετο πρόβλημα με την τριτοβάθμια εκπαίδευση έχει να κάνει με το γεγονός ότι τα ΤΕΙ δεν δικαιούνται να πραγματοποιήσουν διδακτορικές έρευνες. Στο σημείο αυτό, βέβαια, γεννάται ένα λογικό ερώτημα: πώς είναι δυνατόν να συμβαίνει αυτό εφόσον, υποτίθεται, μιλάμε για ενιαία τριτοβάθμια εκπαίδευση, με βάση τον ισχύοντα νόμο; Δηλαδή για ΑΕΙ με δύο ξεχωριστούς κλάδους: Πανεπιστημιακό και Τεχνολογικό; Αν σκεφτούμε το πρόβλημα αυτό συνδυαστικά με το ότι το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου είναι το μοναδικό Τμήμα με τη φράση «λαϊκή μουσική» στον τίτλο του, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι δεν υπάρχει διέξοδος στο εξαιρετικά σημαντικό θέμα της έρευνας στο πεδίο της λαϊκής μουσικολογίας. Είναι προφανές πως η μη παραγωγή διδακτόρων σημαίνει μη παραγωγή έρευνας και ερευνητών. Από την άλλη μεριά, το μεγάλο ζήτημα του τρόπου εισαγωγής των φοιτητών στα ανώτατα ιδρύματα σχετικά με τα ειδικά μαθήματα παραμένει ένα μεγάλο αγκάθι. Γιατί δεν έχει προβλεφθεί η εξέταση σε ειδικά μαθήματα και στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, όπως γίνεται στα τρία Τμήματα Μουσικών Σπουδών αλλά και στο Τμήμα Επιστήμης και Τέχνης, από τη στιγμή που το συγκεκριμένο Τμήμα το έχει αιτηθεί πολλές φορές στο Υπουργείο;

Θα μπορούσαμε να μιλάμε για ώρες για τα προβλήματα που αντιμετωπίζει η μουσική στο εκπαιδευτικό σύστημα της χώρας. Ίσως, το σοβαρότερο αυτών των προβλημάτων έχει να κάνει με την γενικότερη αντιμετώπιση της μουσικής από την κοινωνία. Δυστυχώς, η ελληνική κοινωνία δεν είναι αρκετά ώριμη ώστε να δεχτεί πως η μουσική πέρα από τέχνη είναι και επιστήμη. Ότι τα χασικλίδικα του Βαμβακάρη χρήζουν μουσικοποιητικής μελέτης· ότι οι μουσικοί των πανηγυριών είναι φορείς προφορικών παραδόσεων· ότι η εκτελεστική τεχνική του Χιώτη ή τα τραγουδιστικά μελίσματα του Αγγελόπουλου αποτελούν αντικείμενο ακαδημαϊκής μελέτης. Ο ακαδημαϊκός κόσμος (εμείς, στην προκειμένη περίπτωση) έχουμε να παίξουμε τον πιο κρίσιμο ρόλο. Έχουμε την υποχρέωση να πείσουμε την κοινωνία και την Πολιτεία ότι η μουσική δεν δέχεται διακρίσεις και ότι όχι μόνο βιώνεται αλλά και ερευνάται. Πρέπει να κοιτάξουμε κατάματα τον ουσιαστικότερο ρόλο της μουσικής και της τέχνης γενικότερα, που είναι η ικανότητά της να ενώνει παρά να χωρίζει. Ο ακαδημαϊκός κόσμος είναι αρκετά ώριμος και έτοιμος να πετάξει από πάνω του όλα τα ταμπού του παρελθόντος και να συμβάλει στην αναγνώριση και αποδοχή της λαϊκής μουσικής· τόσο μέσα στους ίδιους τους κόλπους του, όσο και μέσα στην κοινωνία και όλα τα στρώματά της, συμβάλλοντας, έτσι, στην εξελικτική της πρόοδο.

Η διδασκαλία και ερμηνεία της μουσικής μπαρόκ στα Μουσικά Σχολεία – Δυνατότητες και περιορισμοί

Μέμα Παπανδρικού – Λευκή Εφραιμίδου

Εισαγωγή

Από την ίδρυση των μουσικών σχολείων στην Ελλάδα, με πρώτο το Πειραματικό Μουσικό Γυμνάσιο Παλλήνης, που λειτούργησε τη σχολική χρονιά 1988-1989,¹ στο αναλυτικό ωρολόγιο πρόγραμμα των μαθημάτων μουσικής παιδείας υπάρχει το μάθημα «Μουσικό σύνολο». Σκοπός του μουσικού συνόλου είναι η γνωριμία και η προσέγγιση των μαθητών με όλες τις μορφές ομαδικής μουσικής πράξης, χρησιμοποιώντας ως όργανο είτε τη φωνή τους, είτε το όργανο επιλογής που σπουδάζουν, ως μέρος ενός μουσικού συνόλου.² Στο πλαίσιο του μαθήματος αυτού είναι δυνατή η διδασκαλία διαφόρων ειδών μουσικής, είτε μέσα σε μεγάλα μουσικά σύνολα (όπως η ορχήστρα και η χορωδία ευρωπαϊκής μουσικής, η ορχήστρα και η χορωδία παραδοσιακής μουσικής και ο βυζαντινός χορός), είτε σε μικρότερα σχήματα μουσικής δωματίου, σύγχρονης ελληνικής μουσικής κ.ά.

Στα μουσικά σύνολα συμμετέχουν όλοι οι μαθητές, από την Α΄ Γυμνασίου έως την Γ΄ Λυκείου. Με τον τρόπο αυτό οι μεγαλύτεροι μαθητές μαθαίνουν να συνεργάζονται με τους μικρότερους και οι μικρότεροι εμπνέονται και παρακινούνται από τους μεγαλύτερους.

Μέχρι τη σχολική χρονιά 2010-2011, το «μουσικό σύνολο» αποτελούσε ένα τρίωρο συνεχόμενο μάθημα, για όλους τους μαθητές του γυμνασίου και του λυκείου, χωρίς βαθμό στα τρίμηνα / τετράμηνα. Από τη σχολική χρονιά 2011-2012 χωρίστηκε σε δύο κατηγορίες: στο «Μουσικό σύνολο οργάνου επιλογής», διάρκειας 2 ωρών, για όλους τους μαθητές, το οποίο βαθμολογείται, και στο «Μουσικό σύνολο μουσικής έκφρασης και δημιουργίας», διάρκειας 2 ωρών, μόνο για τους μαθητές του λυκείου, χωρίς βαθμολογία.³ Την επόμενη σχολική χρονιά το «μουσικό σύνολο οργάνου επιλογής» μετονομάστηκε σε «μουσικό σύνολο οργανοχρησίας ή άλλου είδους».⁴

Το Σύνολο Μπαρόκ στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης

Το Σύνολο Μπαρόκ προέκυψε μετά τη συμμετοχή μου [Μέμα Παπανδρικού], το 2007, στη θεατρική παράσταση του Μουσικού Σχολείου Θεσσαλονίκης «Τα πρόσωπα του μύθου». Στην παράσταση αυτή, αποσπάσματα από αρχαίες τραγωδίες

¹ Υπουργική Απόφαση Γ2 / 3345 / 2.9.1988 (ΦΕΚ 649 / Β / 7.9.1988) που κυρώθηκε με το άρθρο 16 του Ν. 1824 / 1988 (ΦΕΚ 296 / Α / 30.12.1988).

² «Σκοπός: Η γνωριμία και η εξοικείωση των μαθητών με όλες τις μορφές ομαδικής μουσικής πράξης χρησιμοποιώντας για αυτό 1) τη φωνή τους ως όργανο (Χορωδία) και 2) το όργανο το οποίο σπουδάζουν (οργανικά σύνολα, ορχήστρα), όχι με τη σολιστική του ιδιότητα, αλλά με εκείνη του ρόλου του ως τμήμα ενός μουσικού συνόλου. Η απόκτηση σταδιακά του απαραίτητου πνεύματος πειθαρχίας, συνεργατικότητας, συλλογικής ευθύνης και κοινωνικότητας μέσα από την αναγκαιότητα συμμόρφωσης προς κοινά αποδεκτούς κανόνες και όρους» (ΦΕΚ 1304 / 2.7.2009).

³ Υπουργική Απόφαση 118786 / Γ7 (ΦΕΚ 2478 / Β / 4.11.2011).

⁴ Υπουργική Απόφαση 84924 / Γ7 (ΦΕΚ 2184 / Β / 24.7.2012).

διαπλέκονταν με διάφορες άριες. Η δική μου συμμετοχή περιελάμβανε τη μουσική διδασκαλία, ενώ υπεύθυνη για τη σκηνοθεσία και τη διδασκαλία των θεατρικών ρόλων ήταν η αείμνηστη συνάδελφος Πίστη Οσλιανίτου, και για τη φωνητική διδασκαλία η Τότα Κυριαζικίδη. Ανάμεσα στις άριες που ερμηνεύτηκαν ήταν το “Lasciatemi morire” από το δραματικό μαδριγάλι *Lamento d’ Arianna* του Claudio Monteverdi (1567-1643) και οι μπαρόκ άριες “The Plaint” από την όπερα *Fairy Queen* του Henry Purcell (1659-1695) και “Vedrò con mio diletto” από την όπερα *Il Giustino* του Antonio Vivaldi (1678-1741).⁵ Η επιτυχής ανταπόκριση των μαθητών στην κατανόηση και την ερμηνεία αυτού του δύσκολου είδους μουσικής ήταν η αφορμή να δημιουργηθεί την ερχόμενη σχολική χρονιά (2007-2008) ένα καινούριο και πρωτότυπο – για τα σχολικά δεδομένα – μουσικό σύνολο, με αντικείμενο τη μελέτη, αποκλειστικά, της μουσικής μπαρόκ.⁶ Μετά από έρευνα που έγινε σε αρκετά Μουσικά Σχολεία για τη μουσική μπαρόκ, διαπιστώθηκε ότι αυτή περιορίζεται στο πλαίσιο της διδασκαλίας του ατομικού οργάνου και σπανιότερα εντάσσεται στο ρεπερτόριο της ορχήστρας, της χορωδίας ή σε μικρότερα σύνολα, όπου συντρέχουν οι απαραίτητες προϋποθέσεις.⁷ Φιλοδοξία του συνόλου ήταν να φέρει σε επαφή τους μαθητές του Μουσικού Σχολείου με ένα ευρύτερο ρεπερτόριο συνθετών, από όλες τις περιόδους της εποχής μπαρόκ, και να τους βοηθήσει να εντρυφήσουν στις ερμηνευτικές ιδιαιτερότητες της μουσικής αυτής. Τη σχολική χρονιά 2011-2012, το σύνολο μετονομάστηκε σε «Σύνολο Αναγεννησιακής και Μπαρόκ Μουσικής», καθώς στο ρεπερτόριο συμπεριλήφθηκαν και έργα παλαιότερης μουσικής.

Από τη σχολική χρονιά 2013-2014, τόσο το μάθημα, όσο και τις συναυλίες στις οποίες το σύνολο εμφανίζεται, οργανώνουμε από κοινού με τη συνάδελφο Λευκή Εφραιμίδου, η οποία, έχοντας παρακολουθήσει τις συναυλίες των προηγούμενων ετών, είχε άμεση αντίληψη για την πορεία του συνόλου, τα προβλήματα και την πρόοδό του. Η συνεργασία αυτή βασίζεται στην ταύτιση των αισθητικών και ερμηνευτικών επιλογών μας στη μουσική, καθώς και στην κοινή επιδίωξη της διαρκούς εξέλιξης του συνόλου.

Προβλήματα και τρόποι αντιμετώπισης

Στην πορεία των οκτώ χρόνων λειτουργίας του, το σύνολο αντιμετώπισε αρκετές δυσκολίες και προβλήματα.⁸ Τα προβλήματα αυτά μπορούν να χωριστούν σε τέσσερις κατηγορίες: πρακτικά, δομής και λειτουργίας των συνόλων, παιδαγωγικά, διδασκαλίας και μουσικής ερμηνείας.

⁵ Οι άλλες δύο άριες που τραγούδησαν οι μαθήτριες του σχολείου μας ήταν οι εξής: “O del mio dolce ardor” από την όπερα *Πάρις και Ελένη* του Christoph W. Gluck (1714-1787) και η “Cantilena” από το έργο *Bachianas Brasileiras op. 5* του Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

⁶ Την ίδια χρονιά, το Σύνολο Μπαρόκ εντάχθηκε και σε πολιτιστικό πρόγραμμα.

⁷ Στο πλαίσιο της έρευνας, στάλθηκε ένα σύντομο ερωτηματολόγιο σε 31 Μουσικά Σχολεία της Ελλάδας. Το ερωτηματολόγιο περιελάμβανε τρεις ερωτήσεις: α) αν υπάρχει στο σχολείο τους σύνολο μουσικής μπαρόκ ή σύνολο παλαιάς μουσικής, β) αν ναι, τότε από πότε λειτουργεί και ποιος είναι υπεύθυνος του συνόλου, και γ) αν έχει το σχολείο τους τσέμπαλο. Από τα τριάντα ένα Μουσικά Σχολεία μάζ απάντησαν τα 17. Τα Μουσικά Σχολεία που μας απάντησαν ήταν τα εξής: Αλίμου, Βαρθολομιού, Δράμας, Ηρακλείου, Καλαμάτας, Κατερίνης, Κέρκυρας, Κορίνθου, Λαμίας, Λευκάδας, Ξάνθης, Παλλήνης, Πειραιά, Πτολεμαΐδας, Ρόδου, Σιάτιστας και Σπάρτης.

⁸ Θα πρέπει να σημειωθεί ότι το Σύνολο Μπαρόκ ξεκίνησε ως ένα ολιγομελές σχήμα, με δύο μαθητές φλάουτου, έναν αρχάριο και έναν κάπως πιο προχωρημένο, μία μαθήτρια βιολοντσέλου – η οποία δεν ήθελε να συμμετέχει άλλη χρονιά στην ορχήστρα του σχολείου μας – και δύο μαθητές πιάνου. Μετά την πρώτη χρονιά λειτουργίας, στο σύνολο συμμετέχει κάθε φορά ένας αριθμός παιδιών που κυμαίνεται από τρία (μία χρονιά κατά την οποία συνέδραμαν, για τις ανάγκες των παραστάσεών μας, αρκετά παιδιά από άλλα σύνολα) μέχρι δεκαέξι.

A. Προβλήματα πρακτικά

Κυρίαρχο πρόβλημα είναι, αφενός, η έλλειψη οργάνων, ιδιαίτερα αυτών της εποχής μπαρόκ, και, αφετέρου, μαθητών οι οποίοι να παίζουν βασικά για τη μουσική αυτή όργανα.

Ειδικότερα:

1. Δεν υπάρχει στο Μουσικό Σχολείο το ηλεκτροφόρο όργανο της εποχής, το τσέμπαλο. Βέβαια, θα ήταν πραγματικά δύσκολο, αν όχι απίθανο, να υπάρχει τσέμπαλο σε ένα ελληνικό δημόσιο σχολείο, από τη στιγμή που ελάχιστα τέτοια όργανα υπάρχουν σε ολόκληρη την Ελλάδα.⁹

Η έλλειψη του τσέμπαλου δεν επιτρέπει στους μαθητές και στις μαθήτριες να έχουν την παραμικρή αντίληψη του ηχοχρώματός του και της διαφορετικής ποιότητας της δυναμικής του, σε σχέση με το πιάνο, στο οποίο είναι συνηθισμένοι να παίζουν. Για τον λόγο αυτόν, θεωρήθηκε απαραίτητο να έχουν την εμπειρία του συγκεκριμένου οργάνου οι μαθητές και οι μαθήτριες που σπουδάζουν πιάνο.

Τα παιδιά είχαν τη δυνατότητα να παίξουν δύο φορές σε αυτό το όργανο. Η ευκαιρία δόθηκε την πρώτη χρονιά λειτουργίας του συνόλου. Η πρώτη συναυλία έγινε εκτός σχολικού χώρου, σε συνεργασία με το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. και συγκεκριμένα στο πλαίσιο του μαθήματος «Παλαιογραφία Ευρωπαϊκής Μουσικής», με διδάσκοντα τον αναπληρωτή καθηγητή Γιάννη Καϊμάκη. Συμμετείχαμε σε μια μουσική βραδιά με φοιτητές του Τμήματος, τον Δεκέμβριο του 2007. Οι μαθητές έπαιξαν στο τσέμπαλο του Τμήματος και η εμπειρία ήταν για αυτούς μοναδική. Στις πρόβες που προηγήθηκαν της συναυλίας άκουσαν τον αδύναμο ήχο του τσέμπαλου και το ανέφικτο του *crescendo* ή *decrescendo*. Όλη η ομάδα κατάλαβε ότι πρέπει να παίζει πιο σιγά για να υπάρχει ισορροπία στη δυναμική του ήχου ανάμεσα στα όργανα.¹⁰ Η δεύτερη φορά που επισκεφτήκαμε το Τμήμα και έπαιξαν οι μαθητές ήταν σε ώρα διδασκαλίας του μαθήματος, τον Ιανουάριο του 2010. Έκτοτε και για αρκετά χρόνια, οι μαθητές μας δεν είχαν άλλη ευκαιρία να παίξουν σε τσέμπαλο, καθώς ο προαναφερόμενος καθηγητής σταμάτησε να διδάσκει αυτό το μάθημα και η συνεργασία μας, εκ των πραγμάτων, διακόπηκε.

Η λύση που βρέθηκε για να ακούνε, τουλάχιστον, οι πιανίστες μας μια προσομοίωση του ήχου του τσέμπαλου, ήταν να παίζουν στο σχολείο σε ηλεκτρικό πιάνο με ήχο τσέμπαλου. Αυτό συνέβη τη σχολική χρονιά 2012-2013, όταν βρέθηκε στο υπόγειο του σχολείου μία ολοκαίνουργια ξεχασμένη κλαβινόβα. Παρά το γεγονός ότι το ηλεκτρολόγιό της δεν έχει καμία σχέση με το μαλακό ηλεκτρολόγιο του πραγματικού οργάνου, επιλέχτηκε, γιατί ο ήχος της, αν και ηλεκτρικός, είναι πιο κοντά στον ήχο του τσέμπαλου και το ηχητικό αποτέλεσμα του συνόλου προσομοιάζει σε αυτό της μουσικής μπαρόκ.

Πρόσφατα, η συνεργασία του συνόλου με το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. ανανεώθηκε χάρη στην πρόσκληση που μας έκανε η αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Εύη Νίκα-Σαμψών. Μετά από πέντε χρόνια, και με μια εντελώς ανανεωμένη ομάδα μαθητών, το «Σύνολο Αναγεννησιακής και Μπαρόκ Μουσικής» έδωσε συναυλία

⁹ Στη Θεσσαλονίκη, π.χ., όσον αφορά σε κρατικούς μουσικούς φορείς, υπάρχει ένα τσέμπαλο στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης και δύο στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.

¹⁰ Η εμφάνιση των μαθητών σε χώρο του Πανεπιστημίου σε μικρό χρονικό διάστημα από το ξεκίνημα του συνόλου, μόλις το Δεκέμβριο, είχε, όπως αποδείχτηκε, θετική επίδραση επάνω τους. Το γεγονός συζητήθηκε μεταξύ των μαθητών του σχολείου και, ως συνέπεια, ζήτησαν να συμμετέχουν στο σύνολο άλλες δύο μαθήτριες που έπαιζαν βιολί. Οι μαθήτριες αυτές συμμετείχαν στην ορχήστρα του σχολείου μας, η οποία όμως υπολειπομένη, καθώς η Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση καθυστερούσε να στείλει διευθυντή ορχήστρας.

στο πλαίσιο του μαθήματος «Γενική Επισκόπηση Ιστορίας της Μουσικής». Τέσσερις μαθητές και μαθήτριες πιάνου είχαν τη δυνατότητα να παίξουν σε πραγματικό τσέμπαλο.

2. Ένα ακόμη μόνιμο πρόβλημα για το σύνολο είναι η απουσία βιολοντσέλου, για να παίζει το μπάσο κοντίνουο μαζί με το τσέμπαλο.

Το πρόβλημα αυτό προκύπτει, καθώς οι μαθητές βιολοντσέλου είναι ελάχιστοι και είναι απαραίτητο να στελεχώνουν κατά προτεραιότητα την ορχήστρα του σχολείου. Επιπλέον, καλούνται να συμπράξουν με πολλά σύνολα, με αποτέλεσμα, όταν συμμετέχουν στο Σύνολο Μπαρόκ, αυτό να συμβαίνει μόνο για λίγες πρόβες πριν από τις παραστάσεις.

Οι μοναδικές χρονιές που είχαμε μαθήτρια βιολοντσέλου αποκλειστικά στο σύνολό μας ήταν οι δύο πρώτες χρονιές λειτουργίας του (2007-2008 και 2008-2009), καθώς και η χρονιά 2012-2013. Τις υπόλοιπες είτε «δανειζόμασταν» μαθητές από άλλα σύνολα, είτε δεν είχαμε καθόλου. Μια λύση που βρήκαμε τη χρονιά 2013-2014 ήταν η συνεργασία με τον καθηγητή κοντραμπάσου.

3. Τρίτο πρόβλημα, όσον αφορά στα όργανα, το οποίο αντιμετωπίζαμε μέχρι τη χρονιά 2011-2012, ήταν η έλλειψη μαθητών που παίζουν φλάουτο με ράμφος.

Τι κάναμε έως τότε; Απλά αναθέταμε τα αντίστοιχα μουσικά κομμάτια σε μαθητές που παίζουν πλάγιο φλάουτο, με συνέπεια βέβαια να μην έχουν οι μαθητές του συνόλου την εμπειρία του γλυκού και ζεστού ήχου του φλάουτου με ράμφος.

Ευτυχώς, από τη χρονιά 2012-2013 έχουμε μόνιμο μέλος έναν μαθητή που παίζει το όργανο αυτό. Μάλιστα, ο μαθητής αυτός παρότρυνε εξωσχολικό του φίλο, που έπαιζε το ίδιο όργανο, να δώσει εξετάσεις για την εισαγωγή του στο Μουσικό Σχολείο, τις οποίες πέρασε με επιτυχία. Έτσι, το σύνολο απέκτησε και δεύτερο εκτελεστή φλάουτου με ράμφος, ελπίζουμε και για τα επόμενα χρόνια.

B. Προβλήματα δομής και λειτουργίας των συνόλων

1. Παρά το γεγονός ότι το Σύνολο Μπαρόκ λειτουργεί τέσσερις ώρες εβδομαδιαίως, και ως σύνολο οργανοχρησίας και ως σύνολο μουσικής έκφρασης και δημιουργίας, μόνο στο δώρο του συνόλου οργανοχρησίας, κοινό για όλο το σχολείο, συναντώνται όλα μαζί τα μέλη της ομάδας. Στο άλλο δώρο έχουμε τη δυνατότητα να μελετήσουμε μόνο με τους μαθητές του λυκείου. Αυτό, βέβαια, είναι ιδιαίτερα χρήσιμο στην οργάνωση του μαθήματος, καθώς οι μεγαλύτεροι μαθητές αποτελούν το βασικό κορμό της ομάδας και είναι αναγκαίο να δουλεύονται χωριστά τα μουσικά τους μέρη, ταυτόχρονα όμως είναι και διασπαστικό για το σύνολο, καθώς δεν μπορούμε να μελετήσουμε το όλον.

2. Σε αυτήν την κατηγορία συνόλων υπάρχει ένα επιπλέον πρόβλημα. Τα παιδιά του λυκείου έχουν το δικαίωμα να παρακολουθούν διαφορετικό σύνολο στο δώρο της οργανοχρησίας και διαφορετικό στο δώρο της μουσικής έκφρασης και δημιουργίας. Οι μαθητές λυκείου που παρακολουθούν το πρώτο δώρο, δεν συμμετέχουν υποχρεωτικά και στο δεύτερο. Η δυσκολία αυτή φάνηκε έντονα στα δύο πρώτα χρόνια της αλλαγής στη δομή των συνόλων, καθώς από ένα σύνολο τρίωρης διάρκειας προέκυψαν δύο δώρων διάρκειας. Ενώ στο πρώτο δώρο συμμετείχαν μαθητές λυκείου, δεν επέλεγε κανένας από αυτούς το δεύτερο, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να λειτουργήσει το Σύνολο Μπαρόκ στο πλαίσιο της μουσικής έκφρασης και δημιουργίας. Με τον τρόπο αυτόν μειώνονταν οι διδακτικές ώρες για μελέτη και πρόβες. Μια προσωρινή λύση ήταν να γίνονται οι πρόβες στο μεγάλο διάλειμμα του φαγητού, που διαρκεί 35 λεπτά, εις βάρος του ελεύθερου χρόνου των μαθητών.

Είναι επίσης πιθανό να συμβεί και το αντίθετο: να υπάρχουν, δηλαδή, μαθητές λυκείου μόνο στο σύνολο έκφρασης και δημιουργίας. Στην περίπτωση αυτή μελετάμε με αυτούς χωριστά και, όταν πρέπει να συναντηθεί η ομάδα, τους «δανειζόμαστε» από το άλλο σύνολο που παρακολουθούν.

Γ. Παιδαγωγικά προβλήματα

1. Το σύνολο επιλέγουν μαθητές που παίζουν κάποιο μουσικό όργανο μόνο ένα ή δύο χρόνια. Αυτοί πρέπει να ενσωματωθούν στην ομάδα είτε παίζοντας σε μη απαιτητικά μουσικά μέρη, είτε ως χορευτές, είτε βοηθώντας με οποιονδήποτε τρόπο στις συναυλίες, καθώς δεν είναι παιδαγωγικά σωστό να αποπεμφθούν από το σύνολο και να απογοητευτούν.

Μια εναλλακτική λύση είναι η διδασκαλία ρεπερτορίου από την εποχή της Αναγέννησης, η οποία προσφέρεται στους μαθητές, ώστε να τους εισαγάγει σε πιο απλές μουσικές συνθέσεις, ευκολότερα προσβάσιμες από αρχάριους.

2. Οι μαθητές, λόγω του βεβαρημένου προγράμματος μαθημάτων γενικής και μουσικής παιδείας και με εβδομαδιαίο ωράριο 42 ωρών,¹¹ δεν έχουν τον απαιτούμενο χρόνο για μελέτη στο σπίτι. Καταλήγουν, λοιπόν, να μελετούν μόνο κατά τη διάρκεια του μαθήματος, δαπανώντας πολύτιμο χρόνο από τη μουσική εξέλιξη των κομματιών. Σε αυτό συντελεί και το γεγονός ότι, όπως έχει ήδη ειπωθεί, μέχρι το 2011 το συγκεκριμένο μάθημα δεν απαιτούσε βαθμολογία. Κατά συνέπεια, για όσους γνωρίζουν τη σχολική πραγματικότητα, η αντιμετώπισή του από τους μαθητές ήταν και παραμένει πιο «χαλαρή» από εκείνη άλλων μαθημάτων, χωρίς ευτυχώς αυτό να μειώνει τον ενθουσιασμό και το ενδιαφέρον τους για αυτό.

3. Το γεγονός ότι επιλέγουν το σύνολο πολλοί μαθητές πιάνου. Ένας σημαντικός αριθμός μαθητών στο σχολείο μας έχουν ως ατομικό μουσικό όργανο το πιάνο. Οι δυνατότητές τους να ενταχθούν σε κάποιο οργανικό σύνολο είναι λίγες, με εξαίρεση τη χορωδία, η οποία λόγω της «άχαρης» για τα αγόρια περιόδου της μεταφώνησης, προσφέρεται μόνο στα κορίτσια. Αξίζει να σημειωθεί ότι μόλις τη φετινή χρονιά (2014-2015) δημιουργήθηκε σύνολο πιάνου, για τέσσερα ή περισσότερα χέρια. Για αυτόν τον λόγο, στο σύνολο δεν υπάρχει ένας πιανίστας, αλλά τα μέρη του τσέμπαλου μοιράζονται, ανάλογα με το επίπεδο δεξιότητας του κάθε μαθητή. Στις περιπτώσεις κατά τις οποίες το επίπεδο των μαθητών δεν επαρκεί για κάποιο έργο, αναλαμβάνουμε εμείς να συμπράξουμε με τα παιδιά.

Δ. Προβλήματα διδασκαλίας και μουσικής ερμηνείας

Στην κατηγορία αυτή εντάσσεται ο βασικότερος προβληματισμός μας. Πόσο, δηλαδή, είναι δυνατόν να διδάξει και να ερμηνεύσει κανείς τη μουσική αυτή σύμφωνα με τις σύγχρονες μουσικολογικές μελέτες και ερμηνευτικές τάσεις στο πλαίσιο της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Τα θέματα που πρέπει να αντιμετωπιστούν είναι τα εξής:

1. Η επιλογή ρεπερτορίου.

Στο ξεκίνημα του συνόλου ο αρχικός προβληματισμός αφορούσε στην επιλογή ρεπερτορίου, ώστε τα μέλη μιας μικρής και ανομοιογενούς, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ομάδας μαθητών να μπορέσουν να συνεργαστούν ισότιμα και να προκύψει ένα ικανοποιητικό μουσικό αποτέλεσμα. Επιλέχτηκε, λοιπόν, ένα αντικειμενικά εύκολο αλλά εύηχο ρεπερτόριο, ικανό να τους εμπνεύσει και να τους ωθήσει στη μελέτη του.

¹¹ Μέχρι την σχολική χρονιά 2010-2011 το εβδομαδιαίο ωράριο ήταν 45 ώρες, δηλαδή εννιά ώρες ημερησίως.

Εύκολο, για να μπορούν να συνεργαστούν οι διαφορετικού επιπέδου μαθητές μεταξύ τους και να χρειάζεται να μελετούν λίγο έως καθόλου στο σπίτι τους, και εύηχο για να μη δυσανασχετούν, αλλά να εμπνέονται. Επιπλέον, θεωρήθηκε ότι το ρεπερτόριο θα έπρεπε να περιλαμβάνει τόσο συνθέτες γνωστούς στους έλληνες μαθητές, όσο και άγνωστους. Δηλαδή, συνθέτες που δεν είχαν γνωρίσει ούτε στα μαθήματα του ατομικού τους οργάνου στο σχολείο μας ούτε, πιθανόν, και στα μαθήματα στο ωδείο τους, αν κάποια παιδιά συνέχιζαν τις σπουδές τους ταυτόχρονα και στο ωδείο. Εξάλλου, οι συνθέτες θα έπρεπε να επιλέγονται από όλο το εύρος της εποχής μπαρόκ και από όσο το δυνατό περισσότερες χώρες της Ευρώπης. Για τον λόγο αυτόν, εκτός από τους πασίγνωστους συνθέτες Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel (1685-1759), Johann Sebastian Bach (1685-1750), το ρεπερτόριό μας περιλαμβάνει συνθέτες όπως οι Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Samuel Scheidt (1587-1654), Marin Marais (1656-1728), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Benedetto Marcello (1686-1739), Johann Ernst Galliard (1687-1747) κ.ά.

2. Γνωριμία με το ιστορικό γίνεσθαι.

Κατά τη διάρκεια του μαθήματος, οι μαθητές είναι αναγκαίο να κατανοήσουν την εποχή, να γνωρίσουν δηλαδή το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο οι συνθέτες έγραψαν τα έργα που καλούνται να εκτελέσουν. Μια εξαιρετική ευκαιρία δόθηκε τη χρονιά 2013-2014, όταν κάποιοι νέοι για το σύνολο μαθητές εξέφρασαν την επιθυμία να δημιουργήσουν μία θεατρική ομάδα. Μετά από διάφορους προβληματισμούς, σταθμίζοντας τις δυνατότητες, αποφασίστηκε η προσθήκη ενός αφηγητή πριν από την παρουσίαση κάθε έργου. Το κείμενο, το οποίο ήταν προϊόν ενός συνδυασμού έρευνας και μυθοπλασίας, αφορούσε στη συγκεκριμένη στιγμή ή στη χρονική περίοδο και στις συνθήκες κατά τις οποίες ο συνθέτης έγραψε το συγκεκριμένο έργο. Ο στόχος ήταν οι μαθητές-μουσικοί να ενσαρκώνουν είτε τους ίδιους τους συνθέτες, είτε τους μαθητές τους, σαν να είχαν μεταφερθεί με μια μηχανή του χρόνου στις αντίστοιχες εποχές. Με τον τρόπο αυτόν είχαν ένα είδος «βιωματικής εμπειρίας», η οποία είχε θετικά αποτελέσματα, τόσο στην διάθεσή τους, όσο και στη μουσική απόδοση των έργων.

3. Διδασκαλία της μουσικής ερμηνείας.

Ο προβληματισμός σε σχέση με την ερμηνεία της μπαρόκ μουσικής συναντά, όπως είναι φυσικό, τα ερωτήματα που είναι γνωστά από τη διεθνή βιβλιογραφία. Κατ' αρχάς, είναι χρήσιμο για τους μαθητές να έχουν μια επαφή με τη φιλοσοφία της μπαρόκ μουσικής, της οποίας ένας σημαντικός άξονας είναι η επικοινωνία της με τους ακροατές μέσω της έκφρασης συναισθημάτων (*Affektenlehre*).¹² Στη συνέχεια, επιδιώκεται να κατανοήσουν ότι η μουσική εκτέλεση θα πρέπει να είναι όσο το δυνατόν περισσότερο ιστορικά ενημερωμένη¹³ και να συνδυάζει σαφήνεια, καθαρότητα, ισορροπία του συνόλου και φυσικότητα.

Κατά τη διάρκεια της μελέτης του ρεπερτορίου γίνεται προσπάθεια να χρησιμοποιούνται παρτιτούρες σε εκδόσεις Urtext με αναφορά στις πηγές¹⁴ και, πάντως, όχι σύγχρονες μεταγραφές για πιάνο. Η ενοργάνωση γίνεται σύμφωνα με τα διαθέσιμα, κάθε χρονιά, όργανα. Όσον αφορά στο ενάρθρο μπάσο, γίνεται απλά αναφορά σε αυτό, καθώς, λόγω του περιορισμένου χρόνου δεν μπορεί να ενταχθεί στη μελέτη.

¹² Bernhard Morbach, *Die Musikwelt des Barock*, Bärenreiter, Kassel 2008, σ. 12-14, 53-56, 69-70.

¹³ Ενημερώνονται για τον όρο "Historically Informed Performance" (HIP), που πρότεινε ο μουσικοκριτικός, λόγιος και ερευνητής της όπερας Andrew Porter.

¹⁴ Π.χ. Bärenreiter, Breitkopf & Härtel, Schott, Wiener Urtext Edition, Henle κ.ά.

Ως προς τη μουσική ερμηνεία, διαπιστώθηκαν αρκετές σημαντικές δυσκολίες, που μπορεί να συνδέονται με τις διαφορετικές προσλαμβάνουσες των μαθητών περί μουσικής εκτέλεσης στο μάθημα του ατομικού τους οργάνου.

- Κυριότερη δυσκολία είναι το, απαραίτητο στην μπαρόκ μουσική, φραζάρισμα με μικρές λεγκάτο μουσικές φράσεις και πολλές αναπνοές. Οι αρχάριοι δεν γνωρίζουν τί είναι αναπνοή και οι προχωρημένοι, οι οποίοι στην εφηβική ηλικία έχουν ρομαντική διάθεση και τάση να ερμηνεύουν τα πάντα με υπερβολή, ευχαριστιούνται να παίζουν μεγάλες λεγκάτο φράσεις. Για αυτόν το λόγο, είναι απαραίτητη, αρχικά, η σαφής γνώση της διαφορετικότητας της κατασκευής των οργάνων της εποχής εκείνης, ώστε να είναι δυνατόν να επιχειρηματολογήσει κανείς για τον ιδιαίτερο τρόπο ερμηνείας της μουσικής της.¹⁵ Κατόπιν, είναι ευκολότερο να γίνει η ανάλυση των μουσικών φράσεων ενός κομματιού, όπως και η διδασκαλία των αναπνοών.
- Δεύτερη δυσκολία είναι η εξοικείωση με τη χρήση της δυναμικής σύμφωνα με τη ροή της μελωδίας. Επιπλέον, οι μαθητές διδάσκονται να μην παίζουν τις μεγάλης διάρκειας νότες με την ίδια δυναμική, αλλά με εσωτερικό *crescendo* – *decrescendo*.
- Το βιμπράτο στα έγχορδα είναι επίσης ένα θέμα που χρειάζεται ιδιαίτερη φροντίδα κατά τη διάρκεια της μελέτης. Αρκετοί μαθητές αντιλαμβάνονται το βιμπράτο, όπως το έχουν συνηθίσει από τη σημερινή πρακτική, πυκνό και γεμάτο ένταση, ενώ, όπως αναφέρουν οι συνθέτες της εποχής μπαρόκ Francesco Geminiani (1687-1762),¹⁶ Giuseppe Tartini (1692-1770)¹⁷ και ο ελάχιστα μεταγενέστερος Leopold Mozart (1719-1787),¹⁸ το χρησιμοποιούσαν απλά ως μουσικό στολίδι έκφρασης συναισθημάτων. Είναι λοιπόν σκόπιμο να μπορέσουν οι μαθητές να συλλάβουν τη διαφορά ανάμεσα σε μια «ξερή» νότα και σε μια νότα που «αιωρείται» με ελαφρύ βιμπράτο από το δάκτυλο και τον καρπό, και να επιλέγουν οι ίδιοι τον ήχο που θέλουν να παραγάγουν σε κάθε περίπτωση.
- Άλλη δυσκολία είναι το *tempo*. Προσπαθούμε να ακολουθήσουμε τη βασική αρχή, ότι δεν θα πρέπει το *tempo* να είναι γρηγορότερο από αυτό που επιτρέπει να ακούγονται όσο το δυνατόν πιο καθαρά οι νότες μικρότερης διάρκειας. Δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στην καθαρότητα, έτσι ώστε κάθε μελωδική γραμμή να έχει τη δική της αυτοτέλεια.
- Τελευταίο, αλλά όχι λιγότερο σημαντικό, είναι το πρόβλημα του αυτοσχεδιασμού. Κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας οι μαθητές ενημερώνονται ότι ο αυτοσχεδιασμός ήταν συστατικό στοιχείο της μουσικής εκείνης της εποχής και ότι οι μουσικοί ήταν τόσο εξοικειωμένοι ώστε να αυτοσχεδιάζουν

¹⁵ Ειδικότερα, οι μαθητές δεν γνωρίζουν τί είναι το τσέμπαλο, πώς ήταν το μπαρόκ βιολί και το δοξάρι του, η οικογένεια της βιόλα ντα γκάμπα, το μπαρόκ φλάουτο. Έτσι, σε ένα μαθητή που παίζει βιολί, επισημαίνεται το διαφορετικό κράτημα και η διαφορετική κατασκευή του μπαρόκ βιολιού σε σχέση με το σημερινό όργανο, σε ένα φλαουτίστα τονίζεται ο μαλακός και γλυκός ήχος του ξύλινου και κωνικού μπαρόκ φλάουτου και σε έναν τσελίστα παρουσιάζεται η οικογένεια της βιόλα ντα γκάμπα. Αντίστοιχα, εξηγείται σε έναν πιανίστα η κατασκευή του τσέμπαλου, ο τρόπος που παράγεται ο ήχος του, ο λόγος για τον οποίο η διάρκεια του ήχου του είναι μικρότερη από αυτήν του πιάνου, καθώς και ο τρόπος που παίζεται.

¹⁶ Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, op. 9, Λονδίνο, 1751, σ. 9. Ο Geminiani αναφέρει το βιμπράτο ως “close shake”.

¹⁷ Giuseppe Tartini, *Treatise on the Ornaments of Music*, μτφρ. & επιμ. Sol Babitz, ανατύπωση από το *Journal of Research in Music Education* 4/2, 1956, σ. 85-86.

¹⁸ Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, 2. Auflage, Johann Jacob Lotter, Augsburg 1770, σ. 243-247. Ο Mozart αναφέρει το βιμπράτο ως “tremolo”.

αυθόρμητα. Στη σημερινή εποχή, η κλασική μουσική παιδεία δεν περιλαμβάνει τον αυτοσχεδιασμό. Μαθαίνουμε από μικροί να ακολουθούμε πιστά την παρτιτούρα, γεγονός που μας αγκυλώνει και καταπνίγει τον αυθορμητισμό και τη φαντασία μας. Όταν οι μαθητές ακούνε για αυτοσχεδιασμό κοιτούν ξαφνιασμένοι, καθώς είναι συνηθισμένοι να συνδέουν τον αυτοσχεδιασμό με τη τζαζ ή την παραδοσιακή μουσική. Έχοντας εκπαιδευτεί να είναι προσκολλημένοι στις νότες και τον ρυθμό, είναι δύσκολο να αποδεχτούν τον αυτοσχεδιασμό στην ονομαζόμενη «κλασική» μουσική. Είναι αρκετά δύσκολο να χαλαρώσουν και να χρησιμοποιήσουν τη φαντασία τους. Έτσι, ο αυτοσχεδιασμός που τους διδάσκεται, περιορίζεται σε τρίλιες και γκρουπέτα στα επαναλαμβανόμενα μέρη. Εξάλλου, καθώς ο διδακτικός χρόνος είναι περιορισμένος, η εξάσκηση στον αυτοσχεδιασμό είναι απαγορευτική, ακόμη και για τους μεγάλους μαθητές, που παρακολουθούν και τα δύο δίωρα του συνόλου.

Συμπεράσματα

Εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι η λειτουργία ενός συνόλου μπαρόκ μουσικής στο Μουσικό Σχολείο δεν είναι απλή υπόθεση.

Η συμμετοχή στο σύνολο μαθητών που έχουν διαφορετικούς καθηγητές στο ατομικό τους όργανο, με πιθανόν διαφορετικούς μουσικούς και αισθητικούς προσανατολισμούς, είναι ανασταλτικός παράγοντας για τη συλλογική προσέγγιση και ερμηνεία της μουσικής μπαρόκ.

Η έλλειψη γνώσεων για τις κατασκευαστικές ιδιαιτερότητες των παλαιών οργάνων και, κατ' επέκταση, για την ερμηνεία της μουσικής της εποχής αυτής συνεπάγεται τη σχετική δυσκολία στην κατανόηση των οδηγιών που τους δίνονται.

Τα διαφορετικά επίπεδα κατάρτισης των μαθητών δυσχεραίνουν σε μεγάλο βαθμό τη μεταξύ τους συνεργασία.

Παρά τις δυσκολίες που έχουν επισημανθεί, η διδασκαλία της μουσικής αυτής είναι για μας μια ενδιαφέρουσα και συνεχής πρόκληση. Με τη διαρκή ανανέωση του ρεπερτορίου με ελκυστικές συνθέσεις, με τις οποίες συνήθως οι μαθητές δεν είναι εξοικειωμένοι, με τη σύνδεση της μουσικής με χορούς από την Αναγέννηση, καθώς και με την εισαγωγή δραματοποιημένων κειμένων, επιτυγχάνεται η διατήρηση αμείωτου του ενδιαφέροντος από τους μαθητές.

Η συνεργασία με μαθητές που έχουν επιλέξει αυτό το πολύ ιδιαίτερο είδος μουσικής σε μια εποχή που πολλοί συνομήλικοί τους αρκούνται σε εντελώς διαφορετικά, κυρίως σύγχρονα, ακούσματα, είναι δημιουργική και πλούσια σε συναισθήματα. Οι ιδέες, οι προτάσεις και, κυρίως, η αφοσίωσή τους μας εμπνέουν, ενώ ταυτόχρονα μας προσφέρουν πολλές ευχάριστες εκπλήξεις και συχνά έντονες συγκινήσεις. Τη μεγαλύτερη ικανοποίηση, βέβαια, μας τη δίνει η σκέψη ότι, ακόμη και αν δεν έχουμε πάντοτε το επιθυμητό για μας αποτέλεσμα, η μελέτη και η ενασχόληση με τη μουσική αυτή μπορεί να φυτέψει το σπόρο της αγάπης για το συγκεκριμένο είδος στα παιδιά και ότι το μάθημά μας μπορεί να αποτελέσει το έναυσμα, ώστε, μελλοντικά, κάποιοι μαθητές μας να ασχοληθούν με την ενδελεχή έρευνα και ερμηνεία της μουσικής μπαρόκ.

«Το τραγούδι στο σχολείο»:
Θέσεις και απόψεις του Maurice Emmanuel
για την μουσική εκπαίδευση

Αναστασία Κακάρου

Στο άρθρο του με τίτλο «Le chant à l'école» [«Το τραγούδι στο σχολείο»],¹ ο μουσικολόγος Maurice Emmanuel αναπτύσσει μία μέθοδο διδασκαλίας της μουσικής για το δημοτικό σχολείο, εξετάζοντας παράλληλα τα αναλυτικά προγράμματα του μαθήματος της μουσικής των δημοσίων σχολείων και των Διδασκαλικών Ακαδημιών [Ecoles Normales].

Ο Maurice Emmanuel γεννήθηκε στο Bar-sur-l'Aube της Βουργουνδίας το 1862. Σπούδασε σύνθεση στο Ωδείο του Παρισιού και Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης, όπου εκπόνησε διδακτορική διατριβή με θέμα την απεικόνιση του αρχαίου ελληνικού χορού στα σωζόμενα μνημεία.² Το 1909 ανέλαβε την διδασκαλία της Ιστορίας της Μουσικής στο Ωδείο του Παρισιού. Πολλά από τα μουσικολογικά του κείμενα και τις συνθέσεις του είναι εμπνευσμένα από την ελληνική αρχαιότητα. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις όπερες *Προμηθέας Δεσμώτης*³ και *Σαλαμίς*,⁴ το εκτεταμένο λήμμα «Ελλάς»⁵ για την *Εγκυκλοπαίδεια του Conservatoire* και τον πρώτο τόμο του συγγράμματος *Ιστορία του μουσικού ιδιώματος*,⁶ που είναι σχεδόν αποκλειστικά αφιερωμένος στην μουσική της αρχαίας Ελλάδας.

Το άρθρο «Το τραγούδι στο σχολείο» αποκαλύπτει την παιδαγωγική πλευρά του μουσικολόγου Maurice Emmanuel. Ανώτερος στόχος του είναι να αποδείξει ότι το σχολικό μάθημα της μουσικής μπορεί, υπό τις κατάλληλες συνθήκες, να καλλιεργήσει την ακοή και την φωνή των μαθητών και να τους καταστήσει ικανούς να διατηρήσουν αυτές τις δεξιότητες κατά την ενήλικη ζωή τους. Το άρθρο δημοσιεύθηκε σε δύο συνέχειες στο περιοδικό *La Grande Revue* (25 Δεκεμβρίου 1910 & 10 Ιανουαρίου 1911) και είναι αφιερωμένο στον ανώτερο κληρικό και φίλο του Emmanuel, René Moissenet. Ο Moissenet είχε δημιουργήσει μία εκκλησιαστική χορωδία στην Dijon, η οποία κέρδισε τον θαυμασμό του Emmanuel για την απόδοσή της. Πολλές από τις ασκήσεις που προτείνει ο Emmanuel στο πλαίσιο της μεθόδου του, τις είχε δει να εφαρμόζονται με επιτυχία από τον Moissenet στην χορωδία του. Στο άρθρο είναι επίσης διάχυτες οι εντυπώσεις που αποκόμισε ο Emmanuel από το ταξίδι του στην Γερμανία το 1897, όπου είχε αποσταλεί για να μελετήσει την διδασκαλία της μουσικής στα πανεπιστήμια και τα ωδεία.⁷ Ο Emmanuel εντυπωσιάστηκε από τις μουσικές ικανότητες των

¹ Maurice Emmanuel, «Le chant à l'école», ανάπτυπο από το περιοδικό *La Grande Revue*, Παρίσι, τεύχη 25ης Δεκεμβρίου 1910 & 10ης Ιανουαρίου 1911.

² Ο τίτλος της διδακτορικής διατριβής του Maurice Emmanuel είναι *La danse antique d'après les monuments figurés*, Hachette, Παρίσι 1896.

³ **Prométhée enchaîné*. Με το σύμβολο * δίνονται στις υποσημειώσεις οι πρωτότυποι τίτλοι των έργων.

⁴ **Salamine*.

⁵ *«Grèce», *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, C. Delagrave, Παρίσι 1913, τόμος 1.

⁶ **Histoire de la langue musicale*, Laurens, Παρίσι 1911, 2 τόμοι.

⁷ Στον Emmanuel ανατέθηκε το 1897 από το Ωδείο του Παρισιού επίσημη αποστολή στην Αυστρία και

Γερμανών, τις οποίες απέδωσε στον τρόπο διδασκαλίας του σχολικού μαθήματος της μουσικής.⁸ Σε αρκετά σημεία του κειμένου του γίνεται εμφανής η αντίθεση ανάμεσα στον ενθουσιασμό του για τα γερμανικά μουσικά πράγματα και την απογοήτευσή του για το μουσικό επίπεδο του γαλλικού λαού,⁹ χωρίς ωστόσο να εμμένει στις διαπιστώσεις του. Αντίθετα, προτείνει να ακολουθηθεί το παράδειγμα των Γερμανών ως προς τον τρόπο διδασκαλίας της μουσικής στο δημοτικό σχολείο, ώστε να υπάρξουν ανάλογα αποτελέσματα και στην Γαλλία. Όπως ομολογεί ο ίδιος, οι εμπειρίες του από την Γερμανία βρίσκονται στην βάση της μεθόδου διδασκαλίας της μουσικής για το δημοτικό σχολείο,¹⁰ η οποία περιγράφεται στην συνέχεια.

Μέθοδος διδασκαλίας της μουσικής για το δημοτικό σχολείο

Ως πρωταρχικό στοιχείο της μουσικής εκπαίδευσης ο Emmanuel τοποθετεί την καλλιέργεια της ακοής. Πιστεύει ότι η αίσθηση των ήχων, των συναισθημάτων που προκαλούνται από αυτούς και της ιδιαίτερης ομορφιάς των μη συγκερασμένων διαστημάτων πρέπει να καλλιεργηθεί στα παιδιά σε όσο το δυνατόν μικρότερη ηλικία.¹¹ Για την επίτευξη αυτών των στόχων, ο δάσκαλος θα πρέπει να τραγουδάει σωστά χωρίς την συνοδεία μουσικού οργάνου ή, αν αυτό τον δυσκολεύει, να χρησιμοποιεί υποβοηθητικά το αρμόνιο [harmonium]. Το ιδανικό για τον Emmanuel είναι οι μαθητές να εξασκηθούν στην απόδοση των φυσικών, μη συγκερασμένων διαστημάτων. Διαπιστώνοντας όμως ότι κάτι τέτοιο δεν ήταν εφικτό υπό τις τότε συνθήκες, δηλώνει ικανοποιημένος έστω με την ορθή απόδοση των συγκερασμένων διαστημάτων.¹² Το ζητούμενο για τον Emmanuel είναι όλοι οι συμπατριώτες του, ανεξαρτήτως ηλικίας και μορφωτικού επιπέδου, να τραγουδούν σωστά και προς αυτήν την κατεύθυνση έχει συντάξει την μέθοδό του. Η μέθοδός του περιέχει ακουστικές και φωνητικές ασκήσεις για μαθητές ηλικίας 7 έως 11 ετών, οι οποίες περιγράφονται στην συνέχεια:

1. Τα παιδιά ακούνε έναν ήχο, προερχόμενο από την φωνή ή από το αρμόνιο, στην περιοχή Μι3-Φα3 και τον επαναλαμβάνουν απαλά, λέγοντας «α» ένα-ένα με τη σειρά. Η άσκηση αυτή εκτείνεται σε βάθος χρόνου (εβδομάδες ή και μήνες), απαιτεί υπομονή από την πλευρά του δασκάλου και συνιστάται ο συνδυασμός της με αναπνευστικές ασκήσεις. Η διάρκεια της άσκησης θα πρέπει να μην είναι μεγάλη. Είκοσι λεπτά ημερησίως θεωρούνται αποτελεσματικότερα από 2-3 ωριαία μαθήματα. Οι μαθητές θα πρέπει να αντιλαμβάνονται την ανατομία της στοματικής τους κοιλότητας μέσα από την κίνησή της κατά την παραγωγή ήχων. Σε αυτό το στάδιο, προτείνεται στον δάσκαλο να τραγουδά ή να παίζει στο αρμόνιο μικρές μελωδίες για την υποκίνηση της «ακουστικής περιέργειας» των μαθητών, με την προϋπόθεση όμως ότι αυτοί δεν θα τις αναπαράγουν με την φωνή τους.

την Γερμανία, προκειμένου να διερευνήσει την διδασκαλία της μουσικής στα ωδεία και τα πανεπιστήμια των δύο χωρών. Από αυτήν προέκυψαν τα άρθρα: «La musique dans les Universités allemandes» [«Η μουσική στα γερμανικά πανεπιστήμια»], *La Revue de Paris*, Ιούνιος 1898, και «Les Conservatoires de musique en Allemagne et en Autriche» [«Τα ωδεία στην Γερμανία και την Αυστρία»], *La Revue de Paris*, Μάρτιος 1900.

⁸ Emmanuel, «Le chant à l'école», ό.π., σ. 7-9.

⁹ Ό.π., σ. 4. Εκτός των άλλων, ο Emmanuel αναρωτιέται γιατί όλοι οι Γάλλοι, εκτός κάποιων εξαιρέσεων, τραγουδούν φάλτσα: «Pourquoi, quelques professionnels étant exceptés, les Français, tous les Français chantent-ils faux?».

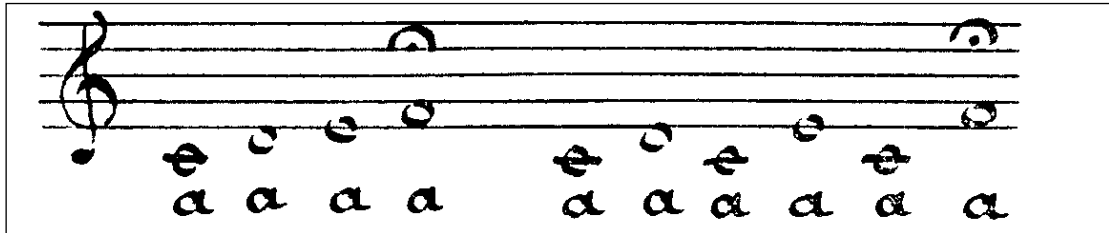
¹⁰ Emmanuel, «Le chant à l'école», ό.π., σ. 12: «Θα διαβάσουμε εδώ στην συνέχεια την έκθεση μιας ορθολογικής μεθόδου πρωτοβάθμιας μουσικής εκπαίδευσης. Θα αισθανθούμε σε αυτήν την επίδραση της Γερμανίας».

¹¹ Ό.π.

¹² Ό.π., σ. 23.

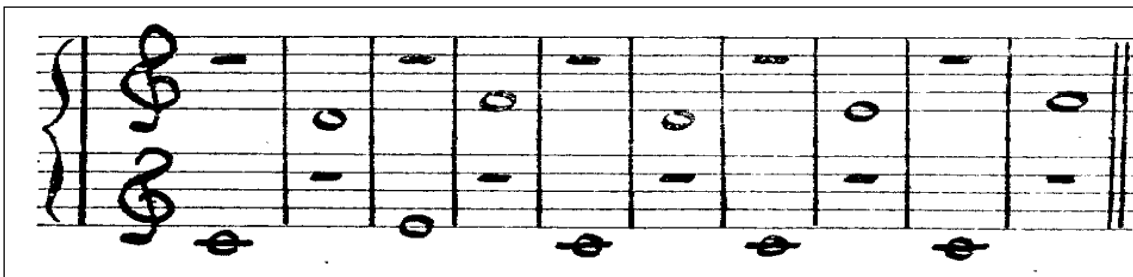
Μέσα από αυτές τις ασκήσεις, ο Emmanuel πιστεύει ότι οι μαθητές θα μπορέσουν να τραγουδήσουν σωστά σε ταυτοφωνία στην περιοχή Μι \flat 3-Φα3, να αντιληφθούν έναν ήχο της μέσης περιοχής και να τον μιμηθούν. Για την διόρθωση των τυχόν φάλτσων, προτείνεται η χρησιμοποίηση ενός μαθητή με έμφυτη σωστή φωνή ως βοηθού του δασκάλου και καθοδηγητή των συμμαθητών του.

2. Η δεύτερη φάση περιλαμβάνει την εισαγωγή των μαθητών στην μείζονα κλίμακα. Αρχικά χρησιμοποιείται το πρώτο τετράχορδο της κλίμακας και οι μαθητές τραγουδούν με «α» τις νότες Ντο – Ρε – Μι – Φα, είτε διαδοχικά, είτε ως Ντο – Ρε – Ντο – Μι – Ντο – Φα (Παράδειγμα 1).



Παράδειγμα 1

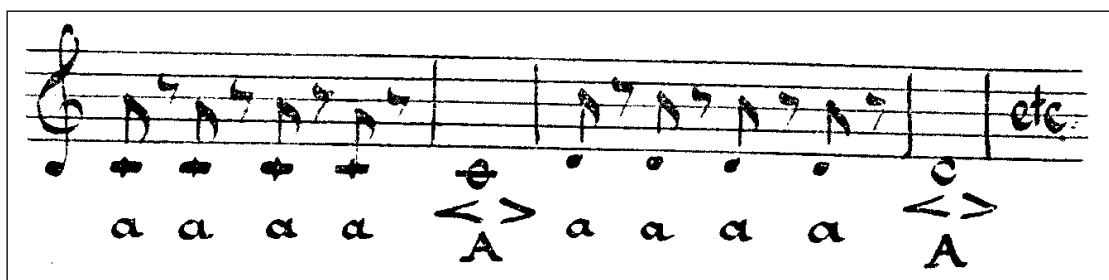
Επίσης προτείνεται ο χωρισμός των μαθητών σε δύο ομάδες και η εκτέλεση της δεύτερης ακολουθίας νότα-νότα εναλλάξ από κάθε ομάδα (Παράδειγμα 2). Αυτή η άσκηση εκτελείται σε ένταση *mezza voce* και μπορεί να επεκταθεί επί το οξύτερο, χωρίς να ξεπερνά το Ρε4.



Παράδειγμα 2

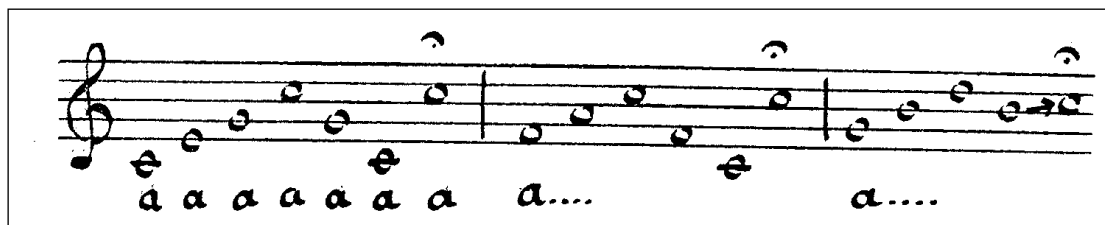
Αυτή η άσκηση στοχεύει στην εξοικείωση των μαθητών με τα διαστήματα 2ας, μεγάλης και μικρής, 3ης μεγάλης και 4ης καθαρής, επειδή μαθαίνουν να τα δημιουργούν και να τα αποδίδουν σωστά με βάση την πρώτη νότα του τετραχόρδου.

Για την διατήρηση του σωστού τονικού ύψους προτείνονται ασκήσεις επανάληψης του ίδιου φθόγγου διακεκομμένα (Παράδειγμα 3).



Παράδειγμα 3

3. Όταν επιτευχθεί μία ικανοποιητική καλλιέργεια της φωνής μέσα από τις προηγούμενες ασκήσεις, τότε χρησιμοποιείται η κλίμακα στο σύνολό της και ακολουθεί η γνωριμία των μαθητών με την μείζονα συγχορδία. Η εισαγωγή στην έννοια των τονικών λειτουργιών γίνεται από τον δάσκαλο με τη βοήθεια του αρμονίου, όπου εκτελεί ακολουθίες συγχορδιών I – IV – V – I. Στη συνέχεια, οι μαθητές τραγουδούν σε αρπασμούς τις παραπάνω συγχορδίες (Παράδειγμα 4).



Παράδειγμα 4

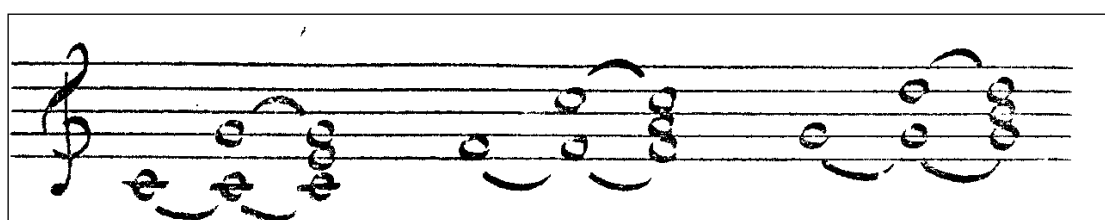
Σύμφωνα με τον Emmanuel,

[...] όταν η κλίμακα και οι συγχορδίες συνδεθούν μεταξύ τους στο μυαλό των νεαρών τραγουδιστών, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι έχει ολοκληρωθεί η εμπειρική εισαγωγή τους στην τέχνη της μουσικής.¹³

Για να επιτευχθεί αυτό θεωρεί απαραίτητες μία έως δύο σχολικές χρονιές, με καθημερινό μάθημα μουσικής διάρκειας 20 λεπτών.

4. Σε αυτό το στάδιο, οι μαθητές προχωρούν στον σχηματισμό μεγαλύτερων της 4ης διαστημάτων. Ο Emmanuel εφιστά την προσοχή στην καλή γνώση της κλίμακας και στην σωστή απόδοση του διαστήματος της καθαρής 5ης – διάστημα που οι μαθητές έχουν την τάση να μην το αποδίδουν στο σωστό του μέγεθος. Στην περίπτωση που ο δάσκαλος διαθέτει απόλυτο αυτί, θεωρείται ιδανική η εξάσκηση των μαθητών του στην εκτέλεση μη συγκερασμένων 5ων.

Προτείνει επίσης την εκτέλεση καθαρών 5ων επάνω στις κύριες βαθμίδες της κλίμακας (I – IV – V) και την παρεμβολή σε καθεμία από αυτές ενός διαστήματος 3ης μεγάλης (Παράδειγμα 5).



Παράδειγμα 5

Η άσκηση που ακολουθεί είναι η εκτέλεση ακολουθιών συγχορδιών I – IV – V – I από τρεις ομάδες μαθητών. Οι μαθητές ακούν από τον δάσκαλο μόνο την βάση της συγχορδίας και κάθε ομάδα σχηματίζει μόνη της την δική της φωνή. Σε αυτό το σημείο, ο Emmanuel αναφέρει ότι σε ένα σχολείο της Θουριγγίας οι μαθητές εκτελούσαν με μεγάλη άνεση την παραπάνω άσκηση και ότι ο δάσκαλος χρησιμοποιούσε ένα διατονικό μη συγκερασμένο πληκτροφόρο προκειμένου να εξασκούνται οι μαθητές στα φυσικά διαστήματα.¹⁴

¹³ Emmanuel, «Le chant à l'école», ό.π., σ. 17.

¹⁴ Ό.π., σ. 18-19.

5. Έχοντας εμπεδώσει όλες τις προηγούμενες ασκήσεις, ο μαθητής θεωρείται έτοιμος να ενδυναμώσει την φωνή του και να διευρύνει την έκτασή της στην ηλικία των 10 ετών. Προκειμένου να εξαλειφθεί η διαφορά ανάμεσα στην φωνή στήθους και στην φωνή κεφαλής, προτείνει την εκτέλεση της κατιούσας κλίμακας της *Mib* μείζονος και των αρπισμών της σε *pianissimo* (Παράδειγμα 6).



Παράδειγμα 6

Μετά από δύο μήνες καθημερινής εξάσκησης, η άσκηση μετατίθεται ανά ημιτόνιο προς τα επάνω. Σε αυτό το στάδιο, το ζητούμενο για τον μαθητή είναι να αποκτήσει ομοιογένεια η φωνή του. Όταν αυτό επιτευχθεί, οι ασκήσεις εμπλουτίζονται με ανιούσες κλίμακες, συγχορδίες σε αρπισμούς και περισσότερα πηδήματα 5ης και 8ης. Ο χωρισμός των μαθητών σε δύο ομάδες και το μοίρασμα των φθόγγων της άσκησης ανά ομάδα συντελούν στην διατήρηση της προσοχής των μαθητών και στην ορθή απόδοση των φθόγγων.

Σε αυτή την φάση ολοκληρώνεται η εκπαίδευση της ακοής των μαθητών, οι οποίοι θεωρούνται πλέον ικανοί να αντιληφθούν την σχέση ανάμεσα στον ήχο και το σύμβολο και να προχωρήσουν στην εκμάθηση της μουσικής σημειογραφίας και του σολφέζ.

6. Έχοντας ακολουθήσει την προτεινόμενη μέθοδο διδασκαλίας, οι μαθητές στην ηλικία των 11 ετών μπορούν να τραγουδήσουν χωρωδικά τραγούδια. Η εκτέλεση κλιμάκων με διαφορετικές ρυθμικές αξίες και η σταδιακή αντικατάσταση του «α» με τα υπόλοιπα φωνήεντα συμβάλλουν στην καθαρή άρθρωση των λέξεων. Όπως πιστεύει ο Emmanuel, οι ασκήσεις σχηματισμού συγχορδιών έχουν εισαγάγει τους μαθητές στην πολυφωνία και η ανεξαρτησία των φωνών μπορεί εύκολα να επιτευχθεί όταν έχουν εμπεδωθεί οι ασκήσεις των προηγούμενων ετών.

Η παρουσίαση της μεθόδου του Emmanuel ολοκληρώνεται με την προτροπή του να αντιμετωπίζεται η φωνή των μαθητών κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσής τους ως ένα εξαιρετικά ευαίσθητο μουσικό όργανο.¹⁵ Γενικότερα, συνιστάται ο μαθητής να προσέχει την φωνή του ώστε να βγαίνει με φυσικότητα και άνεση, τραγουδώντας δυνατά, αλλά όχι απότομα.

Το μάθημα της μουσικής στις Διδασκαλικές Ακαδημίες και τα αναλυτικά προγράμματα μουσικής για την δημόσια εκπαίδευση

Όπως και για τους μικρούς μαθητές, έτσι και για τους μελλοντικούς δασκάλους ο Emmanuel θεωρεί βάση της μουσικής τους εκπαίδευσης την καλλιέργεια της ακοής. Εξετάζοντας όμως την ύλη του μαθήματος της μουσικής στις Διδασκαλικές Ακαδημίες, διαπιστώνει ότι οι σπουδαστές τους, αντί να καλλιεργήσουν την ακοή και την φωνή τους, καλούνται να αφομοιώσουν έναν μεγάλο αριθμό θεωρητικών γνώσεων επί της μουσικής, με αποτέλεσμα στο μεγαλύτερο ποσοστό τους να τραγουδούν φάλτσα. Ο Emmanuel υποστηρίζει ότι η διδασκαλία της θεωρίας και του σολφέζ έχει νόημα όταν

¹⁵ Emmanuel, «Le chant à l'école», ό.π., σ. 22: «[...] la voix, instrument d'une sensibilité exquise [...]».

το αυτό είναι εκπαιδευμένο.¹⁶ Η εισαγωγή του μαθήματος του βιολιού στις Διδασκαλικές Ακαδημίες και η χρήση του από τους δασκάλους ως συνοδευτικού οργάνου κατά την διδασκαλία της μουσικής θεωρείται ότι επιδεινώνει την κατάσταση, γι' αυτό και επικρίνεται σε ιδιαίτερα έντονο ύφος.¹⁷

Η ελλιπής εκπαίδευση των δασκάλων ενοχοποιείται από τον Emmanuel για την υποβάθμιση του μαθήματος της μουσικής στο δημοτικό σχολείο και για το χαμηλό επίπεδο των ερασιτεχνικών χορωδιών στην Γαλλία.¹⁸ Γι' αυτό και προτείνει να γίνει η μουσική κύριο μάθημα στις Διδασκαλικές Ακαδημίες και να αποκλείονται από την θέση του δασκάλου όσοι δεν τραγουδούν σωστά.¹⁹ Κυρίως όμως εστιάζει στην προσωπική προσπάθεια των μελλοντικών δασκάλων να υπερβούν, μέσα από την κατάλληλη καθοδήγηση, τα αρνητικά κατάλοιπα της δικής τους σχολικής εκπαίδευσης και να υποστηρίξουν τις αρχές της σωστής μουσικής πρακτικής στο σχολείο.²⁰ Σε μία αρχική φάση δηλώνει ικανοποιημένος από τους δασκάλους αν αποδίδουν σωστά τα διαστήματα της συγκερασμένης κλίμακας και χρησιμοποιούν ορθά χορδισμένα πληκτροφόρα όργανα.

Όσον αφορά τα επίσημα αναλυτικά προγράμματα του μαθήματος, ο Emmanuel αναρωτιέται αν είναι εφικτό να γίνουν περισσότερο αποτελεσματικά ως προς το περιεχόμενό τους.²¹ Διαπιστώνει ότι η έλλειψη φωνητικών ασκήσεων στις πρώτες τάξεις του δημοτικού σχολείου, σε συνδυασμό με την κακή εκπαίδευση των δασκάλων, εκθέτει από νωρίς τους μαθητές στην λανθασμένη χρήση της φωνής τους. Για τους λόγους αυτούς θεωρεί ότι οι ασκήσεις για την ορθοτονία [*exercices d'intonation*], που προτείνονται για τις τελευταίες τάξεις του δημοτικού σχολείου (ηλικίες 11 έως 13 ετών), έρχονται πολύ καθυστερημένα και δεν προσφέρουν κάτι ουσιαστικό. Επίσης, παρατηρεί ότι τα αναλυτικά προγράμματα δεν καλύπτουν τις ανάγκες των μαθητών που βρίσκονται στην ηλικία της μεταφώνησης, γι' αυτό και συνιστά την αποχή τους από το τραγούδι και την αντικατάσταση του μελωδικού σολφέζ με το ρυθμικό [*solfège parlé*].²² Ακόμα, πιστεύει ότι θα πρέπει να υποδεικνύονται από τα αναλυτικά προγράμματα συγκεκριμένα μουσικά έργα και τραγούδια που είναι κατάλληλα για κάθε ηλικία και μαθησιακό στάδιο.²³

Ο Maurice Emmanuel ολοκληρώνει το άρθρο του σε αισιόδοξο τόνο, εκφράζοντας την πεποίθησή του ότι μπορούν να πραγματοποιηθούν οι προσδοκίες του για την βελτίωση και την αποτελεσματικότητα της σχολικής μουσικής εκπαίδευσης και εγκωμιάζοντας την προσπάθεια του René Moissenet ως απόδειξη του εφικτού των απόψεων που ανέπτυξε στο άρθρο του:

[...] η θρησκεία της ηχητικής ομορφιάς [...] θα ανθίσει εκ νέου, υπό την προϋπόθεση ότι εξαιρετικοί μουσικοί [...] θα γίνουν οι απόστολοί της και θα ασκήσουν με ζήλο τα

¹⁶ Emmanuel, «Le chant à l'école», ό.π., σ. 25.

¹⁷ Ό.π.: «Ainsi, après quelques leçons de violon, le jeune instituteur se croira capable de dicter par la voix de son Stradivarius, acheté cent sous au bazar les intervalles, les gammes, les accords aux oreilles naïves de ses écoliers» [«Με αυτόν τον τρόπο, έπειτα από μερικά μαθήματα βιολιού, ο νεαρός δάσκαλος θα θεωρήσει τον εαυτό του ικανό να υπαγορεύσει με την φωνή του Στραντιβάριους, που αγόρασε στο παζάρι για πενταροδεκάρες, τα διαστήματα, τις κλίμακες, τις συγχορδίες στα απλοϊκά αυτιά των μαθητών του»].

¹⁸ Ό.π., σ. 25 και 29.

¹⁹ Ό.π., σ. 33: «Que le maître ait l'oreille "juste", ou qu'il ne le soit pas!».

²⁰ Ό.π., σ. 32.

²¹ Ό.π., σ. 33: «En attendant que la musique prenne dans le plan d'études la place hiérarchique que Platon lui attribuait, serait-il impossible de donner aux programmes actuels un peu plus d'efficace?».

²² Ό.π., σ. 28: «[...] substituer les solfèges parlés, non chantés, à l'émission vocale».

²³ Ό.π., σ. 31-32.

καθήκοντά τους στο σχολείο ή γύρω από αυτό. Ας μην φωνάζουμε ότι όλα αυτά είναι μία χίμαιρα! Στην πατρίδα του Rameau μας, ένας μεγάλος καλλιτέχνης μπόρεσε, πριν από δεκαπέντε χρόνια, να δημιουργήσει μια χορωδία [...] που τραγουδά σωστά.²⁴

²⁴ Ό.π., σ. 35.

Η μουσική εκπαίδευση στο μεσοπόλεμο

Μαντώ Πυλιαρού

Μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα

Στην περίοδο του μεσοπολέμου, τον πρωταγωνιστικό ρόλο στη μουσική εκπαίδευση των Αθηναίων έχουν τα τρία μεγάλα ωδεία: Ωδείο Αθηνών,¹ Ελληνικόν Ωδείο² και Εθνικόν Ωδείο.³ Στις τάξεις τους διδάσκονται μουσικά όργανα, θεωρητικά μαθήματα και τραγούδι (στο Ωδείο Αθηνών διδάσκεται και βυζαντινή μουσική),⁴ ενώ μία σειρά υποχρεωτικών μαθημάτων ολοκληρώνει τα προγράμματα διδασκαλίας (σολφέζ, μουσική δωματίου, εκ πρώτης όψεως ανάγνωση, ιστορία της μουσικής, μορφολογία, οργανολογία, μουσική φιλολογία, χορωδία).⁵

Τα τρία ωδεία μορφώνουν ερασιτέχνες αλλά και επαγγελματίες μουσικούς. Μαθητές τους υπήρξαν οι περισσότεροι από τους μετέπειτα καταξιωμένους έλληνες καλλιτέχνες. Στους καθηγητές τους ανήκαν γνωστοί έλληνες συνθέτες, μουσικοί και παιδαγωγοί, όπως ο Διονύσιος Λαυράγκας, ο Μάριος Βάρβογλης, ο Δημήτρης Μητρόπουλος, η Σοφία Σπανούδη, ο Φιλοκτήτης Οικονομίδης, η Αύρα Θεοδωροπούλου, η Τζίνα Μπαχάουερ, ο Στέφανος Βαλτετσιώτης, ο Αλέκος Κόντης, ο Λεωνίδας Ζώρας, ο Σπύρος Φαραντάτος, η Αργυρώ Γκίνη, η Νίνα Φωκά, η Σμαράγδα Γεννάδη. Τον κατάλογο των καθηγητών συμπλήρωνε ένας αριθμός ξένων καλλιτεχνών, που εκείνη την εποχή ζούσαν και εργάζονταν στην Αθήνα: Αλέξανδρος Τουρνάισεν, Φρανκ Σουαζύ, Αλφρέδος Πρεστρώ, Φέλιξ Πετύρεκ, Τόνυ Σούλτσε, Φρειδερίκος Βολωνίνης, Ερρίκος Μισσίρ, Ιβάν Μπούτνικοβ, Χοσέ Μπουστίντουϊ κ.ά.

Το Ελληνικόν και το Εθνικόν Ωδείο, εκτός από τα ιδρύματα που διατηρούσαν στο κέντρο της Αθήνας, ίδρυσαν και παραρτήματα. Στα τέλη της δεκαετίας του 1920, το

¹ Το Ωδείο Αθηνών ιδρύθηκε ως τμήμα του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου (1871). Τα εγκαίνια της έναρξης των εργασιών του ωδείου έγιναν το 1873. Με την ίδρυσή του, και ιδιαίτερα από την ανασυγκρότησή του το 1891, άρχισε η συστηματοποίηση της μουσικής παιδείας στην Ελλάδα (έως τότε την ανάγκη μουσικής εκπαίδευσης, τόσο στον τομέα της εκμάθησης οργάνων, όσο και στον τομέα της διάδοσης της μουσικής, κάλυπταν οι φιλαρμονικές εταιρείες, οι μουσικοί θίασοι, οι ιταλικοί μελοδραματικοί θίασοι και τα μουσικά σωματεία). Βλ. Σπύρος Μοτσηνίγος, *Νεοελληνική μουσική: Συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήναι 1958, σ. 316-320, και Μαρία Μπαρμπάκη, *Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2009, σ. 28.

² Το Ελληνικόν Ωδείο διαδέχθηκε το Ωδείο Λόττενερ. Ιδρύθηκε το 1919 ως συνεταιρισμός από τους παραιτηθέντες καθηγητές του Ωδείου Αθηνών Μανώλη Καλομοίρη, Νίνα Φωκά, Αύρα Θεοδωροπούλου, Θησέα Πίνδιο, Κούλα Παπαδιαμαντοπούλου, Ήβη Πανά, Λέλα Λέλη, Ειρήνη Σκέπερς και Ηλέκτρα Γεωργά. Τη διεύθυνση είχε ο Μανώλης Καλομοίρης. Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 216-217.

³ Το 1926 ομάδα παραιτηθέντων καθηγητών από το Ελληνικόν Ωδείο, μαζί με το διευθυντή του, Μανώλη Καλομοίρη, ιδρύουν το Εθνικόν Ωδείο. Στους πρώτους διδάξαντες ανήκαν οι Νίνα Φωκά, Λήδα Ευλαμπίου-Βωτιέ, Σμαράγδα Γεννάδη, Αργυρώ Γκίνη, Α. Κοψίδα, Φρανκ Σουαζύ, Σοφία Σπανούδη, Διονύσιος Λαυράγκας, Χαρίκλεια Καλομοίρη, Μαρία Καλφοπούλου, Γ. Ξανθοπουλίδης κ.ά. Βλ. Ρωμανού, ό.π., σ. 217.

⁴ Η σχολή βυζαντινής μουσικής λειτούργησε το 1904, με πρώτο καθηγητή τον Κωνσταντίνο Ψάχο. Βλ. *Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος: Ωδείο Αθηνών, 125 χρόνια, 1871-1996*, σ. 33.

⁵ Τα υποχρεωτικά μαθήματα δεν ήταν τα ίδια για όλα τα ωδεία. Βλ. παρακάτω.

Εθνικόν Ωδείον είχε ήδη ιδρύσει στην ευρύτερη περιοχή της πρωτεύουσας⁶ δύο είδη παραρτημάτων: τα αυτοτελή (Ωδείον Φαλήρου, Μουσικό Τμήμα Παγκρατίου, Μουσικό Τμήμα Συνοικίας Κλωναρίδου), τα οποία λειτουργούσαν αυτόνομα, και τα σχολικά, τα οποία βρίσκονταν σε ιδιωτικά εκπαιδευτήρια (Σχολή Αδαμοπούλου, Εθνικού Εκπαιδευτηρίου Ευαγγελινίδου, Σχολής Καρακάση, Σχολής Ψαλτοπούλου). Τη λειτουργία τους συνέχιζαν και τα σχολικά παραρτήματα⁷ που διατηρούσε το Ελληνικόν Ωδείον στα ιδιωτικά εκπαιδευτήρια Μίνας Αηδονοπούλου, Δημ. Χατζηεμμανουήλ, Αλεξ. Λαζαροπούλου, Μιχ. Πιτίδη, Λεοντείου Λυκείου, Αδελφών Πρωτοπαπά, Λ. Ψαλτώφ, Ε. Μάρκου και Σ. Μακρή. Το 1927 ιδρύθηκαν και τα πρώτα πλήρη παραρτήματα αυτού του ωδείου στην περιοχή της πρωτεύουσας (στο Νέο Φάληρο και στη Νέα Φιλαδέλφεια).⁸

Το δικό της εκπαιδευτικό και πολιτιστικό έργο συνεχίζει να προσφέρει στους κατοίκους της πρωτεύουσας, και στο μεσοπόλεμο, η Αθηναϊκή Μανδολινάτα, μουσικό σωματείο⁹ που ιδρύθηκε το 1900.¹⁰ Διευθυντής της επί σειρά ετών και μέχρι το θάνατό του, το 1944, υπήρξε ο Νικόλαος Λάβδας.¹¹ Το μουσικό αυτό ίδρυμα συντηρούσε ορχήστρα από μαντολίνα και κιθάρες, και δίδασκε μουσικά όργανα (πιάνο, μαντολίνο, κιθάρα, βιολί, τσέλο, φλάουτο), μονωδία, αρμονία, δραματική απαγγελία, θεωρητικά, μουσική δωματίου, χορωδία και ιστορία της μουσικής. Το 1932 άρχισε να λειτουργεί και σχολή βυζαντινής μουσικής, της οποίας τη διδασκαλία και εποπτεία ανέλαβε ο Κωνσταντίνος Ψάχος.¹²

Συχνή στο μουσικό τύπο της εποχής είναι η αναφορά του Μουσικού Λυκείου Αθηνών, ενός «ωδείου ανεγνωρισμένου υπό του κράτους», που ιδρύθηκε το 1923.¹³ Όπως και τα κεντρικά κτίρια των προαναφερθέντων ιδρυμάτων, το Μουσικό Λύκειο βρισκόταν στο κέντρο της Αθήνας,¹⁴ ενώ διατηρούσε και τέσσερα παραρτήματα στην

⁶ Στην παρούσα εργασία αναφέρονται τα παραρτήματα του Ελληνικού και του Εθνικού Ωδείου που ιδρύθηκαν στην περιοχή της Αθήνας και της ευρύτερης περιοχής της πρωτεύουσας. Και τα δύο ωδεία είχαν ιδρύσει παραρτήματα και σε μεγάλες επαρχιακές πόλεις από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας τους.

⁷ Το πρώτο σχολικό παράρτημα ιδρύθηκε το σχολικό έτος 1921-1922 στη Σχολή Ηλία Κωνσταντινίδη.

⁸ Στην παρούσα εργασία επελέγη το σχολικό έτος 1928-1929 για μία ενδεικτική αναφορά των παραρτημάτων (σχολικών και αυτοτελών) του Εθνικού και του Ελληνικού Ωδείου.

⁹ Συχνά, στα περιοδικά της εποχής, αναφέρεται ως ωδείο. Σε κατάλογο του περιοδικού *Μουσική Ζωή* (1931, τεύχος 1, σ. 23), η Αθηναϊκή Μανδολινάτα αναγράφεται ως «ωδείον ανεγνωρισμένον υπό του κράτους».

¹⁰ Η ιδέα για τη σύσταση σωματείου «με σκοπό τον εξευγενισμόν και την ανύψωσιν εις την πραγματικήν των αξίαν του Μανδολίνου και της Κιθάρας» ξεκίνησε το 1898 από τους Ν. Λάβδα, Βασ. Μήτσο, Κωνσταντίνο Λάβδα και Γεώργιο Ψύλλα, οι οποίοι αποτέλεσαν το πρώτο κουαρτέτο νυκτών, τον πυρήνα, δηλαδή, της Αθηναϊκής Μαντολινάτας. Το καταστατικό εγκρίθηκε με Βασιλικό Διάταγμα στις 11 Φεβρουαρίου 1900, ενώ η πρώτη συναυλία δόθηκε στην αίθουσα του Παρνασσού στις 26 Μαΐου του ίδιου έτους. Βλ. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Πυρσός, Αθήνα 1927, λήμμα «Αθήναι», τ. Β', σ. 265.

¹¹ Ο Σπ. Μοτσηνίγος, στη *Νεοελληνική μουσική* (ό.π., σ. 336), αναφέρει ότι η Αθηναϊκή Μαντολινάτα ιδρύθηκε από τον Διονύσιο Λαυράγκα. Αξιοσημείωτο είναι ότι δεν κάνει καμία αναφορά στον Νικόλαο Λάβδα. Αντίθετα, στο σχετικό λήμμα στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (Πυρσός, Αθήνα 1931), το οποίο υπογράφει ο Γ. Σκλάβος, όπως και στο *Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής, από τον Ορφέα έως σήμερα*, του Τάκη Καλογερόπουλου (Γιαλλελής, Αθήνα 1998), ο Ν. Λάβδας αναφέρεται στους κύριους ιδρυτές, δεν γίνεται όμως καμία αναφορά στον Δ. Λαυράγκα.

¹² Βλ. «Σημειώσεις», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 46-48, σ. 236.

¹³ Οι πληροφορίες που παρατίθενται εδώ προέρχονται από αναφορές στα περιοδικά της εποχής, από το καταστατικό του ιδρύματος, το οποίο μου γνωστοποίησε ο συνάδελφος, διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Τάσος Κολυδάς, και από σχετική αναφορά στο λήμμα «Αθήναι», στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., τ. Β', σ. 266.

¹⁴ Σε κατάλογο της *Μουσικής Ζωής* (1931, τεύχος 1, σ. 23), αναφέρεται η διεύθυνση Ερμού αρ. 57. Σε παλαιότερη αναφορά του ιδρύματος στο περιοδικό *Ελληνική Μουσική* (τεύχος 1, σ. 392), αναφέρεται η διεύθυνση Ερμού αρ. 119.

πρωτεύουσα. Στις τάξεις του διδάσκονταν¹⁵ μουσικά όργανα (πιάνο, βιολί, πνευστά), τραγούδι και θεωρητικά μαθήματα. Υπήρχε επίσης τάξη Απαγγελίας και Δραματικής (με τμήμα ρητορικής), λαϊκών οργάνων και ελληνικής μουσικής (εκκλησιαστικής,¹⁶ σχολικής, λαϊκής). Οι απόφοιτοι είχαν δικαίωμα να διορίζονται ως καθηγητές μουσικής στα σχολεία και στα διδασκαλεία του κράτους. Διοικείται από εννεαμελές Διοικητικό Συμβούλιο. Διευθυντής του ήταν ο Κωνσταντίνος Παπαδημητρίου. Στους καθηγητές του ανήκαν η Ηλέκτρα Γεωργιά (σχολή τραγουδιού), ο Αλέκος Αλβέρτης (σχολή θεωρητικών), η Λίνα Αναγνωστοπούλου (σχολή πιάνου). Για τα μουσικά περιοδικά αποτελεί ένα από τα πέντε μεγάλα ωδεία της Αθήνας (τα άλλα είναι τα τέσσερα προαναφερθέντα: Ωδείο Αθηνών, Ελληνικό Ωδείο, Εθνικό Ωδείο και Αθηναϊκή Μαντολινάτα), στων οποίων τη δράση αναφέρονται συχνά,¹⁷ και κάθε χρόνο δημοσιεύουν αναλυτικά τα αποτελέσματα των πτυχιακών και διπλωματικών τους εξετάσεων.

Τη δεκαετία του 1920 ανοίγει τις πόρτες του στους κατοίκους της πρωτεύουσας και το Νέον Ωδείο. Με τριακόσιους μαθητές στις τάξεις του, λειτούργησε στην αρχή ανεξάρτητα και στη συνέχεια συνεταιρίστηκε με το Εθνικό Ωδείο. Κατά το σχολικό έτος 1928-1929, το Νέον Ωδείο αποσχίστηκε από το Εθνικό και λειτούργησε και πάλι αυτοτελώς, στη συνοικία Μακρυγιάννη.¹⁸ Τη διεύθυνσή του είχε η Ευρυδίκη Χατζοπούλου.¹⁹

Το σχολικό έτος 1929-1930 ιδρύθηκε ο Σύλλογος προς διάδοσιν της Εθνικής ημών Μουσικής, με πρωτοβουλία του Σίμωνα Καρά. Σκοπός του συλλόγου ήταν η διάδοση και ανάπτυξη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (εκκλησιαστικής και δημόδους) «δια διδασκαλίας, συναυλιών, διαλέξεων, εορτών και εμφανίσεων».²⁰

Το 1930 ο βαθύφωνος Κωστής Νικολάου ίδρυσε μία σχολή για σπουδές αποκλειστικά στο τραγούδι. Η Μουσική ή Μελοδραματική Ακαδημία, όπως ονομάστηκε, αναφέρεται στο μουσικό τύπο ως «ανώτατη σχολή μονωδίας και μελοδραματικής για

¹⁵ Οι πληροφορίες για τα διδασκόμενα μαθήματα προέρχονται από κατάλογο με τα ονόματα, την ειδικότητα και τη διεύθυνση των καθηγητών μουσικής των κεντρικών ιδρυμάτων της Αθήνας που είχε συντάξει το περιοδικό *Μουσική Ζωή* το 1931 (τεύχος 1, σ. 23) και από σχετική αναφορά στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ό.π., τ. Β', σ. 266.

¹⁶ Η τάξη της βυζαντινής μουσικής δεν αναφέρεται στον κατάλογο που είχε συντάξει το περιοδικό *Μουσική Ζωή* (βλ. παραπάνω, υποσημείωση 15), καθώς, ο καθηγητής της, Κ. Παπαδημητρίου, αναφέρεται μόνο ως διευθυντής. Αναφορά πάντως σε πτυχία βυζαντινής μουσικής (τάξης Κ. Παπαδημητρίου), που δόθηκαν στις θερινές εξετάσεις του ιδρύματος το 1931 και το 1932, γίνεται σε τεύχη των *Μουσικών Χρονικών* («Τα αποτελέσματα του Μουσικού Λυκείου Αθηνών», τεύχος 32, σ. 182, και *Ο Χρονικός*, «Καλλιτεχνική κίνησης», τεύχος 41-42, σ. 172).

¹⁷ Αναφορές του μουσικού τύπου της εποχής στο Μουσικόν Λύκειον Αθηνών: συναυλία καθηγητών του το 1928 υπέρ του Συλλόγου των Τριών Ιεραρχών (*Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 3 σ. 87), επίδειξη μεθόδου γραφής και ανάγνωσης της βυζαντινής μουσικής για τυφλούς από τον εφευρέτη της, τελειόφοιτο του ιδρύματος, Δ. Χρυσοφίδη (ό.π., τεύχος 41-42, σ. 172) και συναυλία το 1933 με έργα Σοπέν (ό.π., τεύχος 49-54, σ. 61-63). Επίσης, αναφορές σε πτυχιακές εξετάσεις: ό.π., τεύχος 18-19, σ. 174, τεύχος 32, σ. 182, τεύχος 41-42, σ. 175, και σε βραβεία: ό.π., τεύχος 6, σ. 171. Στο περιοδικό *Ελληνική Μουσική* (τεύχος 1, σ. 392) αναφέρεται ότι το Μουσικό Λύκειο παραχώρησε αίθουσά του για να γίνονται οι συναντήσεις των Μελετητών της Ελληνικής Μουσικής (βλ. Μαντώ Πυλιαρού, *Ο ελληνικός μουσικός τύπος την περίοδο του Μεσοπολέμου (1925-1934). Ζητήματα μουσικής ζωής και εκπαίδευσης*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2011, σ. 457-462).

¹⁸ Η αναφορά του ωδείου και οι σχετικές πληροφορίες δίνονται στη στήλη «Πεννιές» του περιοδικού *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 7-8, σ. 219.

¹⁹ Το όνομα αυτό αναφέρεται στα *Μουσικά Χρονικά* (βλ. υποσημείωση 18) ως διευθύντρια του εν λόγω ωδείου. Καμία άλλη αναφορά δεν βρέθηκε στο μουσικό τύπο και στα σχετικά λήμματα λεξικών και εγκυκλοπαιδειών.

²⁰ Οι πληροφορίες παρέχονται στο περιοδικό *Μουσικός Κόσμος*, του οποίου η ύλη αφορούσε αποκλειστικά την ελληνική παραδοσιακή μουσική (τεύχος 1, σ. 15). Δεν υπάρχει αναφορά στις δραστηριότητες του συλλόγου στα άλλα περιοδικά της εποχής.

τους τελειόφοιτους και απόφοιτους των ωδείων και τους νέους καλλιτέχνες εν γένει»²¹ και επαινείται για την ενδιαφέρουσα και καρποφόρα καλλιτεχνική της δράση. Τονίζεται πως ήρθε να συμπληρώσει ένα αισθητό κενό στην καλλιτεχνική ζωή της πρωτεύουσας. Υποστηρίζεται, μάλιστα, ότι θα συντελέσει στην άρτια εκπαίδευση νέων καλλιτεχνών, ιδίως για τη σταδιοδρομία τους στην όπερα, και θα παράσχει υψηλό επίπεδο σπουδών, τέτοιο, ώστε οι απόφοιτοί της να μην είναι αναγκασμένοι να μετεκπαιδευτούν στο εξωτερικό (όπως συνέβαινε με τους απόφοιτους των άλλων μουσικών ιδρυμάτων).²² Η πρώτη παράσταση της Ακαδημίας δόθηκε με την *Τόσκα*, στο θέατρο Ολύμπια, τον Απρίλιο του 1931, και με διευθυντή ορχήστρας τον Στέφανο Βαλτετσιώτη.²³

Η ύπαρξη ενός ακόμη μουσικού ιδρύματος της εποχής γνωστοποιείται μέσα από τις σελίδες των *Μουσικών Χρονικών*. Πρόκειται για ένα ωδείο με την επωνυμία Λαϊκόν, το οποίο αναφέρεται ως νεοϊδρυθέν σε δημοσίευμα του Δεκεμβρίου του 1930, με αφορμή συναυλία μαθητών του.²⁴

Όλα τα παραπάνω εκπαιδευτικά ιδρύματα αποτελούν την απάντηση στην αυξημένη ζήτηση για την εκμάθηση μουσικής (ιδιαίτερα για την εκμάθηση πιάνου, βιολιού και τραγουδιού). Σύμφωνα με στοιχεία που αντλούνται από τα μουσικά περιοδικά, στα τέλη της δεκαετίας του 1920 διδάσκονται μουσική στην ευρύτερη περιοχή της πρωτεύουσας περισσότεροι από 4.000 μαθητές. Ενδεικτικά, το σχολικό έτος 1929-1930, στα πέντε κεντρικά ιδρύματα της Αθήνας είναι εγγεγραμμένοι 3.283 μαθητές (1.310 στο Ελληνικόν Ωδείο, 908 στο Εθνικόν Ωδείο, 565 στο Ωδείο Αθηνών, 300 στην Αθηναϊκή Μανδολινάτα και 200 στο Μουσικό Λύκειο).²⁵ 268 ακόμη μαθητές αναφέρονται στα σχολικά παραρτήματα που διατηρούσε το Ελληνικόν Ωδείο σε ιδιωτικά εκπαιδευτήρια της Αθήνας. Στον αριθμό αυτό πρέπει να προστεθούν 258²⁶ σπουδαστές των παραρτημάτων του Εθνικού Ωδείου, όπως και μαθητές οι οποίοι ή ήταν εγγεγραμμένοι στα άλλα εκπαιδευτικά ιδρύματα, όπως το Νέον Ωδείο, ή διδάσκονταν μουσική σε ιδιαίτερα κατ' οίκον μαθήματα.²⁷

Επικρίσεις για τα ωδεία

Συχνά στον τύπο γράφονται κολακευτικά λόγια για εμφανίσεις μαθητών των ωδείων σε συναυλίες-επιδείξεις, σχολιάζεται θετικά η προετοιμασία τους από τους καθηγητές τους και επαινούνται μεμονωμένα κάποιοι παιδαγωγοί. Κυρίαρχη, ωστόσο, είναι η αποδοκιμασία για τη φιλοσοφία που διέπει εν γένει τη λειτουργία των ωδείων, η οποία έχει αντίκτυπο και στην παρεχόμενη από αυτά εκπαίδευση. Η Σοφία Κενταύρου-Οικονομίδου υπογραμμίζει ότι, αν και τα ωδεία καμαρώνουν πως η πλατιά διάδοση της μουσικής οφείλεται σε αυτά, εντούτοις, λόγω συγκεκριμένων πρακτικών τους,²⁸ είναι

²¹ Βλ. «Σημειώσεις», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 20-21, σ. 211.

²² Βλ. *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 30-31, σ. 151, και παρακάτω στην παρούσα εργασία.

²³ Αναγγελία αυτής της πρώτης παράστασης βρίσκουμε στην εφημερίδα *Εστία*, 2 Απριλίου 1931, σ. 5: «Θέατρον Ολύμπια, Τόσκα, Κατά διδασκαλίαν Μελοδραματικής Ακαδημίας Κωστή Νικολάου. Διευθυντής ορχήστρας Στ. Βαλτετσιώτης. Εισιτήρια: 75, 60, 40, 20 δραχμές». Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και επιτυχημένη κρίθηκε αυτή η επίδειξη από τον Χρονικό, σε κριτική του στα *Μουσικά Χρονικά*, τον Μάιο του 1931 (τεύχος 29, σ. 121-124).

²⁴ Βλ. «Η καλλιτεχνική μας κίνησης», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 24, σ. 372.

²⁵ Βλ. «Μουσική κίνησης Αθηνών», *Μουσική Ζωή*, 1930, τεύχος 1, σ. 22, και δελτία πεπραγμένων των ωδείων.

²⁶ Βλ. δελτίο πεπραγμένων του ωδείου.

²⁷ Στο μουσικό τύπο της εποχής υπάρχουν αγγελίες για παράδοση ιδιαίτερων μαθημάτων, όπως, για παράδειγμα, στο περιοδικό *Μουσική Ζωή*, 1931, τεύχος 1, σ. 8.

²⁸ Αναφέρεται στη διαστρεβλωμένη, όπως τη χαρακτηρίζει, μουσική παιδεία και μουσική παράδοση που καλλιεργούσαν οι μαθητές τους, τους οποίους εύκολα, με σκοπό το κέρδος, έχριζαν καθηγητές. Βλ.

αυτά που έχουν κάνει το μεγαλύτερο κακό στη «θεά Μουσική».

Σε άρθρα καταγράφεται πως στην κοινή γνώμη έχει επικρατήσει η άποψη ότι τα περισσότερα από τα ωδεία δεν είναι τίποτε άλλο παρά «κατώτερες σχολές διδασκαλίας της μουσικής, σε κορίτσια χωρίς ταλέντο».²⁹ Συχνά αμφισβητούνται οι γνώσεις και το κύρος καθηγητών τους και γίνεται λόγος για μουσικές κλίκες, οι οποίες παραγκωνίζουν τους άξιους καλλιτέχνες, αποβλέποντας σε ιδιοτελή οικονομικά, επαγγελματικά ή άλλα οφέλη.³⁰

Από τα δημοσιεύματα γίνεται σαφές πως τα αίτια βρίσκονται κυρίως στην απουσία ενός ανώτερου κρατικού συντονιστικού οργάνου και στην ανωριμότητα των συντελεστών των ωδείων. Καθοριστικό ρόλο, επίσης, έχει παίξει και η πολιτική του υπουργείου στην ίδρυση και αναγνώριση ενός ωδείου. Συγκεκριμένα, καταγγέλλεται πως κάθε διπλωματούχος ωδείου μπορεί να ιδρύσει μουσική σχολή, η οποία στη συνέχεια θα αναγνωριστεί επίσημα από το κράτος, αρκεί ο ενδιαφερόμενος «να έχει τα μέσα στο υπουργείο».³¹

Οι μορφές αφορούν κυρίως τα τρία μεγάλα ωδεία, καθώς είναι αυτά που, λόγω της δράσης τους και του μεγάλου αριθμού σπουδαστών, καθόρισαν αποφασιστικά τη φυσιογνωμία της μουσικής εκπαίδευσης. Η εικόνα για το Ελληνικό και το Εθνικό Ωδείο – και τα παραρτήματά τους – είναι αυτή της επιχείρησης, που αντιμετωπίζει το μαθητή σαν πελάτη και λειτουργεί εις βάρος της τέχνης. Για το Ωδείο Αθηνών υποστηρίζεται πως κάποιοι «επιτήδευοι», αποβλέποντας μόνο στο ατομικό τους συμφέρον, έχουν μετατρέψει το ωδείο – από ημικρατικό ίδρυμα, με κοινωφελή προορισμό – σε δικό τους «τσιφλίκι». Διευκρινίζεται δε, πως οι ενέργειές τους πλήττουν το κύρος του και αποβαίνουν σε βάρος της μουσικής εκπαίδευσης.

Από τα κείμενα των μουσικών περιοδικών προκύπτει πως το εκπαιδευτικό έργο των περισσότερων ωδείων χαρακτηρίζεται από προχειρότητα και έλλειψη παιδαγωγικού και επιστημονικού υποβάθρου σε όλα σχεδόν τα επίπεδα: από τη γενική μουσική μόρφωση, που οφείλουν να παρέχουν στους σπουδαστές τους, μέχρι την εξειδικευμένη σπουδή μουσικών οργάνων, θεωρητικών μαθημάτων και τραγουδιού.

Το μουσικό εκπαιδευτικό σύστημα κατηγορείται πως αποτυγχάνει στην κύρια αποστολή του, καθώς οι τελειόφοιτοι των ωδείων «δεν είναι σε θέση ούτε την αξία ενός μουσικού έργου να αντιληφθούν».³² Ως κύρια αιτία προβάλλεται η απουσία στοιχειωδών υποχρεωτικών μαθημάτων από τα περισσότερα ωδεία, καθώς δεν καθορίζονται από κάποιο ενιαίο πρόγραμμα σπουδών.³³

Σε δημοσίευμα διευκρινίζεται επίσης πως οι μαθητές περιφρονούν τα υποχρεωτικά μαθήματα, γιατί, με τον τρόπο που αυτά διδάσκονται, δεν τους προσφέρουν καμία

παρακάτω, όπως και Σ. Κενταύρου-Οικονομίδου, «Ο πανδασκαλισμός στη μουσική και η διαπαιδαγώγησις του κοινού», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 22-23, σ. 249.

²⁹ Η άποψη αυτή, την οποία διατύπωσε στη στήλη της στην εφημερίδα *Πρωΐα* η Σοφία Σπανούδη, αναδημοσιεύεται από τα *Μουσικά Χρονικά*. Βλ. «Μουσικοκριτικών μανούβρες», τεύχος 7-8, σ. 211-212.

³⁰ Βλ. Φ. Σακελλαρίδης, «Ένα μουσικοεκπαιδευτικόν ζήτημα», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 4-5, σ. 139, και «Καλλιτεχνική επισκόπησις», ό.π., τεύχος 3, σ. 86-88.

³¹ Το γεγονός καταγγέλλει με επιστολή της στα *Μουσικά Χρονικά* η Αννέτα Τσολάκη. Βλ. τεύχος 6, σ. 168.

³² «Χρονικά», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 41-42, σ. 150-151.

³³ Στη δεκαετία του 1920, τα μαθήματα που διδάσκονταν στα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα ήταν συνήθως το σολφέζ, η μουσική δωματίου, η εκ πρώτης όψεως ανάγνωση και η ιστορία της μουσικής. Στη *Μουσική Ζωή* αναφέρεται πως, μόλις κατά το σχολικό έτος 1929-1930, το Ελληνικό Ωδείο πρόσθεσε τη μορφολογία, καθ' υπόδειξη του Κ. Οικονόμου, και το σχολικό έτος 1930-1931, πάλι με πρόταση του ίδιου, πρόσθεσε την οργανολογία και τη φιλολογία της μουσικής. Βλ. *Μουσική Ζωή*, 1930, τεύχος 1, σ. 22.

ουσιαστική γνώση.³⁴ Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρεται το σολφέζ, το οποίο, όπως υποστηρίζεται, καταντάει μία καθαρά παπαγαλίστικη αποστήθιση, με αποτέλεσμα να μην μπορεί ένας τελειόφοιτος να τραγουδήσει σωστά, σε περίπτωση που του δοθεί μόνο το λα.³⁵

Στην ισχνή και ανίσχυρη διδασκαλία της ιστορίας της μουσικής αποδίδει ο Στέφανος Βαλτετσιώτης το φαινόμενο που παρατηρείται σε συναυλίες, «ο Μπετόβεν να παίζεται όπως ο Μπαχ ή ο Μότσαρτ όπως ο Ροσσίνι».³⁶ Και αυτό γιατί, όπως εξηγεί, η τόσο σημαντική διδασκαλία αυτού του μαθήματος για την καλύτερη κατανόηση του ύφους ενός συνθέτη, περιορίζεται στο πότε αυτός γεννήθηκε, ποια έργα έγραψε και μερικά ανέκδοτα γύρω από τη ζωή του.

Ένα ακόμη υποχρεωτικό μάθημα, η μουσική δωματίου, επισημαίνεται ότι τοποθετείται σε λάθος βάση. Ενώ θα έπρεπε να αποτελεί μία πρακτική για τη συνοδεία, στις τάξεις της δε γίνεται τίποτε άλλο παρά οργανική μουσική, την οποία διδάσκει συνήθως ένας καθηγητής βιολιού.³⁷

Ανύπαρκτη χαρακτηρίζεται η παιδαγωγική κατάρτιση των πτυχιούχων των ωδείων, πολλοί από τους οποίους ακολουθούν τη διδασκαλία σαν επάγγελμα (το πτυχίο αποτελεί το τυπικό προσόν για να δουλέψει κάποιος σαν καθηγητής). Υπογραμμίζεται πως, χωρίς καμία άλλη προετοιμασία, οι μαθητές των ανώτερων σχολών των οργάνων ή του τραγουδιού αναλαμβάνουν να διδάξουν αρχάριους. Η παιδαγωγική τους ικανότητα, μάλιστα, κρίνεται στο τέλος από επιτροπή, η οποία απλώς θα παρακολουθήσει ένα πρόγραμμα «επιτηδείως συντεταγμένο και εκτελεσμένο» από το διδαχθέντα μαθητή.³⁸

Την ανάγκη μετεκπαίδευσης των αποφοίτων οργάνων και μονωδίας στο εξωτερικό επισημαίνει δημοσίευμα του 1932.³⁹ Εκεί αναφέρεται πως οι σπουδαστές των ωδείων, μετά το πέρας των σπουδών τους στην Ελλάδα, είναι υποχρεωμένοι να σπουδάσουν 3-4 χρόνια ακόμα σε κάποια ευρωπαϊκή πρωτεύουσα, ώστε να μπορούν αργότερα να επιστρέψουν αρκετά ανεπτυγμένοι και ικανοί «για την πραγματική μουσική διαπαιδαγώγηση του ελληνικού λαού».

Παραλείψεις και ημιμάθεια καταγγέλλονται και στο χώρο της διδασκαλίας των ανωτέρων θεωρητικών. Ο Κωνσταντίνος Οικονόμου αναφέρεται στην εσφαλμένη αντίληψη που επικράτησε στην Ελλάδα σχετικά με τη φούγκα, η οποία αντιμετωπίζεται ως κάτι αυτεξούσιο και νέο, και όχι σαν μία μορφή του μαθήματος της αντίστιξης.⁴⁰ Σύμφωνα δε με τον Γεώργιο Λαμπελέτ, ηρωική μπορεί να χαρακτηριστεί η απόφαση όποιου επιλέξει να σπουδάσει σύνθεση, καθώς δεν υπάρχει ικανός καθηγητής σε

³⁴ Βλ. Αρ. Κουντούρωφ, «Το σολφέζ εις τα ωδεία», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 43-45, σ. 197-198.

³⁵ Βλ. ό.π., καθώς και «Χρονικά», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 41-42, σ. 150-151.

³⁶ Στ. Βαλτετσιώτης, «Παράδοσις και μουσική ερμηνεία», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 6, σ. 147.

³⁷ Βλ. Ε. Μισσίρ, «Ανάπτυξις της τέχνης της συνοδείας του τραγουδιού», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 25, σ. 10-12.

³⁸ Την ανάγκη σχηματισμού «τάξεων παιδαγωγίας» επισημαίνει σε άρθρο του ο Ε. Μισσίρ. Προτείνει τις τάξεις αυτές να παρακολουθούν οι μαθητές των ανώτερων σχολών τα δύο τελευταία χρόνια των σπουδών τους. Σαν σκοπό τους θα έχουν τη διδασκαλία των βάσεων της τεχνικής κάθε οργάνου, όπως και της φωνής, τη λύση των τεχνικών προβλημάτων, τη φυσιολογία και τη φιλολογία οργάνων και φωνής. Προτείνει μάλιστα στις τελικές εξετάσεις, εκτός από την ακρόαση ενός προγράμματος, το οποίο θα πρέπει να εκτελεστεί καλά, ο υποψήφιος να υποβάλλεται και σε προφορικές εξετάσεις και ιδίως πρακτικές, ώστε να κριθούν οι πραγματικές παιδαγωγικές του ικανότητες. Βλ. *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 9-10, σ. 264.

³⁹ Βλ. «Χρονικά», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 41-42, σ. 151.

⁴⁰ Βλ. «Μουσική κίνησις Αθηνών», *Μουσική Ζωή*, 1930, τεύχος 1, σ. 22.

κάνένα από τα μουσικά ιδρύματα της Αθήνας.⁴¹

Στη λανθασμένη διδασκαλία του τραγουδιού και στο κακό που μπορεί να κάνει στη φωνή αναφέρεται η Σοφία Κενταύρου-Οικονομίδου. Καταφέρεται εναντίον των επιχειρηματιών των μουσικών σχολών, οι οποίοι ή δεν ξέρουν ή αδιαφορούν για το ότι το λιγότερο που μπορεί να πάθει ένας μαθητής είναι η υπερκόπωση, αν όχι το τέλειο χάσιμο της φωνής του. «Τι μπορεί ένα καλός καθηγητής να κάνει σε μια φωνή που επί τρία χρόνια ή και περισσότερα καλλιεργήθηκε! από μια ανίδη δασκαλίτσα»; Αναγκάζεται λοιπόν να τον πάει από την αρχή και έτσι «καταντάνε τα κακόμοιρα τα παιδιά να παίρνουν το περίφημο δίπλωμά τους μετά δέκα και δώδεκα χρόνια. Οφείλουμε να ομολογήσουμε πως τόσος κόπος και έξοδα για μια τέτοια μουσική διαστρέβλωσι είναι πολύ!».⁴²

Συνυπεύθυνη για τη γενικότερη κατάσταση θεωρείται, πέρα από τα συστήματα διδασκαλίας των ωδείων, και η συμπεριφορά και ημιμάθεια ορισμένων καθηγητών. Τονίζεται, μάλιστα, η επιτακτική ανάγκη να γίνουν αλλαγές:

Για να παύση η έξοδος των τελειοφοίτων ανά τας Ευρώπας, για να μορφώνονται μουσικά τέλεια οι μαθηταί μας, είμεθα υποχρεωμένοι ν' αλλάξωμε συστήματα και μεθόδους διδασκαλίας. Είμεθα υποχρεωμένοι να γίνωμε τέλειοι παιδαγωγοί και όχι να παραμείνωμε σνομπ, μουζικάντηδες ή μποέμ. Να αγαπήσωμε το επάγγελμά μας, να ενθαρρύνωμε το παιδί και στην ελαχίστη του επίδοσι [...]. Να συντελούμε στην μουσικήν του μόρφωσι και την διαπαιδαγώγησι [...] γιατί – αλλοίμονο! – τα χρόνια μας περνάν και θα μας διαδεχθούν αυτοί, ημιμαθείς σαν και πολλούς τώρα από τους διδάσκοντας τα μαθήματα.⁴³

Εκτός από τις μομφές για το εκπαιδευτικό έργο, κατηγορίες υπάρχουν στον τύπο και για άλλους τομείς της λειτουργίας των ωδείων. Καθηγητές – τραγουδιού, κυρίως – κατηγορούνται για «κερδοσκοπική εκμετάλλευση», γιατί κάνουν τις μαθητικές επιδείξεις των τάξεών τους στα μεγάλα θέατρα, ορίζοντας πολύ ακριβά εισιτήρια και εκβιάζοντας γονείς και συγγενείς των μαθητών τους να τα αγοράσουν.⁴⁴

Από διαφορετικές πλευρές, επίσης, καταγγέλλονται για αναξιοκρατία οι πτυχιακές και διπλωματικές εξετάσεις των ωδείων. Γίνεται λόγος για την αχαρακτήριστη ελαστικότητα συνείδησης των διαφόρων διευθυντών των ωδείων, οι οποίοι μεταχειρίζονται τις εξεταστικές επιτροπές «ως ανδρείκελα», ως «ένα απλό πρόσχημα για τη συγκάλυψη αυθαιρέτων και σκανδαλωδών αποτελεσμάτων».⁴⁵ Την

⁴¹ Τη γνώμη αυτή υποστηρίζει στο τεύχος 7-8, σ. 211, του περιοδικού *Μουσικά Χρονικά*. Αφορμή αποτέλεσε η περιπέτεια ενός σπουδαστή φούγκας του Ωδείου Αθηνών, με το όνομα Φάνης Σακελλαρίδης (την περιπέτεια του γνωστοποιεί ο ίδιος ο σπουδαστής, με επιστολή του στα *Μουσικά Χρονικά* – βλ. «Ένα μουσικοεκπαιδευτικόν ζήτημα», τεύχος 4-5, σ. 139-141 – όπου καταγγέλλει πως διδάχθηκε λάθος το μάθημα της φούγκας από τον καθηγητή του Ιβάν Μπούτνικοβ. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να απορριφθεί στις εξετάσεις για το αντίστοιχο πτυχίο. Αναφέρει όμως πως το πρόβλημά του δεν μπορούσε να γίνει κατανοητό από τα μέλη της επιτροπής που τον απέρριψε, καθώς τα περισσότερα από αυτά δεν ήξεραν φούγκα. Πρόεδρος, μάλιστα, της επιτροπής ήταν ο βαθύφωνος Κωστής Νικολάου, ο οποίος του ομολόγησε πως «δεν έχει ιδέαν από τέτοια πράγματα». Ο σπουδαστής κλήθηκε να δώσει για δεύτερη φορά εξετάσεις για το ίδιο πτυχίο. Ένα χρόνο όμως μετά, ακόμη δεν του είχε δοθεί απάντηση «λόγω ασυμφωνίας των μελών της επιτροπής»). Η υπόθεση αυτή οδήγησε τον Γ. Λαμπελέτ να γράψει στο παραπάνω άρθρο: «[...] το εντελώς κωμικόν αυτό γεγονός καταντά να είνε σχεδόν απίστευτον, θα παραμείνη δε – προς δόξαν μας – μοναδικόν στην ιστορίαν όλων των ωδείων του κόσμου!».

⁴² «Ο πανδασκαλισμός στη μουσική και η διαπαιδαγώγησις του κοινού», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 22-23, σ. 249-250.

⁴³ Βλ. «Χρονικά», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 41-42, σ. 151-152.

⁴⁴ Βλ. «Σημειώματα», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 3, σ. 85.

⁴⁵ «Χρονικά», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 30-31, σ. 139-140.

«εγκληματική ελαφρότητα απονομής διπλωμάτων»⁴⁶ υπογραμμίζει ο Ιωάννης Ψαρούδας, ενώ σε διπλώματα, «τα οποία αφειδώς σκορπίζουν τα διάφορα “ωδεία”, που κατήντησαν την θείαν τέχνην σε είδος βιομηχανίας και εμπορίου»,⁴⁷ αναφέρεται η Αννέτα Τσολάκη. Υποστηρίζεται δε, ότι φράσεις όπως «“Να πάρει το πρώτο βραβείο” ή “... Πω, πω, ρουσφέτι!!...” ή “Δεν έπρεπε να φανούν τόσο... αυστηροί!!...”» βρίσκονται συχνά στο στόμα μαθητών των ωδείων.⁴⁸

Ο Νίκος Βεργωτής καταγγέλλει πως από τη στιγμή της συγκρότησης της εξεταστικής επιτροπής μέχρι την έκδοση των αποτελεσμάτων μεσολαβεί ολόκληρη σειρά ακατονόμαστων παρασκηνιακών επεμβάσεων, ραδιουργιών, πέσεων και ποικιλόμορφων εκβιασμών στα μέλη της, για να εκδώσουν αποτελέσματα σύμφωνα με τις «ορέξεις των ενδιαφερομένων καθηγητών».⁴⁹ Σε στήλη, μάλιστα, των *Μουσικών Χρονικών*, σημειώνεται πως μαθητές και καθηγητές απειλούν να αποχωρήσουν από τις εξετάσεις, «αν δε γίνουν τα καπρίτσια τους».⁵⁰

Διάχυτη είναι η ανησυχία από τους συντάκτες της εποχής για την εύκολη απόκτηση των πτυχίων και για την επικίνδυνη αύξηση του αριθμού των πτυχιούχων. Αναφέρονται στην υπερπληθώρα δασκάλων (το πτυχίο, όπως έχει ήδη αναφερθεί, αποτελεί το τυπικό προσόν για να διδάξει κάποιος), των οποίων αμφισβητούν σοβαρά την παιδαγωγική και μουσική επάρκεια. Με ιδιαίτερο σκεπτικισμό μιλούν και για την αύξηση της ανεργίας στους κόλπους των μουσικών.⁵¹

Την ίδια στιγμή, κατηγορείται η τακτική των ωδείων να διορίζουν αμέσως, ως δασκάλους, όλους τους πτυχιούχους τους. «Πανδασκαλισμό» ονομάζει το φαινόμενο η Σοφία Κενταύρου-Οικονομίδου και αναφέρεται σε «όλα τα άπειρα κοριτσάκια, με τη διπλή σημασία πούχει η λέξις άπειρα», τα οποία «μεταβάλλονται αμέσως σε δασκάλους».⁵² Με ανησυχία, μάλιστα, υποστηρίζει πως θα έρθει μια μέρα «που στη μαγική εικόνα των Ωδείων θα ζητείται ο μαθητής».⁵³

Αγωνία για αυτό το φαινόμενο εκφράζεται και σε στήλη των *Μουσικών Χρονικών*, όπου προτρέπονται οι διευθυντές και οι καθηγητές των ωδείων να αναλογιστούν, «αν όχι το καθήκον τους απέναντι της θέσεώς τους, της τέχνης και της κοινωνίας, τουλάχιστο αυτό το καλώς εννοούμενο συμφέρον τους: να μη συντελούν στον ολεθριώτατο, αντιφυσιολογικό υπερπληθωρισμό των αποφοίτων και των μετ’ ολίγον διδασκόντων, αφού θα φθάσουν να γίνουν οι τελευταίοι περισσότεροι από... τους μαθητάς».⁵⁴

Η Σοφία Κενταύρου-Οικονομίδου αποδίδει το φαινόμενο στο ότι δεν υπάρχει μουσική παράδοση στον τόπο μας, «ή μάλλον υπάρχει μια τέτοια, που δημιουργήθηκε από τα νεοϊδρυθέντα Ωδεία, τα οποία για να μαζεύουν μαθητάς διορίζουν όλους τους

⁴⁶ Την άποψη αυτή, την οποία υποστήριξε ο Ι. Ψαρούδας στη στήλη του στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, αναφέρει δημοσίευμα των *Μουσικών Χρονικών*. Βλ. «Σημειώματα», ό.π., τεύχος 6, σ. 163-164.

⁴⁷ «Επιστολαί προς τα Μ.Χ.», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 6, σ. 168.

⁴⁸ Βλ. «Χρονικά», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 41-42, σ. 151.

⁴⁹ «Αι εξετάσεις των ωδείων», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 4-5, σ. 134. Επίσης, συντάκτης με το ψευδώνυμο «Παρατηρητής» συγχαίρει τον καθηγητή του Εθνικού Ωδείου Βόλντεμαρ Φρήμαν, επειδή δεν δέχθηκε να δοθεί το πρώτο βραβείο σε δύο από τις μαθήτριές του, στις οποίες η επιτροπή «ελαφρά τη συνειδήσει και για λόγους ταπεινής πολιτικής επρότεινε να δοθή». Βλ. «Οι διπλωματούχοι των ωδείων», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 4-5, σ. 138.

⁵⁰ «Χρονικά», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 30-31, σ. 139-140.

⁵¹ Βλ. Πυλιάρου, ό.π., σ. 58-61.

⁵² Βλ. Σ. Κενταύρου-Οικονομίδου, «Ο πανδασκαλισμός στη μουσική και η διαπαιδαγώγησις του κοινού», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 22-23, σ. 249.

⁵³ Βλ. ό.π.

⁵⁴ «Χρονικά», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 30-31, σ. 141.

διπλωματούχους των. Τι διάβολο! σκέπτονται· κάθε δασκαλίτσα θα φέρη και μια δυο μαθήτρες γνωστές της για να διατηρήση τον περίφημο τίτλο». Η ίδια, μάλιστα, επισημαίνει το κακό που κάνει στη μουσική καλλιέργεια του τόπου η διδασκαλία της μουσικής από ημιμαθείς και άπειρους καθηγητές:

Και ενώ σε όλα τα μέρη του κόσμου τη διδασκαλία αναλαμβάνουν πεπειραμένοι καθηγητές, στην Ελλάδα γίνεται το αντίθετο. Έτσι διαστρεβλώνονται τα κακόμοιρα τα παιδιά και όσα μεν έχουν κάποιο ταλέντο, βρίσκουν αργότερα και με πολλούς κόπους τον ίδιο δρόμο, τα άλλα όμως, μεταδίδοντας αργότερα σε άλλους με μεγάλη ευσυνειδησία ό,τι τους εδίδαξαν, συντελούν στη διάδοσι της διαστρεβλωτικής μουσικής παραδόσεως.⁵⁵

Αίτημα ίδρυσης κρατικού ωδείου

Για να δοθεί τέλος στην κατάσταση που έχουν δημιουργήσει τα ωδεία στη μουσική εκπαίδευση, προτείνεται συχνά η δημιουργία ενός επίσημου, κρατικού κατά προτίμηση, μουσικού ιδρύματος. Αίτημα αποτελεί να αναγνωρίσει το κράτος μόνο αυτό το ωδείο ως αρμόδιο για να δίνει διπλώματα και όχι «κάθε ιδρυόμενη όπως-όπως μουσική ερασιτεχνική σχολή, που έχει χαρακτήρα εμπορικής επιχειρήσεως, όπως έγινε ως τώρα».⁵⁶

Η Σοφία Σπανούδη τονίζει ότι ένα κρατικό μουσικό ίδρυμα θα έβαζε φραγμό στο σκανδαλώδες ζήτημα της αυθαίρετης δημιουργίας καθηγητών μουσικής «εντελώς παρ' αξίαν». Στο ίδιο πνεύμα, ο Ιωάννης Ψαρούδας υποστηρίζει πως μία τέτοια κίνηση «θα έθετε τέρμα στην καλλιτεχνική και ηθική κατάπτωση και τον εξευτελισμό του μουσικού επαγγέλματος».⁵⁷ Παρόμοιο είναι και το περιεχόμενο της στήλης «Σημειώματα» των *Μουσικών Χρονικών*, όπου υποστηρίζεται η επιτακτική ανάγκη να επισημοποιηθεί από το κράτος ένα ωδείο, το οποίο – μεταξύ άλλων – να έχει και τις προϋποθέσεις για να προετοιμάζει «καλλιτέχνες εξ επαγγέλματος και όχι ντιλεττάντες».⁵⁸

Στο ίδιο περιοδικό προτείνεται το ρόλο του επίσημου ωδείου να παίξει το Ωδείο Αθηνών, καθώς είναι το μόνο που η παράδοσή του το επιτρέπει.⁵⁹ Ως απαραίτητη προϋπόθεση, όμως, τίθεται η αναδιοργάνωσή του, με την προσθήκη νέων καλλιτεχνικών στοιχείων και, προπαντός, με το διορισμό ενός διευθυντή «περιωπής». Προτείνεται, μάλιστα, ο διευθυντής να είναι ξένος, διότι πιστεύεται πως δεν υπάρχει έλληνας καλλιτέχνης, άξιος να αναλάβει τη διεύθυνση ενός «κονσερβατουάρ». Ο συντάκτης του δημοσιεύματος υποστηρίζει πως λείπει από τους έλληνες μουσικούς η βαθιά μουσική θεωρητική μόρφωση και η επιβολή που χρειάζεται για τη θέση της διεύθυνσης ενός «κονσερβατουάρ», και καταλήγει: «Αυτή είναι η γυμνή αλήθεια περί της οποίας πιστοποιεί η αξιοθρήνητη κατάσταση στην οποία περιήλθαν τα ωδεία μας με δικούς μας διευθυντάς».⁶⁰

⁵⁵ Σ. Κενταύρου-Οικονομίδου, «Ο πανδασκαλισμός στη μουσική και η διαπαιδαγώγησις του κοινού», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 22-23, σ. 249.

⁵⁶ «Σημειώματα», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 7-8, σ. 205.

⁵⁷ «Σημειώματα», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 6, σ. 163-164.

⁵⁸ «Σημειώματα», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 7-8, σ. 205.

⁵⁹ Βλ. «Σημειώματα», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 9-10, σ. 257.

⁶⁰ «Σημειώματα», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 7-8, σ. 205.

Ο ρόλος της εκπαίδευσης στη διάδοση των παραλλαγών Του γεφυριού της Άρτας

Λάμπρος Ευθυμίου

Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Η «παράδοση» αποτελεί μία διαρκώς μεταβαλλόμενη και εξελισσόμενη διαδικασία. Πολλοί είναι οι λόγοι που συντελούν στην εξέλιξη αυτή. Ειδικά από τις αρχές του 20ού αιώνα κι έπειτα, μία σειρά παραγόντων επηρεάζει αυτή τη διαδικασία με πολύ γρηγορότερους ρυθμούς. Η αστικοποίηση του πληθυσμού και η σταδιακή ερημοποίηση της υπαίθρου, η αλλαγή της καλλιέργειας της γης με τη χρήση γεωργικών μηχανημάτων, η διάδοση του ραδιοφώνου και, αργότερα, της τηλεόρασης στο μεγαλύτερο κομμάτι του πληθυσμού, είναι ορισμένοι μόνο από τους παράγοντες που εντείνουν την αργή αυτή διαδικασία. Ένας ακόμη κύριος παράγοντας της μεταβολής αυτής της διαδικασίας αφορά στο ρόλο που διαδραματίζει το εκπαιδευτικό σύστημα σχετικά με τα στοιχεία του μνημονικού πολιτισμού. Ακολούθως θα εξεταστούν εκείνα τα στοιχεία που αναφέρονται στο ρόλο που διαδραμάτισε η εκπαίδευση στην εξέλιξη της παραλογής *Της Άρτας το γεφύρι*.

Στα σύγχρονα σχολικά εγχειρίδια και, πιο συγκεκριμένα, στα *Κείμενα νεοελληνικής λογοτεχνίας* της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης αλλά και στο *Ανθολόγιο* της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, συμπεριλαμβάνεται η παραλογή που κατέγραψε και δημοσίευσε ο Πολίτης με τίτλο «Του γεφυριού της Άρτας», η οποία παρουσιάζεται στους μαθητές και διδάσκεται ως ένα δημοτικό ποίημα. Θεωρείται σκόπιμο και απαραίτητο να ερευνηθεί αν όχι η ακριβής, έστω η κατά προσέγγιση πιθανή χρονολογία κατά την οποία η συγκεκριμένη παραλογή εισέρχεται στα σχολικά εγχειρίδια και διαμορφώνει μια νέα πραγματικότητα στη διάδοση του τραγουδιού αυτού στην Ελλάδα.

Στην ιστοσελίδα του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου βρίσκονται αναρτημένα τα αναλυτικά προγράμματα σπουδών από το 1899 έως το 1999.¹ Μελετώντας τα προγράμματα, διαπιστώθηκε ότι η πρώτη γραπτή αναφορά στο τραγούδι σημειώνεται το 1913.² Σύμφωνα με το αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών του έτους, οι μαθητές της πέμπτης και της έκτης τάξης οφείλουν στο πλαίσιο του μαθήματος της μουσικής να διδαχτούν μονόφωνα και δίφωνα άσματα, μεταξύ αυτών και το τραγούδι «Το γεφύρι της Άρτας» (βλ. Εικόνα 1). Το γεγονός ότι στη βιβλιοθήκη του πρώην Παιδαγωγικού Ινστιτούτου δεν υπάρχουν όλα τα σχολικά εγχειρίδια, κατέστησε αδύνατο τον εντοπισμό της παραλλαγής που προτεινόταν να διδαχτεί το 1913 και, ίσως, τη συνοδεία κάποιας μουσικής σημειογραφίας. Ωστόσο, τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1917, στο

¹ Ο οργανισμός «Παιδαγωγικό Ινστιτούτο» καταργήθηκε και μετονομάστηκε σε «Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής» του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων, Πολιτισμού & Αθλητισμού. Ωστόσο, η ιστοσελίδα του καταργηθέντος οργανισμού είναι ακόμη σε λειτουργία: http://www.pi-schools.gr/progr_spoudon_1899_1999/index.php, πρόσβαση στις 20.07.2012.

² Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος, Τεύχος Α', αριθμός φύλλου 174, Αθήνα, 10 Σεπτεμβρίου 1913: http://www.pi-schools.gr/progr_spoudon_1899_1999/1913_174.pdf, πρόσβαση στις 20.07.2012.

εγχειρίδιο *Νεοελληνικά αναγνώσματα* του Θεοδοσίου Σπεράντσα, το οποίο είχε εγκρίνει το Υπουργείο Παιδείας για να διανεμηθεί στους μαθητές της δεύτερης τάξης του γυμνασίου, εντυπώνεται, με τη σημείωση «Από τα δημοτικά τραγούδια», η παραλογή την οποία κατέγραψε και δημοσίευσε νωρίτερα ο Πολίτης.³ Η ίδια παραλλαγή αναδημοσιεύεται τα αμέσως επόμενα χρόνια στα σχολικά εγχειρίδια.⁴

Ε' και Σ' τάξεις.	
(Δεύτερον έτος συνδιδασκαλίας).	
α')	Θεωρία Μουσικής.
	Ή ύλη του πρώτου έτους.
β')	Άσματα μνήμονα και δίσκονα.
1)	Ζωσθήτε τάρματα παιδιά (Χριστοπούλου).
2)	Ή κλέβη (Μάλτου).
3)	Τά πήραμε τὰ Γιάννενα (Σακελλαρίδου).
4)	Στά σύνορα (Καίσαρη).
5)	Ύμνος τῆς Νίκης (Λαμπελέτ).
6)	Ή νύξ τῆς ἐξόδου (Σακελλαρίδου).
7)	Άσμα ἀλιέων (Μάλτου).
8)	Ή τελευταία νύξ (Σακελλαρίδου).
9)	Πήρανε κι' ἀνθίζουν (Σακελλαρίδου).
10)	Οί νικηταί (Σαμάρα).
11)	Μαύρη νυχτιά κι' ἀνάστερη (Σακελλαρίδου).
12)	Ξυπνάτε μέ τ' ἀγέρι τῆς αὐγῆς (Κοκκίνου).
13)	Στά ξένα τρέχει (Ξανθοπούλου).
14)	Εἰς τὸν Ἑλληνικὸν στρατὸν (Θ. Σακελλαρίδου).
15)	Ὁ γέρω Δῆμος (δημῶδες).
16)	Ὁ Ζιάκας (κλέφτικον).
17)	Ή βαρκούλα (Δελλίου).
18)	Ὁ ἀητός (δημῶδες).
19)	Οί κλέφτες τοῦ Βάλτου (δημῶδες).
20)	Τὸ γεφύρι τῆς Ἄρτας.
21)	Ή δοξολογία (ἐκκλησιαστικόν).
22)	Πολυχρόνον (ἐκκλησιαστικόν).
23)	Ἄξιόν ἐστιν κλπ. »
24)	Πατέρα Ὑῶν κλπ. »

Εικόνα 1

Η δημοσιευμένη παραλλαγή του τραγουδιού από τον Νικόλαο Πολίτη

Ο Πολίτης έχει δεχθεί κριτική από την επιστημονική κοινότητα για την παραλλαγή με τίτλο *Του γεφυριού της Αρτας* που δημοσίευσε το 1914, σχετικά με τις ενδεχόμενες παρεμβάσεις που έγιναν στο κείμενο του τραγουδιού.⁵ Ο Μέγας αναφέρει σχετικά «[...] τὸ τραγούδι τοῦ γεφυριοῦ τῆς Ἄρτας ὃ Πολίτης κατέταξεν εἰς τὰς παραλογὰς καὶ ὄχι εἰς

³ Θεοδοσίος Σπεράντσα, *Νεοελληνικά αναγνώσματα δια τους μαθητάς της δευτέρας τάξεως του γυμνασίου*, Βιβλιοπωλείο Ιωάννου, Αθήνα 1917, σ. 97-98.

⁴ Ιωάννης Πολέμης, *Νεοελληνικά αναγνώσματα*, Βιβλιοπωλείο Ιωάννου, Αθήνα 1921, σ. 41-43· Δημοσθένης Ανδρεάδης - Πολύδωρος Παπαχριστοδούλου, *Αναγνωστικό Ε' δημοτικού*, Εκδοτικός Οίκος Δημητράκου, Αθήνα 1927, σ. 93-96· Ιωάννης Συκώκης - Κώστας Πασαγιάννης, *Τα Ελληνόπουλα, αναγνωστικό Δ' δημοτικού*, Εκδοτική Εταιρεία «Αθήνα», Αθήνα 1927, σ. 190-192.

⁵ Νικόλαος Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Τυπογραφείον «Εστία», Αθήνα 1914, σ. 131-133.

τ' άκριτικά άσματα, έδωκε δ' εκεί κείμενον, τὸ ὁποῖον άπήρτισε κατὰ τὴν μέθοδόν του ἐπὶ τῇ βάσει τῶν γνωστῶν εἰς αὐτὸν 50 παραλλαγῶν τοῦ ἄσματος».⁶ Αλλά και ο Νημάς, στην εισαγωγή άρθρου του σχετικού με τη διδασκαλία του δημοτικού τραγουδιού στη μέση εκπαίδευση, αναφέρει ὅτι οἱ μαθητές παίρνουν «μια πλαστή εικόνα για το δημοτικό τραγούδι, αφού στα τραγούδια που δημοσιεύει ο Πολίτης έχουν γίνει επεμβάσεις».⁷ Και στη σχετική υποσημείωση, ο Νημάς επεξηγεί: «Ενδεικτικά αναφέρουμε ὅτι για τη σύνθεση του τραγουδιού *Του γεφυριού της Άρτας* έλαβε υπόψη του 48 παραλλαγές [...]». Ένα ακόμη επιχείρημα, που ενισχύει την άποψη ὅτι ο Πολίτης έκανε «φιλολογικές παρεμβάσεις» μεταξύ άλλων και στην εν λόγω παραλογή και το τραγούδι αυτό αποτελεί σύνθεση διαφόρων παραλλαγῶν, αφορά στο γεγονός ὅτι δεν αναφέρει τον τόπο συλλογής και καταγραφής της παραλλαγής που δημοσιεύει.

Η έκδοση του Πολίτη στο *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, σε κάθε περίπτωση, είναι καθοριστικής σημασίας για την εξέλιξη και τη διάδοση των δημοτικών τραγουδιών. Σύμφωνα με τον Νημά, από το 1884 έως το 2004, δηλαδή σε διάστημα πέραν των εκατό χρόνων, το 45,52% των δημοτικών τραγουδιών που περιλαμβάνονται στα σχολικά εγχειρίδια προέρχονται από τον τόμο του Πολίτη. Το γεγονός ὅτι ο Πολίτης αντιμετωπίζει τα δημοτικά τραγούδια «μόνο ως ποιητικά κείμενα, στα οποία ο ίδιος έκανε φιλολογικές παρεμβάσεις», έχει σημαντική επίδραση τόσο στους διδάσκοντες ὅσο και στους διδασκόμενους, ὅπως ορθῶς επισημαίνει ο ίδιος ερευνητής.⁸

Από τα παραπάνω προκύπτουν δύο ζητήματα, στα οποία επικεντρώνεται η έρευνα: το πρώτο αφορά στα ερωτήματα που τίθενται σχετικά με τον τρόπο καταγραφής και τα ενδεχόμενα «αλλοίωσης» της παραλογής, και το δεύτερο αφορά στις συνέπειες που επέφερε η διάδοση και η εξάπλωση στον ελλαδικό χώρο της παραλλαγής που παρουσίασε ο Πολίτης με τίτλο *Του γεφυριού της Άρτας*.

Ο τρόπος καταγραφής των κειμένων του τραγουδιού

Όσον αφορά στο πρώτο ζήτημα, προκύπτει μία σειρά θεμάτων που θέτει σε προβληματισμό την επιστημονική κοινότητα και, συγκεκριμένα, τους μελετητές του δημοτικού τραγουδιού: εάν δεχτούμε την άποψη του Μέγα και τον ισχυρισμό του Νημά, ὅτι υπήρξαν παρεμβάσεις στην τελική παραλλαγή που παρουσίασε ο Πολίτης, κατά πόσο μπορεί το συγκεκριμένο κείμενο, το οποίο διδάσκεται πλέον των εκατό ετών στην εκπαίδευση, να θεωρείται αντιπροσωπευτικό της ελληνικής εκδοχής του τραγουδιού; Είναι άξιο προβληματισμού το γεγονός ὅτι η περισσότερο διαδεδομένη παραλλαγή πιθανά να αποτελεί κατασκευάσμα, λαμβάνοντας υπόψη άλλες πενήντα παραλλαγές.

Ένα άλλο θέμα που τίθεται αφορά τη μεθοδολογία καταγραφής του τραγουδιού πριν τη δημοσίευση του Πολίτη, κατά το 19ο αιώνα. Στην πλειονότητά τους, οἱ έλληνες συλλέκτες δημοτικών τραγουδιών είναι πολίτες, οἱ οποίοι γνωρίζουν γραφή και καταγράφουν κατά βάση τραγούδια κοντινῶν περιοχῶν του τόπου διαμονής τους. Κατά γενική ομολογία, οἱ συλλέκτες, συνειδητά ή ασυνειδητά, καταγράφουν τα τραγούδια με τη φιλολογική μέθοδο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μην καταγράφεται ένα πολύ σημαντικό μέρος του τραγουδιού που είναι τα *τσακίσματα*.⁹ Επίσης, στην

⁶ Γεώργιος Μέγας, «Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας», *Λαογραφία ΚΖ'*, Αθήνα 1971, σ. 141.

⁷ Θεόδωρος Νημάς, «Το δημοτικό τραγούδι στη μέση εκπαίδευση: προτάσεις για μία άλλη θεώρηση και διδακτική προσέγγιση», στο: Γεωργία Χαριτίδου – Αναστάσιος Στέφος (επιμ.), *Το δημοτικό τραγούδι από την αρχαιότητα έως σήμερα*, Ελληνοεκδοτική, Αθήνα 2008, σ. 164.

⁸ Νημάς, ὁ.π., σ. 163.

⁹ Ο όρος *τσακίσμα* χρησιμοποιείται σύμφωνα με τις περιγραφές του Καϊμάκη στο: Ιωάννης Καϊμάκης – Σταύρος Κοκκάλας, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας*, Τόμος Β', Κέντρο Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας, Αθήνα 2010, σ. 44.

πλειονότητά τους δεν διαθέτουν τα τεχνολογικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν ευρέως σε ανάλογες περιπτώσεις τον αμέσως επόμενο αιώνα, με αποτέλεσμα να μην διασώζεται ηχητικό απόσπασμα των τραγουδιών, ώστε αφ' ενός ο συλλέκτης της εποχής να απομαγνητοφωνήσει με ορθότητα τους στίχους των τραγουδιών και αφ' ετέρου ο σημερινός ερευνητής να μπορέσει να έχει πρόσβαση και ίδια άποψη για τις ηχογραφήσεις, ώστε να προβεί σε διαπιστώσεις βάσει της δικής του οπτικής. Επομένως, σύμφωνα με τα παραπάνω, θεωρείται πολύ πιθανό και στην περίπτωση της παραλογής να υπάρχουν σημεία σε παραλλαγές, των οποίων οι στίχοι να μην έχουν καταγραφεί επακριβώς.

Οι συνέπειες που επέφερε η διάδοση και η εξάπλωση στον ελλαδικό χώρο της παραλλαγής που δημοσίευσε ο Νικόλαος Πολίτης με τον τίτλο «Του γεφυριού της Άρτας»

Για την κατανόηση των συνεπειών της δημοσιευμένης παραλλαγής του Πολίτη επικεντρώνομαι στους ίδιους τους φορείς του μνημονικού πολιτισμού, τους πληροφορητές. Σύμφωνα με τη βιβλιογραφική έρευνα, διαπιστώθηκε ότι κατά το δεύτερο τέταρτο του 20ού αιώνα κι έπειτα, σταδιακά οι τίτλοι των πολλών τοπωνυμίων που αφορούν σε παραλλαγές του μύθου της ανθρωποθυσίας παραγκωνίζονται και η πλειονότητα των τίτλων του τραγουδιού αφορά στο γεφύρι της Άρτας, ειδικά κατά τις τέσσερις τελευταίες δεκαετίες. Ακολουθώντας, θα παρατεθούν προς εξέταση τα στοιχεία που προέκυψαν από επιτόπια έρευνα, σχετικά με το ρόλο που διαδραμάτισε η εισαγωγή της παραλλαγής του Ν. Πολίτη στα σχολικά εγχειρίδια και την επίδρασή της στους πληροφορητές.

Τα στοιχεία που προέκυψαν στη βόρεια πλευρά του νομού Έβρου, όπου πραγματοποίησα επιτόπια έρευνα, αποτελούν διαφωτιστικό παράδειγμα σχετικά με το ρόλο και την επίδραση της εκπαίδευσης στους πληροφορητές-γνώστες του συγκεκριμένου τραγουδιού. Σε μία μικρή γεωγραφικά περιοχή, από την έρευνα που πραγματοποίησα σε γειτονικές και κοντινές μεταξύ τους κοινότητες, προέκυψαν δέκα παραλλαγές. Στην πλειονότητά τους, οι στίχοι των παραλλαγών διατηρούν τα δικά τους τοπικά χαρακτηριστικά και αναφέρονται στο γεφύρι του Παύλου.¹⁰ Σε αυτή την περίπτωση, οι πληροφορητές είναι άνω των ογδόντα ετών και «έμαθαν», όπως λένε, το τραγούδι από ανθρώπους μεγαλύτερης ηλικίας, όταν οι ίδιοι ήταν νέοι.¹¹ Εξάιρεση αποτελεί η πληροφορήτρια από την κοινότητα της Καρωτής, η οποία στη μία από τις δύο παραλλαγές του τραγουδιού αναφέρεται στο γεφύρι της Άρτας. Ωστόσο, το κείμενο διατηρεί τα τοπικά χαρακτηριστικά της παραλογής και δεν συνδέεται με το αντίστοιχο που παρουσίασε ο Πολίτης.

Οι δύο νεώτεροι πληροφορητές, που κατάγονται από τις κοινότητες Πενταλόφου και Αμπελακίων και είναι εξήντα εννέα και πενήντα οκτώ ετών αντίστοιχα, έχουν ολοκληρώσει την πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση και χρησιμοποιούν στο τραγούδι τους το κείμενο της παραλλαγής του Πολίτη.

Η πληροφορήτρια Λουλούδα Ζηκίδη, που κατάγεται από την κοινότητα Πενταλόφου, εξηγεί ότι ο δάσκαλός τους δεν τους επέτρεπε στο σχολείο να τραγουδούν χορευτικά τραγούδια της περιοχής τους, καθώς ο ίδιος τα χαρακτήριζε «βουλγάρικα»,

¹⁰ Η πλειονότητα των παραλλαγών που έχουν καταγραφεί στη Θράκη κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα αναφέρονται στο συγκεκριμένο γεφύρι που φέρει αυτή την ονομασία («του Παύλου το γεφύρι»).

¹¹ Ο Στρατής Λαμπούδης (κοινότητα Ποιμενικού) διηγείται ότι έμαθε το τραγούδι από ένα θείο του. Η Σοφία Σίσκου (κοινότητα Στέρνας) από τη μητέρα της. Η Μαρία Τοπαλίδου (κοινότητα Οινόης Ορεστιάδας) από μία μεγαλύτερη σε ηλικία κυρία.

ενώ παράλληλα τους δίδασκε «κάτι τραγούδια τσάμικα, την καραγκούνα και άλλα τέτοια. Εμείς δεν μπορούσαμε να τα μάθουμε, δεν είχαμε καμία σχέση με αυτά», παραθέτει η πληροφορήτρια. Παρατηρείται ότι η εκπαιδευτική διαδικασία γίνεται αντικείμενο πολιτικής προπαγάνδας από το επίσημο κράτος, προκειμένου να επιτευχθεί η καλούμενη «πολιτιστική ομοιογένεια», προσδοκώντας δε να συμβάλει αποφασιστικά στην «αλλοίωση» των τοπικών χαρακτηριστικών των στοιχείων του μνημονικού πολιτισμού. Σε αυτό το πλαίσιο διαπιστώνεται η διαφοροποίηση, σε σχέση με το παρελθόν, που επέρχεται σε παραλλαγή του τραγουδιού. Η πληροφορήτρια σημειώνει χαρακτηριστικά: «Εγώ το άκουγα από τη μάνα μου, αλλά πρέπει να είναι παντού γραμμένο στα βιβλία. Εγώ δεν θυμάμαι όλα τα λόγια. Φωνή θα σου πω όπως το λέγαμε, όπως είναι». Από τα παραπάνω προκύπτει ότι, προφανώς, η ίδια διατηρεί τη μελωδία την οποία άκουσε από τη μητέρα της και την αποστήθισε, ωστόσο έχει αντικαταστήσει τους στίχους του τραγουδιού με την παραλλαγή που παρέθεσε ο Ν. Πολίτης και διδάσκεται στο σχολείο.

Ο πληροφορητής από την κοινότητα Αμπελακίων εξηγεί ότι το κείμενο του τραγουδιού, το οποίο ταυτίζεται με την παραλλαγή που παρέθεσε ο Πολίτης, το διδάχτηκε από τον ιερέα του χωριού. Ωστόσο, σε αυτό το κείμενο, ο πληροφορητής παρεμβάλλει κατά τη διάρκεια του τραγουδίσματος τα *τσακίσματα* που χρησιμοποιούνται στην περιοχή του, προκειμένου να μπορέσει να αποδώσει πλήρως και με ορθότητα τις μελωδικές φράσεις.

Συμπερασματικά, παρατηρείται ότι η πληροφορήτρια από τον Πεντάλοφο χρησιμοποιεί στο τραγούδι της το κείμενο του Πολίτη, ενώ διαπιστώνεται ότι η μελωδία που τραγουδά αποτελεί παραλλαγή της ίδιας μελωδίας που καταγράφεται από πληροφορητές ηλικίας άνω των ογδόντα ετών, στις κοινότητες Στέρνας, Παταγής και Ποιμενικού. Ομοίως, ο νεότερος πληροφορητής από την κοινότητα Αμπελακίων τραγουδά το κείμενο που παράθεσε ο Ν. Πολίτης, χρησιμοποιώντας ελαφρώς παραλλαγμένες μελωδικές φράσεις από παραλλαγές που καταγράφηκαν στις κοινότητες Ποιμενικού και Καρωτής. Από την παραπάνω ανάλυση διαφαίνεται ο τρόπος με τον οποίο, μέσω της εκπαίδευσης και των αναδημοσιεύσεων της παραλλαγής του Πολίτη, το νέο κείμενο «εισχωρεί», μεταβάλλει ένα πολιτιστικό στοιχείο και δημιουργεί νέα δεδομένα στην εξελικτική πορεία του εν λόγω δημοτικού τραγουδιού.¹²

Το παράδειγμα των βόρειων κοινοτήτων του νομού Έβρου, που μόλις παρουσιάστηκε, αποτελεί την οπτική του ρόλου και της επιρροής της εκπαίδευσης και των σχολικών εγχειριδίων στην εξέλιξη της παραλογής, κατά την οποία διατηρούνται τα τοπικά χαρακτηριστικά αναφορικά με τη μελωδία του τραγουδιού και τα τσακίσματα. Στη συνέχεια, επιχειρείται να εξεταστεί η διάδοση του συγκεκριμένου κειμένου στον ελλαδικό χώρο, καθώς και τα χαρακτηριστικά που συνοδεύουν τις συγκεκριμένες παραλλαγές.

Από το σύνολο των εξήντα και πλέον παραλλαγών που έχω ηχογραφήσει στην Ελλάδα διαπιστώνεται ότι στις δεκαέξι οι πληροφορητές εκφέρουν το τραγούδι με το

¹² Στο ζήτημα της «αντίστροφης πορείας από το γραπτό στον προφορικό λόγο» αναφέρεται και η Μιράντα Τερζοπούλου. Η ερευνήτρια παραθέτει απόσπασμα πληροφορητή από την κοινότητα Καρωτής του νομού Έβρου. Στο απόσπασμα, ο πληροφορητής αναφέρει ότι από το βιβλίο έμαθε, μεταξύ άλλων, τα τραγούδια «Της Τρίχας το γεφύρι» και «Το γιοφύρι της Άρτας». Οι τίτλοι των τραγουδιών ανήκουν στον πληροφορητή. Βλ. Μιράντα Τερζοπούλου, «Ιστορία, μνήμη και "γεγονότα τραγούδια"», στο: Λουκία Δρούλια – Λάμπρος Λιάβας (επιμ.), *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», Αθήνα 1999, σ. 139.

δημοσιευμένο κείμενο του Ν. Πολίτη.¹³ Μάλιστα στις εννέα περιπτώσεις εξ αυτών, οι πληροφορητές θυμούνται ότι έμαθαν το κείμενο του τραγουδιού «στο σχολείο από το δάσκαλο». Σε δύο περιπτώσεις, οι ηλικιωμένοι πληροφορητές πιθανολογούν ότι έμαθαν το κείμενο από άλλους ηλικιωμένους συγγενείς τους, όταν ήταν νέοι, ενώ στις υπόλοιπες πέντε δεν προσδιορίζεται η πηγή. Ο αριθμός των δεκαέξι παραλλαγών αποτελεί σημαντικό τμήμα των τραγουδιών που προέκυψαν από την επιτόπια έρευνα. Οι παραλλαγές καταγράφηκαν διάσπαρτες σε κοινότητες των γεωγραφικών διαμερισμάτων της Θράκης, της Μακεδονίας, της Θεσσαλίας, της Ηπείρου, της Πελοποννήσου και των Επτανήσων. Η παραδοχή της πλειονότητας των πληροφορητών, ότι γνωρίζουν το κείμενο από το δάσκαλο του σχολείου τους, αποτελεί τεκμήριο του ρόλου της εκπαίδευσης και των σχολικών εγχειριδίων στην εξέλιξη του κειμένου της παραλογής. Από την άλλη, εξίσου σημαντική είναι η διαπίστωση που προκύπτει μελετώντας τα ευρήματα της επιτόπιας έρευνας, ότι σε αρκετές περιοχές όπου ακόμη τραγουδιούνται παραλλαγές του τραγουδιού, εξακολουθούν να καταγράφονται κείμενα τα οποία διατηρούν στην ολότητά τους ή εν μέρει τα τοπικά τους χαρακτηριστικά.

Συμπεράσματα

Στην παρούσα δημοσίευση εξετάστηκε ο ρόλος της εκπαίδευσης στη διάδοση των παραλλαγών του τραγουδιού «Της Άρτας το γεφύρι». Σύμφωνα με τον Μέγα, ο Νικόλαος Πολίτης, έχοντας υπόψη του πενήντα παραλλαγές, συνέταξε την παραλογή με τον τίτλο *Του γεφυριού της Άρτας*, την οποία δημοσίευσε το 1914. Ο Πολίτης χρησιμοποιεί τη φιλολογική μέθοδο καταγραφής, που έχει ως αποτέλεσμα την απώλεια των τσακισμάτων.

Η παραλλαγή του Πολίτη διδάσκεται στα σχολικά εγχειρίδια από το 1917 κι έπειτα. Οι εκπαιδευτικοί διδάσκουν στα σχολεία το τραγούδι που αναφέρεται στο γεφύρι της Άρτας. Κατά συνέπεια, τα επόμενα χρόνια καταγράφονται κείμενα των παραλλαγών σε όλο τον ελλαδικό χώρο, τα οποία αναφέρονται στο συγκεκριμένο κτίσμα ακόμα και σε περιοχές, όπου δεν υπήρξε καμία παλαιότερη σχετική αναφορά, όπως στη Θράκη ή σε παραλλαγές που Εύξεινου Πόντου. Αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας αποτελεί ο σταδιακός αφανισμός των τοπικών κειμένων που προσδιορίζουν χαρακτηριστικά μιας συγκεκριμένης περιοχής (όπως της Λάρισας το γεφύρι στη Θεσσαλία ή το γεφύρι του Παύλου στη Θράκη) και η αντικατάστασή τους από το σύνολο ή από μέρος του κειμένου της παραλλαγής που συνέταξε ο Πολίτης. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η αντικατάσταση αφορά μόνο στο κείμενο, ενώ η μελωδία διατηρεί τα τοπικά χαρακτηριστικά. Σε άλλες περιπτώσεις, διαπιστώνεται ότι οι εκπαιδευτικοί διδάσκουν στους μαθητές μία συγκεκριμένη μελωδία. Έτσι, η συγκεκριμένη μελωδία καταγράφηκε διάσπαρτη στα περισσότερα γεωγραφικά διαμερίσματα της Ελλάδας. Στην περίπτωση αυτή παρατηρήθηκε αντιστροφή της διαδικασίας της παράδοσης, με το πέρασμα από τον γραπτό λόγο στον προφορικό. Ωστόσο, μέσα από την επιτόπια έρευνα καταγράφηκε και πλήθος περιπτώσεων, όπου ακόμη και σήμερα οι πληροφορητές διατηρούν στο κείμενο του τραγουδιού τα τοπικά χαρακτηριστικά.

¹³ Στους αριθμούς που αναφέρω δεν συμπεριλαμβάνω τις περιπτώσεις των πληροφορητών, όπου σε ορισμένες κοινότητες κατέγραψα το κείμενο ή μέρος του κειμένου, ενώ για διάφορους λόγους δεν τραγουδήθηκε η μελωδία. Σε ορισμένες από τις δεκαέξι παραλλαγές, στις οποίες αναφέρομαι πιο πάνω, διαπιστώνεται ότι υπάρχουν μικρές διαφοροποιήσεις από την παραλλαγή του Πολίτη σε επίπεδο ελάχιστων λέξεων. Το γεγονός αυτό αποδίδεται στο ότι έχουν περάσει αρκετά χρόνια, όπως οι ίδιοι οι πληροφορητές υποστηρίζουν, από την τελευταία φορά που επανέφεραν στη μνήμη τους το συγκεκριμένο τραγούδι.

Βιβλιογραφία

- Δημοσθένης Ανδρεάδης – Πολύδωρος Παπαχριστοδούλου, *Αναγνωστικό Ε΄ δημοτικού*, Εκδοτικός Οίκος Δημητράκου, Αθήνα 1927.
- Ιωάννης Καϊμάκης – Σταύρος Κοκκάλας, *Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας*, Τόμος Β΄, Κέντρο Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας, Αθήνα 2010.
- Γεώργιος Μέγας, «Το τραγούδι του γεφυριού της Άρτας», *Λαογραφία ΚΖ΄*, Αθήνα 1971, σ. 87-212.
- Θεόδωρος Νημάς, «Το δημοτικό τραγούδι στη μέση εκπαίδευση: προτάσεις για μία άλλη θεώρηση και διδακτική προσέγγιση», στο: Γεωργία Χαριτίδου – Αναστάσιος Στέφος (επιμ.), *Το δημοτικό τραγούδι από την αρχαιότητα έως σήμερα*, Ελληνοεκδοτική, Αθήνα 2008, σ. 162-177.
- Ιωάννης Πολέμης, *Νεοελληνικά αναγνώσματα*, Βιβλιοπωλείο Ιωάννου, Αθήνα 1921.
- Νικόλαος Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Τυπογραφείον «Εστία», Αθήνα 1914.
- Θεοδόσιος Σπεράντσας, *Νεοελληνικά αναγνώσματα δια τους μαθητάς της δευτέρας τάξεως του γυμνασίου*, Βιβλιοπωλείο Ιωάννου, Αθήνα 1917.
- Ιωάννης Συκώκης – Κώστας Πασαγιάννης, *Τα Ελληνόπουλα, αναγνωστικό Δ΄ δημοτικού*, Εκδοτική Εταιρεία «Αθήνα», Αθήνα 1927.
- Μιράντα Τερζοπούλου, «Ιστορία, μνήμη και “γεγονότα τραγούδια”», στο: Λουκία Δρούλια – Λάμπρος Λιάβας (επιμ.), *Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος, Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη»*, Αθήνα 1999, σ. 121-155.

Διαδικτυακές πηγές

- Παιδαγωγικό Ινστιτούτο: http://www.pi-schools.gr/progr_spoudon_1899_1999/index.php, πρόσβαση στις 20.07.2012.
- Παιδαγωγικό Ινστιτούτο: http://www.pi-schools.gr/progr_spoudon_1899_1999/1913_174.pdf, πρόσβαση στις 20.07.2012.

Συνεντεύξεις

Καταγραφέας: Λάμπρος Ευθυμίου

- Ηχογραφημένη συνέντευξη του Χρήστου Αστρούδη στην κοινότητα Αμπελακίων, 26 Μαΐου 2011, Θράκη, Ελλάδα: προσωπική συλλογή (μαγνητοσκοπημένο υλικό).
- Ηχογραφημένη συνέντευξη της Λουλούδας Ζηκίδη στην κοινότητα Πενταλόφου, 27 Μαΐου 2011, Θράκη, Ελλάδα: προσωπική συλλογή (μαγνητοσκοπημένο υλικό).
- Ηχογραφημένη συνέντευξη του Ευστράτιου Λαμπούδη στην κοινότητα Ποιμενικού, 26 Μαΐου 2011, Θράκη, Ελλάδα: προσωπική συλλογή (μαγνητοσκοπημένο υλικό).
- Ηχογραφημένη συνέντευξη της Σοφίας Σίσκου στην κοινότητα Στέρνας, 27 Μαΐου 2011, Θράκη, Ελλάδα: προσωπική συλλογή (μαγνητοσκοπημένο υλικό).
- Ηχογραφημένη συνέντευξη της Άννας Στεφανίδου στην κοινότητα Καρωτής, 26 Μαΐου 2011, Θράκη, Ελλάδα: προσωπική συλλογή (μαγνητοσκοπημένο υλικό).
- Ηχογραφημένη συνέντευξη της Μαρίας Τοπαλίδου στην κοινότητα Οινόης Ορεστιάδας, 27 Μαΐου 2011, Θράκη, Ελλάδα: προσωπική συλλογή (μαγνητοσκοπημένο υλικό).

Η ερμηνευτική του Ricoeur και η (απ)ενοχοποίηση της δομής

Πέτρος Βούβαρης

I

Το άρθρο του Joseph Kerman με τίτλο «How We Got into Analysis, and How to Get Out» του 1980 σηματοδοτεί για πολλούς την απαρχή της λεγόμενης “νέας μουσικολογίας”.¹ Ο τίτλος του άρθρου δίνει αποφαστικά το στίγμα του νέου πεδίου ως ο “άλλος” της ανάλυσης: οι τρέχουσες αναλυτικές πρακτικές ενοχοποιούνται στη βάση των ουσιοκρατικών και θετικιστικών τάσεων που κρύβονται πίσω από μια απροσπέλαστη τεχνική γλώσσα, η οποία προσδίδει σε όσους τη χειρίζονται αχλή ιερατείου με πρόσβαση στο υπερβατικό περιεχόμενο της μουσικής. Ωστόσο, ο Kerman είναι πολύ λιγότερο λάβρος εναντίον της ανάλυσης απ’ όσο οι υποστηρικτές της νέας μουσικολογίας (ή οι πολέμοί της) του καταλογίζουν. Για την ακρίβεια, ο Kerman δεν προτείνει παρά τον κριτικό αναπροσανατολισμό της, εκφράζοντας μια τάση εντός του νέου χώρου που θα βρει πολλούς εκφραστές. Από τους πολυγραφότερους είναι ο Lawrence Kramer, ο οποίος θα προτείνει τον “σωφρονισμό” της αναλυτικής πράξης μέσω της ένταξής της στο πλαίσιο του πεδίου της ερμηνευτικής.² Η αντίρροπη τάση δεν θα αργήσει να εκφραστεί από εκπροσώπους μιας ακόμη πιο νέας μουσικολογίας. Ο Garry Tomlinson θα κατηγορήσει τον Kramer ότι εντοπίζει το συγκείμενο του νοήματος της μουσικής στην ίδια τη μουσική και, ως εκ τούτου, η αποδομιστική του ματιά παραμένει εξόχως μοντερνιστική.³ Ο Kramer θα ανταπαντήσει ότι ο Tomlinson επιζητά μια μουσικολογία χωρίς μουσική, πυροδοτώντας την ανταλλαγή μιας σειράς πολεμικών δημοσιεύσεων που θα αποτυπώσει με τον πλέον εμβληματικό τρόπο τη δυσκολία του νέου πεδίου να διαχειριστεί με μεταμοντέρνα διάθεση τα μεταμοντέρνα του οράματα.⁴

Αν υιοθετήσει κανείς την οπτική του Kramer αναφορικά με την ερμηνευτική στροφή της ανάλυσης, ένα από τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι: τι έχει να κερδίσει η ερμηνευτική πράξη από την ανάλυση; Αφήνει η απουσία της αναλυτικής διαχείρισης της δομής κάποιο κενό στο ερμηνευτικό πρόγραμμα, το οποίο η ιστορική και κοινωνικο-πολιτισμική πλαισίωση της μουσικής δεν μπορεί να καλύψει; Αν ναι, είναι δυνατή η συμφιλίωση της ανάλυσης με την ερμηνευτική πράξη, χωρίς μάλιστα να χρειάζεται η πρώτη να αποποιηθεί τα μεθοδολογικά ή/και μεταγλωσσικά της επιτεύγματα; Η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει να προτείνει μια αφετηρία για τη διερεύνηση αυτών των ερωτημάτων μέσα από την οπτική της φαινομενολογικής ερμηνευτικής του Paul Ricoeur, όπως αυτή αποτυπώνεται παραδειγματικά στη συλλογή κειμένων του με τίτλο *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation* του

¹ Joseph Kerman, «How We Got into Analysis, and How to Get Out», *Critical Inquiry* 7/2, 1980, σ. 311-331.

² Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice: 1800-1900*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1990· Lawrence Kramer, «The Musicology of the Future», *Repercussions* 1, 1992, σ. 1-18.

³ Gary Tomlinson, «Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer», *Current Musicology* 53, 1993, σ. 18-24. Η απάντηση αφορά στο άρθρο του Kramer, «The Musicology of the Future», ό.π.

⁴ Lawrence Kramer, «Music Criticism and the Postmodern Turn: In Contrary Motion with Gary Tomlinson», *Current Musicology* 53, 1993, σ. 25-35. Στο ίδιο τεύχος δημοσιεύεται και η ανταπάντηση του Tomlinson, στις σ. 36-40.

1981, καθώς και μέσα από τον συσχετισμό της με την ερμηνευτική ματιά ερευνητών από τον μουσικολογικό χώρο, όπως των Roger Savage, Nicholas Cook, Lawrence Kramer και James Currie.⁵

II

Το να επιλέξει κανείς να δει τη μουσική υπό το πρίσμα της ερμηνευτικής του Ricoeur προϋποθέτει την αποδοχή της κειμενικότητάς της, όπως αυτή προσδιορίζεται εντός του εννοιολογικού πλαισίου *συνεχής λόγος – έργο – κείμενο*:

- ο συνεχής λόγος [discours] ως πρόθεση-να-πω [vouloir-dire],⁶
- το έργο συνεχούς λόγου [oeuvre] ως ενική και δομημένη ολότητα, της οποίας η σύσταση, το είδος και το ιδιαίτερο στιλ αποτυπώνουν την παραγωγή του ως προϊόν ανθρώπινης εργασίας,⁷
- το κείμενο [texte] ως γραπτό έργο συνεχούς λόγου, η παγιωμένη μορφή του οποίου έχει ως αποτέλεσμα την τετραπλή αποστασιοποίησή του [distanciation] αναφορικά με:
 - την υπέρβαση του γεγονότος του λέγειν από το νόημα αυτού που λέγεται,
 - την πρόθεση του συγγραφέα,
 - τον πρωταρχικό αναγνώστη και τις πρωταρχικές κοινωνικο-πολιτισμικές συνθήκες παραγωγής του έργου,
 - τα όρια της δεικτικής αναφοράς του [référence ostensive].⁸

Η περιχαράκωση της ερμηνευτικής θεωρίας του Ricoeur εντός των “ασφαλών” ορίων «του δεδομένου και του καταγεγραμμένου» (με την υπαγωγή ακόμη και της ανθρώπινης δράσης στο παράδειγμα του γραπτού λόγου ως εν δυνάμει κείμενο) δεν είναι παρά το αντίτιμο της μεθοδικότητας και του σθένους με το οποίο «αρνείται στον εαυτό της κάθε είδους αυθεντία, κρατώντας ανοικτό τον διάλογο με κάθε άλλον τρόπο προσέγγισης του υπαρκτού, αναλαμβάνοντας έναν ρόλο κριτικό και υιοθετώντας μια μέθοδο διαλεκτική».⁹

Αποφασιστικής σημασίας για την ερμηνευτική του Ricoeur είναι η ως άνω έννοια της αποστασιοποίησης. Αν το νόημα του κειμένου δεν ταυτίζεται με τις κρυμμένες προθέσεις του συγγραφέα του, τότε δεν μπορεί παρά να κατασκευάζεται εξ ολοκλήρου από όποιον το προσλαμβάνει. Η προσέγγιση αυτή πλησιάζει επικίνδυνα στη θεώρηση της ερμηνείας ως πράξης εγαστριμυθίας: το υποκείμενο επιβάλλεται στο κείμενο ως κύριος του δικού του είναι-στον-κόσμο [in-der-Welt-sein], προβάλλοντας το *a priori* της

⁵ Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action, and Interpretation*, John B. Thompson (επιμ. & μτφρ.), Cambridge University Press, Cambridge 1981· Roger Savage, *Hermeneutics and Music Criticism*, Routledge, New York & London 2010· Nicholas Cook, «Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited», *Music Theory Spectrum* 18/1, 1996, σ. 106-123· Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Clarendon Press, Oxford 1998· Nicholas Cook, «Theorizing Musical Meaning», *Music Theory Spectrum* 23/2, 2001, σ. 170-195· Lawrence Kramer, *Interpreting Music*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 2011· James R. Currie, «Music After All», *Journal of the American Musicological Society* 62/1, 2009, σ. 145-203.

⁶ Ricoeur, «What is a Text? Explanation and Understanding», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 147.

⁷ Ricoeur, «The Hermeneutical Function of Distanciation», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 135.

⁸ Σε άλλο σημείο ο Ricoeur δίνει έναν περισσότερο “κυκλικό” ορισμό του έργου, ως «κλειστή ακολουθία συνεχούς λόγου που μπορεί να θεωρηθεί κείμενο» («Metaphor and the Central Problem of Hermeneutics», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 166).

⁹ Αλέκα Μουρίκη, «Εισαγωγή», στο: Πωλ Ρικέρ, *Δοκίμια ερμηνευτικής*, Α. Μουρίκη (μτφρ.), Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας, Αθήνα 1990, σ. 24.

αυτο-κατανόησής του και παρεισάγοντας αυτό το *a priori* στο κείμενο.¹⁰ Ο Ricoeur προστατεύει τη θεωρία του από αυτού του είδους τον υποκειμενισμό, αμφισβητώντας την αξίωση του υποκειμένου να γνωρίζει τον εαυτό του μέσω άμεσης διαίσθησης και αντιπροτείνοντας ότι μπορεί να κατανοήσει τον εαυτό του «μόνο μέσω της μακράς παράκαμψης των σημείων της ανθρωπότητας που έχουν εναποτεθεί σε έργα πολιτισμού»:¹¹

Το νόημα ενός κειμένου δεν βρίσκεται πίσω από το κείμενο αλλά μπροστά από αυτό. [...] Τα κείμενα μιλούν για πιθανούς κόσμους και για πιθανούς τρόπους προσανατολισμού του εαυτού στους κόσμους αυτούς. [...] Προσφέρω τον εαυτό μου στο πιθανό είναι-στον-κόσμο που μου αποκαλύπτει το κείμενο.¹²

Ο κόσμος που προτείνει κάθε έργο συνεχούς λόγου περιγράφεται από τον Ricoeur ως «ευρετικό μύθευμα» [fiction heuristique] και, ως τέτοιο, χαρακτηρίζεται ως συγγενές προς το παιχνίδι. Η συγγένεια μεταξύ παιχνιδιού και παρουσίασης ενός κόσμου ανοίγει τον δρόμο για την αποκάλυψη κάτι αληθινού με την έννοια της κριτικής του πραγματικού ως μιμητικής ανα-περιγραφής:

Η καθημερινή πραγματικότητα καταλύεται και εντούτοις κάθε ένας γίνεται ο εαυτός του. [...] Ο παίκτης μεταμορφώνεται “στο αληθές”: στην παιγνιώδη αναπαράσταση, “αυτό που είναι αναδύεται”. Αλλά “αυτό που είναι” δεν είναι πλέον αυτό που ονομάζουμε καθημερινή πραγματικότητα: ή μάλλον, η πραγματικότητα γίνεται αληθινά πραγματικότητα, δηλαδή κάτι το οποίο περιλαμβάνει έναν μελλοντικό ορίζοντα μη προαποφασισμένων πιθανοτήτων, κάτι να φοβάται ή να ελπίζει κανείς, κάτι εκκρεμές. Η τέχνη μόνο καταλύει τη μη μεταμορφωμένη πραγματικότητα. Εξ ου και η αληθινή *μίμησης*: η μεταμόρφωση κατά το αληθές.¹³

Ο Ricoeur επαναπροσδιορίζει τη θέση του υποκειμένου σε σχέση με το κείμενο, στον βαθμό που αναγνωρίζει στην κατανόηση την κορύφωση της ερμηνείας σε μια πράξη οικειοποίησης [appropriation]. Καθώς το υποκείμενο οικειοποιείται τον προτεινόμενο κόσμο του κειμένου, σκεπτόμενο σε συμφωνία με αυτό, εκτίθεται σε μια φαινομενικά παράδοση «στιγμή αποστέρησης του ναρκισσιστικού εγώ», για να λάβει σε αντάλλαγμα έναν *εαυτό*:¹⁴

Το να κατανοεί κανείς δεν σημαίνει να προβάλλεται στο κείμενο αλλά να εκτίθεται σε αυτό: σημαίνει να λαμβάνει έναν εαυτό μεγεθυμένο από την οικειοποίηση των προτεινόμενων κόσμων τους οποίους η ερμηνεία ξεδιπλώνει. [...] Αν το μύθευμα είναι μια θεμελιώδης διάσταση της αναφοράς του κειμένου, είναι εξίσου μια θεμελιώδης διάσταση της υποκειμενικότητας του αναγνώστη: διαβάζοντας “αποπραγματώνομαι”. Η ανάγνωση με εισάγει σε ευφάνταστες παραλλαγές του εγώ. Η μεταμόρφωση του κόσμου κατά το παιχνίδι είναι ταυτοχρόνως η παιγνιώδης μεταμόρφωση του εγώ.¹⁵

¹⁰ Ricoeur, «Appropriation», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 192.

¹¹ Ricoeur, «The Hermeneutical Function of Distanciation», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 143.

¹² Ricoeur, «Metaphor and the Central Problem of Hermeneutics», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 177.

¹³ Ricoeur, «Appropriation», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 187.

¹⁴ Στο ίδιο, σ. 193.

¹⁵ Ricoeur, «Hermeneutics and the Critique of Ideology», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 94. Αναφορικά με την αυτο-κατανόηση σε σχέση με την «καθολική δύναμη αποκάλυψης» που επιδεικνύει το κείμενο, βλ. Ricoeur, «Appropriation», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 193. Αλλού ο Ricoeur δηλώνει: «Τελικά, αυτό το οποίο οικειοποιούμαι είναι ένας προτεινόμενος κόσμος. Αυτός ο κόσμος δεν είναι πίσω από το κείμενο, όπως μια κρυμμένη πρόθεση, αλλά μπροστά από αυτό [...]. Εφεξής, το να κατανοεί κανείς σημαίνει να κατανοεί τον εαυτό του μπροστά από το κείμενο. Δεν έχει να

Η διαλεκτική της αποστασιοποίησης και της οικειοποίησης ανοίγουν την ερμηνευτική του Ricoeur στην πιθανότητα τόσο της κριτικής των ψευδαισθήσεων του υποκειμένου, όσο και του συνδυασμού των εννοιών της ερμηνείας και της εξήγησης σε μια ανάλογη διαλεκτική βάση:¹⁶

Αυτό που έχουμε ονομάσει έκλειψη του περιβάλλοντος κόσμου από τον οιονεί κόσμο των κειμένων έχει ως συνέπεια δύο πιθανότητες. Ως αναγνώστες μπορούμε να παραμείνουμε στην εκκρεμότητα του κειμένου, προσεγγίζοντάς το ως ένα αντικείμενο χωρίς κόσμο και συγγραφέα· σε αυτήν την περίπτωση εξηγούμε το κείμενο ως προς τις εσωτερικές του σχέσεις, τη δομή του. Από την άλλη μεριά, μπορούμε να άρουμε την εκκρεμότητα [...], επαναφέροντάς το στη ζώσα επικοινωνία· σε αυτήν την περίπτωση ερμηνεύουμε το κείμενο. Και οι δύο αυτές πιθανότητες ενέχονται στην ανάγνωση και η ανάγνωση είναι η διαλεκτική αυτών των δύο προσεγγίσεων.¹⁷

Στοχεύοντας στην αποκάλυψη της υφής [texture] του κειμένου, οι επεξηγηματικές διεργασίες της δομικής ανάλυσης επιχειρούν να διαχειριστούν το «εμμενές σχήμα» [immanent pattern] του δομημένου έργου ως μέτρο της ικανότητάς του να αναχαιτίσει την πραγματικότητα και να προτείνει έναν δικό του κόσμο.¹⁸ Η εξήγηση συνιστά για τον Ricoeur μόνο ένα, αν και απαραίτητο στάδιο από-μύθευσης, στην πορεία από την αφελή προς την κριτική ερμηνεία. Ωστόσο, το μεθοδολογικό πρότυπο που προτείνει δεν επάγεται από τις φυσικές επιστήμες αλλά από το ίδιο το πεδίο της γλώσσας. Έτσι, οι αξιώσεις που εγείρει παίρνουν τη μορφή στοιχημάτων ή εικασιών, βασιζόμενων για την επικύρωσή τους όχι σε μια λογική εμπειρικής επαλήθευσης, αλλά σε μια λογική «ποιοτικής πιθανολογίας»: το κείμενο θεωρείται ότι εμπεριέχει ενδείξεις που καθιστούν μια νοηματική κατασκευή περισσότερο πιθανή (αν και όχι περισσότερο αληθή) από κάποια άλλη.¹⁹ Μία από τις συνέπειες της αναπόδραστης διαμεσολάβησης της γλώσσας στην επιστημολογική βάση τέτοιων επεξηγηματικών διεργασιών είναι ότι αναπόφευκτα προϋποθέτουν μια μορφή κατανόησης που δεν είναι αναγώγιμη. Με άλλα λόγια, η εξήγηση εμπλέκεται ήδη στην ερμηνευτική διεργασία.²⁰ Έτσι, η εξήγηση δεν μπορεί να διαφύγει πλήρως της αναφορικής λειτουργίας του κειμένου, αλλά μόνο να την παρενθέσει. Από την οπτική αυτή, ο Ricoeur τοποθετεί την εξήγηση και την ερμηνεία κατά μήκος ενός «ερμηνευτικού τόξου», ενσωματώνοντας και τις δύο στην

κάνει με την επιβολή στο κείμενο της δικής μας πεπερασμένης ικανότητας για κατανόηση, αλλά με την έκθεση του εαυτού μας στο κείμενο και την πρόσληψη από αυτό ενός μεγεθυμένου εαυτού, ο οποίος είναι η προτεινόμενη ύπαρξη που αντιστοιχεί με τον καταλληλότερο τρόπο στον προτεινόμενο κόσμο» («The Hermeneutical Function of Distanciation», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 143).

¹⁶ Αυτό είναι ένα από τα βασικά επιχειρήματα του Ricoeur για τη διαμεσολάβηση ανάμεσα στην ερμηνευτική της παράδοσης του Hans-Georg Gadamer και στην κριτική της ιδεολογίας του Jürgen Habermas. Για μια εκτενή συζήτηση σχετικά με τη διαμεσολάβηση αυτή, βλ. John B. Thompson, *Critical Hermeneutics: A Study in the Thought of Paul Ricoeur and Jürgen Habermas*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

¹⁷ Ricoeur, «What is a Text? Explanation and Understanding», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 152.

¹⁸ Ricoeur, «The Hermeneutical Function of Distanciation», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 143· Ricoeur, «Metaphor and the Central Problem of Hermeneutics», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 171.

¹⁹ Ricoeur, «Metaphor and the Central Problem of Hermeneutics», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 175. Ακολουθώντας το παράδειγμα του Monroe Beardsley, ο Ricoeur συναρτά την πιθανότητα μιας εξήγησης με τον βαθμό στον οποίο ικανοποιεί τα κριτήρια της «σύγκλισης» [congruence] και της «πληρότητας» [plenitude] (στο ίδιο, σ. 176). Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον φορμαλισμό του Beardsley, βλ. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, second edition, Hackett, Indianapolis 1988 (πρώτη έκδοση: 1958).

²⁰ Savage, *Hermeneutics and Music Criticism*, ό.π., σ. 149.

πράξη της ανάγνωσης.²¹ Ισορροπώντας μεταξύ του ανορθολογισμού της άμεσης κατανόησης και του ορθολογισμού της θετικιστικής αυταπάτης, ο Ricoeur τοποθετεί την ερμηνευτική σκέψη «στο μέσο των πραγμάτων και όχι στην προοπτική μιας πρώτης-πρώτης αφετηρίας ή θεμελίου. Η αλήθεια δεν είναι ίσως εδώ παρά ο ορίζοντας των περιπετειών της ερμηνείας».²²

III

Προτείνοντας μια ερμηνευτική της μουσικής στη βάση της θεωρίας της ερμηνείας του Ricoeur, ο Roger Savage εστιάζει στην αμεσότητα της εμπειρίας του μουσικού έργου, αποσυνδέοντάς την από τη εξιδανίκευση του άφατου χαρακτήρα της ως ένδειξη της μεταφυσικής της διάστασης. Περισσότερο αισθητή παρά νοητικά προσπελάσιμη, αυτή η γνήσια αισθητική εμπειρία επικυρώνει την «επικοινωνιακότητά» της [communicability] σε ένα γεγονός στο οποίο το έργο μιλά. Η γλωσσικότητα αυτής της εμπειρίας δεν βασίζεται σε μια αναπαραστατική θεώρηση της γλώσσας ως «προθεσιακή εξωτερίκευση του εσωτερικού», μια αντίληψη που ενισχύει την ψευδαίσθηση μιας υποκειμενικότητας διαφανούς στον εαυτό της και πρόθυμης να ασκήσει την εργαλειακή της υπεροχή επάνω στον κόσμο που συναντά.²³ Πέρα από την ψευδαίσθηση της αναπαράστασης, ο γλωσσικός χαρακτήρας της εμπειρίας που επικοινωνεί το έργο στηρίζεται σε μια γλώσσα της οποίας η δημιουργική παρόρμηση να ανα-περιγράψει και όχι απλώς να ανα-παραστήσει τον κόσμο είναι η πηγή της ικανότητάς της να προτείνει έναν κόσμο.²⁴ Διαμορφώνοντας αυτόν τον κόσμο κατά τον ίδιο τρόπο με αυτόν που έχει διαμορφώσει την έκφραση αυτού του κόσμου, η «υποθετική δομή» [speculative structure] της γλώσσας αίρει τη διαφορά μεταξύ του κοσμογονικού παιχνιδιού του έργου και του τρόπου ύπαρξης του κόσμου που αυτό προτείνει.²⁵ Στον βαθμό που το κατανοεί ενέχει το να κατανοώ τον εαυτό μου εν τη παρουσία του κόσμου που προβάλλει το έργο, η γλώσσα είναι το μέσο δια του οποίου κατανοώ τον κόσμο και τη σχέση μου με αυτόν, ή, παραφράζοντας τον Hans-Georg Gadamer, η γλώσσα είναι αυτό που καθιστά εφικτό το να έχω έναν κόσμο.²⁶ Με άλλα λόγια, η γλώσσα με την οποία το έργο επικοινωνεί είναι γλώσσα «στον βαθμό που το έργο αφορά στην αυτο-κατανόηση οποιουδήποτε το βλέπει, το διαβάζει ή το ακούει».²⁷

Η δημιουργική παρόρμηση της γλώσσας εκπορεύεται από την αναπόφευκτη μεταφορικότητά της, κατανοώντας τη μεταφορά όχι κατά την τροπολογική της σημασία, δηλαδή βάσει ελλειπτικών συγκρίσεων που αφορούν στον συνδυασμό διαφορετικών όρων, αλλά ως «μια συνθετική λειτουργία κατά την οποία μια νέα κατηγορηματική συνάφεια αναδύεται από τα συντρίμια της κυριολεκτικής σημασίας».²⁸ Αυτή η δημιουργική διάσταση του παιχνιδιού συνάφειας και μη-συνάφειας της μεταφοράς δικαιολογεί «τη δύναμή της να δημιουργεί νέα νοήματα για τα οποία δεν υπάρχει πρότερο αναφερόμενο στο πραγματικό».²⁹ Πιο συγκεκριμένα, η

²¹ Ricoeur, «What is a Text? Explanation and Understanding», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 161.

²² Μουρίκη, «Εισαγωγή», ό.π., σ. 25.

²³ Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multidisciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, Robert Czerny (μτφρ.), University of Toronto Press, Toronto 1977, σ. 70.

²⁴ Savage, *Hermeneutics and Music Criticism*, ό.π., σ. 92.

²⁵ Στο ίδιο, σ. 91.

²⁶ Στο ίδιο, σ. 88.

²⁷ Στο ίδιο, σ. 91.

²⁸ Στο ίδιο, σ. 100.

²⁹ Στο ίδιο, σ. 96.

μεταφορική λειτουργία δρα επί του τρόπου κατά τον οποίο το έργο αποδίδει παραδειγματικά αυτό που ο Ricoeur ορίζει ως «διάθεση» [mood]. Ο όρος έχει άμεση σχέση με τη φαινομενολογικά αντικειμενική «διαθετότητα» [Befindlichkeit], που κατά τον Martin Heidegger προϋπάρχει όλων των εξαντικειμενοποιήσεων, αποκαλύπτοντας έναν τρόπο ύπαρξης ως είναι-στον-κόσμο πριν από κάθε νόηση και βούληση.³⁰ Συντονίζοντάς μας στον κόσμο, «οι διαθετότητες μας προδιαθέτουν με τρόπους που ανοίγουν τον κόσμο σε εμάς και εμάς στον κόσμο».³¹

Εδραιώνοντας τη μεταφορικότητα της γλώσσας με την οποία το έργο επικοινωνεί στη βάση της δημιουργικής μίμησης της διάθεσής του, το πρόβλημα της αναφορικότητας της μουσικής μεταφέρεται στο συναισθηματικό πεδίο των εμπειριών μας. Ωστόσο, αυτή η θεώρηση δεν ισοπεδώνει τη μουσική έκφραση με την αναπαράσταση σωματικών συναισθημάτων, ενσωματωμένων με κάποιον τρόπο στη μουσική. Κάτι τέτοιο θα σήμαινε τον περιορισμό της εμβέλειας της μουσικής έκφρασης στα στενά όρια που θέτουν οι όποιες υποτιθέμενες ομοιότητες μεταξύ των ιδιοτήτων της μουσικής και των σωματικών συναισθημάτων, οπότε η οπισθοχώρηση στις εσωτερικές πτυχές της εργαλειακής υπεροχής του υποκειμένου θα ήταν και πάλι αναπόφευκτη.³² Για την ακρίβεια, η αναστολή της προσκόλλησής μας στα σωματικά συναισθήματα, σε συμφωνία με την αναχαίτιση όλων των περιγραφικών αναφορών που επιφέρει η μεταφορά, είναι για τον Savage αυτό που κινητοποιεί τον κόσμο του έργου να ξεδιπλωθεί ως «το αναφερόμενο δεύτερης τάξης ενός ευρετικού μυθεύματος, το οποίο ανακατασκευάζει την πραγματικότητα σε συμφωνία με το ίδιο».³³ Από αυτήν την οπτική, η απόσταση που παίρνει το έργο από το πραγματικό εμφανίζεται ως η αρνητική, αναγκαία συνθήκη για την ευφάνταστη εξερεύνηση διαθέσεων που μιμητικά ανα-περιγράφουν συναισθηματικές διαστάσεις της ύπαρξής μας, προσκαλώντας μας να αναπροσαρμόσουμε την ενύπαρξή μας στον κόσμο.³⁴

Η φαινομενολογική ερμηνευτική της μουσικής που συνάγεται από τη σκέψη του Ricoeur μοιράζεται με την ερμηνευτική της νέας (ή πολιτισμικής ή μεταμοντέρνας ή κριτικής) μουσικολογίας τον ίδιο σκεπτικισμό απέναντι στην αισθητική αυτονομία του έργου. Ωστόσο, ενώ ο Ricoeur διαχωρίζει την ικανότητα της μουσικής να θέτει το πραγματικό σε απόσταση από κάθε αξίωση άφατης υπερβατικότητας, ικανής να υποκρύψει ιδεολογικές αιτιάσεις, οι υποστηρικτές της μουσικής ερμηνευτικής την αμφισβητούν συνολικά, συναρτώντας την κοσμικότητα της μουσικής με τις υλικές συνθήκες του πολιτισμικού πλαισίου που καθορίζει το περιεχόμενο του λόγου της. Έτσι, αντί να εστιάσουν στους κοινωνικοπολιτικούς και πολιτισμικούς μηχανισμούς που μεταφράζουν την ικανότητα της μουσικής να σπάει τους δεσμούς της με το πραγματικό σε μεταφυσικές αξιώσεις μιας γλώσσας πέρα από τη γλώσσα, ενοχοποιούν αυτήν ακριβώς την ικανότητα, αποσκοπώντας σε ένα μοιραίο πλήγμα στην εννοιολογική βάση αυτών των αξιώσεων.³⁵ Με αυτήν την κίνηση, καταφέρνουν να απομυθοποιήσουν την

³⁰ Στο ίδιο, σ. 94.

³¹ Στο ίδιο, σ. 95.

³² Στο ίδιο, σ. 94.

³³ Στο ίδιο, σ. 100.

³⁴ Στο ίδιο, σ. 101.

³⁵ Αυτό θα μπορούσε να περιγραφεί ως «κατηγορικό λάθος», κατά την έννοια που αντιλαμβάνεται τον όρο ο Nikolas Kompridis («Learning from Architecture: Music in the Aftermath to Postmodernism», *Perspectives of New Music* 31/2, 1993, σ. 13). Ο Kompridis δανείζεται την έννοια του κατηγορικού λάθους από τον Jürgen Habermas («Modern and Postmodern Architecture», στο: Shierry Weber Nicholzen [επιμ. & μτφρ.], *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historians' Debate*, The MIT Press, Cambridge MA 1990, σ. 16), προκειμένου να περιγράψει την κοινή τάση της μοντέρνας και της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής να επαναπροσδιορίζουν προβλήματα που αφορούν σε ένα άλλο

αυτονομία της μουσικής ως την αιτιολογική βάση της πολιτισμικής της υπεροχής, αλλά το κάνουν εις βάρος της ικανότητάς της να αντιταχθεί στο πραγματικό.³⁶ Στο πλαίσιο αυτό, οι πλαίσιακές ερμηνείες κριτικών μουσικολόγων, όπως αυτές του Lawrence Kramer, παίρνουν τη μορφή εικασιών που εντοπίζουν το ανεξάντλητο νόημα του έργου «σε μια γενική επικοινωνιακή οικονομία ανακυκλούμενων σημείων».³⁷

Σε μια παράλληλη προσπάθεια να διαχειριστεί το άφατο, ο Nicholas Cook στρέφει την προσοχή του στην αμεσότητα της εμπειρίας της μουσικής ως «κενή συναισθημάτων απόχρωση» [emotionless nuance].³⁸ Για να υποστηρίξει την άποψή του, ο Cook επικαλείται τον Eduard Hanslick, ο οποίος παρομοιάζει την εκφραστική μουσική ορισμένων φωνητικών έργων, όταν αυτή αποσυνδεθεί από το κείμενο, με «σιλουέτα, το πρωτότυπο της οποίας συνήθως αναγνωρίζουμε μόνο αφού μας πει κάποιος με ποιον μοιάζει».³⁹ Κατ' αναλογία, ο Cook υποστηρίζει ότι η μουσική δεν εκφράζει συναισθήματα, απλά δίνει απόχρωση στα συναισθήματα που ο ακροατής φέρνει στη μουσική. Η εμπειρία της μουσικής ως κενή συναισθημάτων απόχρωση τοποθετείται έτσι σε ένα προ-στοχαστικό επίπεδο που ενισχύει, για τον Cook, ένα είδος σωματικής αίσθησης του άφατου.⁴⁰

Μολονότι η επιμονή του Cook στον άφατο χαρακτήρα της εμπειρίας της μουσικής επιβεβαιώνει την σιωπηρή του πίστη στη αναπαραστατική θεώρηση της γλώσσας,⁴¹ θα ήταν ενδιαφέρον να αντιπαραβάλει κανείς την έννοια της κενής συναισθημάτων απόχρωσης που εισηγείται ο Cook με την έννοια της διάθεσης του μουσικού έργου που εισηγείται ο Ricoeur. Η διαπίστωση της επικοινωνιακότητας της ενικής αισθητικής εμπειρίας του έργου είναι κρίσιμη για τον καθορισμό των όρων και των προϋποθέσεων της κριτικής μας εμπλοκής μαζί του. Έτσι, ο Cook αναγνωρίζει στη σωματικά συναρτημένη εμπειρία της μουσικής ένα στοιχείο που με παρωθεί «να κατασκευάσω το

επίπεδο ως προβλήματα στιλιστικά και, ως εκ τούτου, να τα απομακρύνουν από τη συνείδηση του κοινού.

³⁶ Savage, *Hermeneutics and Music Criticism*, ό.π., σ. 11.

³⁷ Στο ίδιο, σ. 75.

³⁸ Ο Cook αναπτύσσει την εν λόγω έννοια σε μια σειρά σχετικών δημοσιεύσεων, οι πλέον αντιπροσωπευτικές από τις οποίες έχουν ήδη αναφερθεί στην υποσημείωση 5.

³⁹ Cook, *Analysing Musical Multimedia*, ό.π., σ. 94. Το σχετικό απόσπασμα, στο οποίο αναφέρεται ο Cook, είναι το εξής: «Allein auch weit bestimmtere und ausdrucksvollere Gesangsstellen werden, losgelöst von ihrem Text, uns höchstens raten lassen, welches Gefühl sie ausdrücken. Sie gleichen Silhouetten, deren Original wir meistens erst erkennen, wenn man uns gesagt hat, wer das sei» (Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Rudolph Weigel, Leipzig 1865, σ. 31).

⁴⁰ Cook, «Theorizing Musical Meaning», ό.π., σ. 186.

⁴¹ Στο ίδιο, σ. 187. Το γεγονός ότι ο Cook δεν νοεί τη γλώσσα εκτός του πλαισίου της αναπαραστατικότητας, μολονότι παραμένει πεπεισμένος για τη γλωσσικότητα του νοήματος της μουσικής, πιθανόν εξηγεί την απόφασή του αφενός να προκρίνει τον όρο «νόημα» για τη συνεκδοχική απόδοση της έννοιας του «πραγματωμένου νοήματος», αφετέρου να δανειστεί από τον Edward T. Cone τον όρο «εκφραστικό δυναμικό» [expressive potential] για την περιγραφή της έννοιας του «εν δυνάμει νοήματος» (Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1974, σ. 166, όπως αναφέρεται στο: Cook, *Analysing Musical Multimedia*, ό.π., σ. 96, υποσημείωση 125). Οι συγγένειες που αναγνωρίζει ο Cook μεταξύ της δικής του προσέγγισης και της προσέγγισης άλλων ερευνητών αναφορικά με τη διάκριση «πραγματωμένου» και «εν δυνάμει» νοήματος αφορούν αφενός στη διάκριση «προ-γλωσσικού» [pre-linguistic] και «γλωσσικού» [linguistic] νοήματος του Wilson Coker (*Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, The Free Press, New York 1972, σ. 151-152, όπως αναφέρεται στο: Cook, «Theorizing Musical Meaning», ό.π., σ. 185, υποσημείωση 83), αφετέρου στη διάκριση «εγγενούς» [inherent] και «περιγεγραμμένου» [delineated] νοήματος της Lucy Green (*Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology, and Education*, Manchester University Press, 1988, σ. 13 και 26, όπως αναφέρεται στο: Cook, «Theorizing Musical Meaning», ό.π., σ. 185, υποσημείωση 83).

είδος εκείνο του ρητού νοήματος το οποίο εξαρτάται από τις λέξεις για τη διαμόρφωση και την επικοινωνία του», ένα είδος «παρόρμησης να πω ένα μυστικό». ⁴² Παρομοίως, ο Kramer αντιλαμβάνεται αυτό που ο Cook περιγράφει ως «εν δυνάμει νόημα» [potential meaning] (σε αντιδιαστολή με αυτό που περιγράφει ως «πραγματωμένο νόημα» [actualized meaning]) όχι ως «κάτι λανθάνον που ενδέχεται να πραγματωθεί ή όχι, αλλά ως μια πίεση να πραγματωθούν νοήματα που μπορεί να ήταν λανθάνοντα ή όχι». ⁴³ Από αυτήν την οπτική γωνία φαίνεται να συγκλίνουν με τον Savage, ο οποίος υποστηρίζει ότι η επικοινωνήσιμη εμπειρία που προέρχεται από το έργο είναι αυτή που συνιστά την αναγκαία συνθήκη για την κριτική του ερμηνεία. ⁴⁴ Επιπλέον, καθώς όλα τα πολιτισμικά έργα επαν-εισέρχονται διαρκώς στην πραγματικότητα που αφήνουν πίσω, συμμετέχοντας αναπόφευκτα σε συστήματα συμβολικής αναπαράστασης που διαμεσολαβούν κοινωνικές εμπειρίες, θέσεις και διαθέσεις, είναι ακριβώς αυτή η ικανότητα του έργου να τοποθετεί το πραγματικό σε αναστολή που στοχοποιείται από την ενοποιητική ή παραποιητική λειτουργία του ιδεολογικού φαινομένου. Την ίδια στιγμή, το ευρετικό μύθευμα της ικανότητας του έργου να ανα-περιγράφει το πραγματικό και να προτείνει νέους τρόπους κατοίκησης του κόσμου ενισχύει τη δική του ικανότητα να αποκαλύπτει ιδεολογικά καθιζημένες εμπειρίες και να ανοίγει την πιθανότητα αναλογισμού νέων προοπτικών. ⁴⁵ Κατά τον Savage, η «οντολογική ορμή» [ontological vehemence] του έργου όχι μόνο παρακινεί, αλλά προσδιορίζει την κριτική πράξη ως έναν δεύτερης τάξης λόγο, ο οποίος αντισταθμίζει την ιδεολογική ομηρία της ικανότητας του έργου να αναστέλλει το πραγματικό. Πλαισιώνοντας εκ νέου το αποστασιοποιημένο έργο με το κοινωνικο-πολιτισμικό του συγκεκριμένο, η κριτική επιστρέφει τη μουσική στο πραγματικό πεδίο δράσης της. Κάθε κριτικός σχολιασμός «αναδεικνύει σύγχρονες επιλογές και εναλλακτικές έναντι του ιστορικού ορίζοντα της δημιουργίας του έργου, επαναφέροντας την αίσθηση της απόστασης μεταξύ παρόντος και παρελθόντος που η συγχρονικότητα της εμπειρίας του έργου τείνει να καλύψει. Πλαισιακές ανακατασκευές συνδέουν την αισθητική ευχαρίστηση με την αντίληψη της διαφοράς μεταξύ του πρωταρχικού ορίζοντα του έργου και του ορίζοντα του κόσμου, στον οποίο το έργο εισέρχεται εκ νέου, φέρνοντας σύγχρονες προκαταλήψεις σε εντονότερη εστίαση». ⁴⁶

Στο πλαίσιο της θεώρησής της ως λόγου δεύτερης τάξης, στην αφετηριακή βάση της αισθητικής εμπειρίας ως επικοινωνίας σε και από απόσταση, η κριτική αποτελεί τεκμήριο ενός «αγώνα υπέρβασης της πολιτισμικής απόστασης και της ιστορικής αποξένωσης [...] [ενός] αγώνα εναντίον της αποξένωσης από το ίδιο το νόημα». ⁴⁷ Αν οι πλαισιακές ερμηνείες ανταποκρίνονται στην ικανότητα του έργου να επιστρέφει στο πραγματικό, τότε οι δομικές αναλύσεις που το απο-πλαισιώνουν από τα κοινωνικο-πολιτισμικά του συμφραζόμενα ανταποκρίνονται στην ικανότητά του να το αναστέλλει. Κατά ειρωνικό τρόπο, οι δύο αυτές τάσεις εξυπηρετούνται από αποκλίνουσες γλωσσικές διαλέκτους: από τη μια μεριά, οι πλαισιακές ερμηνείες προσπαθούν να φέρουν το έργο κοντά στο πραγματικό με μια γλώσσα εκφραστική, όπως τη χαρακτηρίζει ο Kramer, η οποία απομακρύνεται από την κυριολεξία, ενστερνιζόμενη τη μεταφορικότητά της· από την άλλη, οι δομικές αναλύσεις παρενθέτουν τη σχέση του έργου με το πραγματικό, χρησιμοποιώντας μια κλινική, τεχνική γλώσσα που προσπαθεί

⁴² Cook, «Theorizing Musical Meaning», ό.π., σ. 186.

⁴³ Kramer, *Interpreting Music*, ό.π., σ. 74.

⁴⁴ Savage, *Hermeneutics and Music Criticism*, ό.π., σ. 14.

⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 143.

⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 150.

⁴⁷ Ricoeur, «Appropriation», *Hermeneutics and the Human Sciences*, ό.π., σ. 185.

(απέλπιδα) να αντισταθεί στη μεταφορικότητά της. Υπό το πρίσμα της ιδιότυπης αυτής σχέσης της με το πραγματικό, κάθε προσπάθεια ανάλυσης της μουσικής δομής μπορεί να θεωρηθεί απόπειρα διαχείρισης της ικανότητας του μουσικού έργου να αναστέλλει το πραγματικό και να “υποδύεται” το κλειστό, το αυτόνομο και το αυτοτελές, ικανότητα η οποία συνιστά αναγκαία συνθήκη για το διαρκές άνοιγμά του σε νέα κοινωνικο-πολιτισμικά περιβάλλοντα. Με αυτόν τον τρόπο, η δομική ανάλυση ανακτά τον κριτικό της παλμό και εντάσσεται, μαζί με την πλαισιακή ερμηνεία ως διαλεκτικό της πόλο, εντός του εξηγητικού φάσματος του ερμηνευτικού τόξου.

Κατά τον James Currie, αν η ανάλυση αποποιηθεί τις ουσιοκρατικές της αντιλήψεις, τότε μπορεί να αποτελέσει το διαλεκτικό αντίβαρο της προτεραιότητας που δίνει η κριτική μουσικολογία στο συγκεκριμένο, μιας προτεραιότητας η οποία μπορεί να εκληφθεί ως πιθανή εκδήλωση της τάσης να «ξεχνάμε να εκπλαγούμε», όπως λέει ο Steiner, από αυτό που ο Heidegger αποκαλεί το «μηδενίζον μηδέν» [das nichtende Nichts] του είναι της μουσικής.⁴⁸ Αποδεχόμενη τον πλουραλισμό της ως ερμηνευτική πράξη, αλλά χωρίς να χρειάζεται να εγκαταλείψει τα μεθοδολογικά ή/και μεταγλωσσικά της επιτεύγματα, η ανάλυση θα μπορούσε «να μιλήσει για την ακούσια γενναιοδωρία της μουσικής, την υπέροχη παραγωγικότητά της ακόμη κι όταν είναι σε κατάσταση ηρεμίας».⁴⁹ Για τον Currie, αυτή η κατάσταση ηρεμίας της μουσικής, η ικανότητά της να λέει «όχι» στο πραγματικό, είναι πιθανότατα και ο λόγος που καλείται τόσο συχνά να κάνει τις δικές μας «βρωμοδουλειές»:

Αλλά τι θα γινόταν αν για μια στιγμή φανταζόμασταν ότι τουλάχιστον κάποια μουσική κάνει αυτήν τη δουλειά μόνο όταν η μουσικολογία είναι παρούσα και ότι, μόλις πέφτει η αυλαία στις συνεδριακές ανακοινώσεις και τα επιστημονικά άρθρα, η Μουσική [sic] δεν κάνει πραγματικά τίποτα: βγάζει πρόχειρα το μείκάπ της, αναλογιζόμενη κουρασμένα αν αξίζει να μπει στον κόπο να κρεμάσει το θεατρικό κουστούμι που κείται τσαλακωμένο στο πάτωμα· περιμένει αδιάφορα για το σύντομο θέαμα της επιταγής από το ταμείο ανεργίας, όπως πέφτει από το ένδοξο χέρι του ταχυδρόμου στο βρώμικο πατάκι της πόρτας· σε μακάρια πλήξη, αδαής, καπνίζει την υπέροχη δραστηριότητα της μη παραγωγικότητας.⁵⁰

⁴⁸ Αναφερόμενος στην έννοια του «μηδενίζοντος μηδέν» του Heidegger, ο Steiner το περιγράφει ως το είναι μιας «ενεργητικής μηδαμινότητας» [active nothingness] (George Steiner, *Martin Heidegger*, University of Chicago Press, Chicago 1987, σ. 45, όπως αναφέρεται στο: Currie, «Music after All», ό.π., σ. 180).

⁴⁹ Currie, «Music after All», ό.π., σ. 181.

⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 175.

Αφηγηματικός λόγος περί ερευνητικής πραγματικότητας:

Η μορφή και η αυτογνωσία ως σημεία συνάφειας
κειμένων του Gary Tomlinson και του Hayden White

Αγαμέμνων Τέντες

I. Πρόλογος: Καθ' οδόν προς την πραγματικότητα της έρευνας

Ορμώμενος από την βάση των λίγων σχετικών διαβασμάτων μου στον χώρο της δυτικής επιστημολογίας, ιδιαίτερα σε αυτόν της ιστορικής μελέτης, θα υποστηρίξω στο παρόν άρθρο ότι υπάρχουν δύο τουλάχιστον ζητήματα που υποδηλώνουν ότι, μετά την ερμηνευτική έξαρση του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα στον χώρο των επιστημών του ανθρώπου («humanities»), μπορεί κανείς να παρατηρήσει μία σύμπτωση απόψεων μεταξύ των ερευνητών, ειδικά των ενασχολούμενων με την ιστορία και τους τρόπους με τους οποίους μπορεί η ιστορική γνώση να υλοποιηθεί τεκμηριωμένα, στην αναγκαιότητα για μια αναθεώρηση του *πραγματικού* στην έρευνα. Τα ερμηνευτικά ερωτήματα περί της σχέσης των παραγόντων ενός κειμένου έδωσαν την θέση τους σε διαλόγους περί – αναμέσον άλλων πολλών – θεμάτων όπως τι πραγματικά γίνεται κατά την έρευνα, τι διεξάγεται στην πράξη της και ποια είναι η φύση αυτού του *πραγματικού* της έρευνας. Επίσης, παρατήρησα ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για την ενασχόληση με τα διάφορα επίπεδα αυτού του *πραγματικού*: ποια στην πράξη η σχέση του ερευνητή με το ερευνώμενο στην επιστημονική μελέτη (ή, αλλιώς, το δίλημμα υποκειμενικότητας – αντικειμενικότητας), ποια η ταυτότητα του υποκειμένου της έρευνας, ενώπιον τίνος πράγματος βρίσκεται αυτό, ποιο το αντικείμενό της, ποιες οι πηγές της, ποιες οι μέθοδοι οι οποίες πραγματικά θα την εξελίξουν και οι οποίες όντως μπορούν να διδαχθούν στους φοιτητές, τι πραγματικά είναι αυτό το οποίο διεξάγει, δηλαδή, άλλαις λέξεσι, ποια η πραγματικότητα της ίδιας της έρευνας. Ίσως αυτή η στροφή από την επίδειξη ερευνητικού ενδιαφέροντος για την ίδια την *ερευνητική ερμηνεία* προς την *νοηματοδότηση του πραγματικού κατά την έρευνα* μπορεί να κατανοηθεί μέσω της κριτικής η οποία ασκήθηκε προς την ερμηνευτική θεωρία από τους μη αυτοκαθοριζόμενους-ως-ερμηνευτές σχολιαστές της. Στο πλαίσιο της κριτικής αυτής, μειονεκτήματα της ερμηνευτικής θεωρίας εντοπίστηκαν σε δύο επίπεδα, τουλάχιστον: αφ' ενός σε επίπεδο αντικειμένου, το αξίωμα της καταγωγής του κειμένου από το ανθρώπινο υποκείμενο,¹ αξίωμα το οποίο, στο αντικείμενο της ιστορικής επιστήμης, μορφοποιείται ως θεώρηση της ιστορίας ως μιας πραγματικότητας δήθεν κρυμμένης κάπου πίσω ή μέσα στις πηγές (ή, κατά την ατυχή αγγλοσαξονική έκφραση, μιας ιστορίας που απαιτεί ανάγνωση «ανάμεσα στις γραμμές») («between the lines») του κειμένου-πηγή· αφ' ετέρου σε ατομικό επιστημολογικό επίπεδο, ο ηγεμονικός (επί του μελετώμενου) χαρακτήρας της ερμηνείας των πραγμάτων εκ μέρους του ερμηνευτή, και κατά συνέπεια, σε συνεδριακό επιστημολογικό επίπεδο, η επιστημολογική Βαβέλ (στον βαθμό που ο ερμηνευτικός λόγος δεν αποφασίζει να ασχοληθεί προσεγγιστικά προς τον

¹ Αυτή περίπου είναι η αναφορά του Edward Said (1983: 188) στην αντίστοιχη δυσαρέσκεια του Michel Foucault, όπως την αναφέρει ο Gary Tomlinson (1993: x: «Foucault's dissatisfaction with the subject as sufficient cause of a text»).

επιστημολογικό άλλο).² Ως παράδειγμα αυτής της συμπτώσεως απόψεων μη ερμηνευτών ερευνητών προς την κατεύθυνση του «τι πραγματικά γίνεται κατά την έρευνα» θα μπορούσε να παρατεθεί ο ίσως ευρέως γνωστός αφορισμός των σχολιαστών του Michel Foucault, Dreyfus και Rabinow: «Εάν οι ανθρωπιστικές επιστήμες ισχυρίζονται ότι μελετούν ανθρώπινες δραστηριότητες, τότε πρέπει να λάβουν υπ' όψιν εκείνες τις ανθρώπινες δραστηριότητες οι οποίες καθιστούν δυνατές τις δικές τους [επιστημονικές] αρχές» (Dreyfus, Rabinow & Foucault, [1982] 1983: 163, παρατεθέν από τον Tomlinson, 1993: xii). Η θέση αυτή δεν επιτάσσει μόνο την γνωστή πλέον κατεύθυνση της έρευνας για επιστημολογία (με την οποία, ως σημείο συνάφειας των δύο κειμένων τα οποία κυρίως θα με απασχολήσουν στο παρόν άρθρο, θα ασχοληθώ, ως εκ παραδρομής, στο τέλος του παρόντος), αλλά και μια στροφή προς το ποια πράγματι είναι η ανθρώπινη δραστηριότητα – τι πράγματι γίνεται – κατά την ίδια την διεξαγωγή της έρευνας. Μία από τις πρώτες αναλυτικές παρουσιάσεις της στροφής αυτής της ιστορικής έρευνας στο πραγματικό – ενός είδους, λοιπόν, ιστοριογραφικού πραγματισμού – ως απαντήσεως στην ερμηνευτική στον καθ' ημάς χώρο της μουσικολογίας – θεωρώ ότι είναι η προσέγγιση που ονομάστηκε αρχαιολογική από τον Foucault, προσέγγιση η οποία παρουσιάστηκε στον χώρο της μουσικολογίας ίσως πρώτα από τον Gary Tomlinson, στο βιβλίο του *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others* (1993), από του οποίου τους προλόγους και θα παρατεθεί αναλυτικότερα.

II. Σύνοψη του δίπολου ερμηνευτική – αρχαιολογική προσέγγιση από το προοίμιο και το προλογικό κεφάλαιο «Προσεγγίζοντας άλλους (σκέψεις προ συγγραφής)» του Gary Tomlinson (1993: ix-43)

Χαρακτηρίζοντας με γενικό τρόπο το βιβλίο του *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others* που θα ακολουθήσει, ο Gary Tomlinson το παρουσιάζει στον πρόλόγο του ως «μια προσπάθεια να ερμηνεύσει πολιτισμικά πατρών μακρινά από τα δικά μας μέσω της αναλύσεως παρελθόντων λόγων και πρακτικών», καθώς και ως «μια προσπάθεια να θεωρήσει την ίδια την ανάλυση του παρελθόντος εν τω φωτί της πολιτισμικής διαφοράς» (Tomlinson, 1993: ix). Επίσης, εξηγεί τους σκοπούς του μέσω δύο δίπολων, ενός γενικού και ενός ειδικού: αφ' ενός, «κοιτάζει να κατασκευάσει ένα συγκεκριμένο κατά-πολύ-παραγκωνισμένο πρώιμο-μοντέρνο λόγο [...] και την ίδια στιγμή να βοηθήσει να αναθεωρήσουμε τον δικό μας μουσικολογικό (και ευρύτερα ανθρωπιστικό) λόγο», αφ' ετέρου, στον ειδικότερο χώρο της ερμηνείας της ιστορίας, «κινείται σε δύο διακριτά επίπεδα [αυτής], το ερμηνευτικό και το αρχαιολογικό επίπεδο», τα οποία μάλιστα αντιστοιχούν σε δύο ομώνυμες διακριτές ποικιλίες νοήματος στο συγκεκριμένο έργο του (Tomlinson, 1993: ix).

Εν σχέσει προς το ερμηνευτικό νόημα, εξηγεί στην σελίδα x: «Χρησιμοποιώντας τον όρο “ερμηνευτική” εννοώ να σηματοδοτήσω μια ενασχόληση στις συνηθισμένες δραστηριότητες της πολιτισμικής ιστορίας και της ιστορίας των ιδεών, μια ενασχόληση με κάτι κοντά στους συνήθεις σκοπούς εκείνων των επίπονων προσπαθειών του νου. Αυτοί οι σκοποί είναι, γενικότερα μιλώντας, η ερμηνεία κειμένων ώστε να σχηματισθούν υποθέσεις των συνειδητών ή ασυνειδητών νοημάτων των συγγραφέων τους και η κατασκευή υποθέσεων περί σχέσεων μεταξύ (και, συνεπώς, παραδόσεων των) κειμένων. [...] [Μ]ια ενδο-υποκειμενική, διαλογική ερμηνεία, η οποία έχει αναδυθεί από τις συζητήσεις των Heidegger, Gadamer, Ricoeur, Bakhtin και άλλων» (Tomlinson, 1993: x).

² Χωρίς να εννοείται εδώ μια έλλειψη ενδιαφέροντος της ερμηνευτικής για τον μελετώμενο άλλο, ούτε ότι όλοι οι ερμηνευτές δεν έχουν ασχοληθεί με τον επιστημολογικό άλλο.

Εν σχέσει δε προς το ανθρωπολογικό νόημα, στην ίδια σελίδα αναφέρει τα εξής: «“Αρχαιολογική” είναι όρος που χρησιμοποιώ με κάποια έννοια κοντά σε αυτήν με την οποία την εννοεί ο Foucault. [...] Η Αρχαιολογία θέτει μια εναλλακτική στην ερμηνευτική, μια εναλλακτική ριζωμένη σε αυτό που ο Edward Said έχει αποκαλέσει “δυσαρέσκεια του Foucault με το υποκείμενο ως επαρκή αιτία ενός κειμένου” (“Criticism between Culture and System”, σ. 188 [(Said, 1983: 188)]). [...] Η αρχαιολογική ιστορία διαφέρει από την ερμηνευτική ιστορία στο ότι μας παίρνει κάτω από ερωτήσεις συγγραφικής προθέσεως και ενδοεπιστημονικότητας στο δίκτυο νοηματοδοτήσεως το οποίο χαλιναγωγεί και διέπει έναν λόγο ή μια κοινωνική πρακτική» (Tomlinson, 1993: x). Κατόπιν, ο συγγραφέας εξηγεί ότι δεν απορρίπτει την κλασική ερμηνευτική ιστορία, αλλά την ενσωματώνει στην αρχαιολογική, κυρίως μέσω της διαλεκτικής αφετηρίας της πρώτης.

Πιο αναλυτικά, ο Tomlinson ξεκινάει την πρώτη, ερμηνευτική, πορεία του προς την «Προσέγγιση των άλλων» («Approaching Others», κατά τον τίτλο του προλόγου του αυτού) στην ιστορική επιστήμη μέσω της ανθρωπολογίας (Tomlinson, 1993: 4 κ.εξ.), ως τον κατ’ εξοχήν επιστημονικό κλάδο τον ενασχολούμενο με τον – τόσο ευρέως πλέον συζητημένο – κεφαλαιώδη Άλλο, υπενθυμίζοντας τρεις γενικές πτυχές του κλάδου, βγαλμένες μέσα από τις εθνογραφικές ανθρωπολογικές συναναστροφές: την ερμηνευτική φύση τους, την διαλογική σύλληψη των εθνογραφικών συναναστροφών (η οποία «προσφέρει, ως μια εναλλακτική στην συνήθη μας επιστημολογία του υποκειμένου του ερμηνεύοντος το αντικείμενο, μια ενδο-υποκειμενική σύλληψη της γνώσεως ως ένα πλούσιο και ακατάστατο προϊόν αμοιβαίως ερμηνευόντων υποκειμένων» [Tomlinson, 1993: 6]) και την αυτοκριτική της ανθρωπολογίας στην κατασκευή ηγεμονικών αναφορών των άλλων. Αφού δώσει μία σύνοψη του έργου του Bernard McGrane, *Beyond Anthropology*, με προσθήκες από άλλα έργα, ο Tomlinson το επικρίνει ως ηγεμονικό και αυτό μέσω μιας παρατήρησης του Edward Said, ότι δηλαδή «δεν υπάρχει πλεονεκτική θέση έξω από την πραγματικότητα των σχέσεων μεταξύ πολιτισμών, μεταξύ διαφορετικών Άλλων, η οποία θα μπορούσε να επιτρέψει σε κάποιον το επιστημολογικό προνόμιο κάπως να κρίνει, να αξιολογήσει και να ερμηνεύσει ελεύθερος από επιβαρύνοντα ενδιαφέροντα, αισθήματα και ενασχολήσεις των ίδιων των συνεχιζόμενων σχέσεων» (McGrane, 1989: 216-217). Αφού μιλήσει κατόπιν για τις ηγεμονικές ιστορίες επί του συγκεκριμένου αντικειμένου του βιβλίου του, ο Tomlinson σχολιάζει την «πλάνη της συνεκδοχής», δηλαδή, την πλάνη στην οποία συχνά κανείς βρίσκεται όταν, «παρατηρώντας μόνο τα είδη του [...] πολιτισμού τα οποία βρίσκονται κοντά μας [...], υποθέτει ότι αυτά επαρκώς αναπαριστούν το όλον εκείνου του πολιτισμού» (Tomlinson, 1993: 15). Προφανώς, κατόπιν έρχεται στον χώρο της Μουσικολογίας, δεικνύοντας διάφορα σημεία στην ιστορία της, στα οποία έπεσε σε τέτοιου είδους πλάνες, και προτείνοντας ως αντίμετρο «να μείνουμε [...] εκκρεμείς μεταξύ του οικείου και του μακρινού στις ερμηνείες μας και τις αξιολογήσεις μας» (Tomlinson, 1993: 19). Η ερμηνευτική του αναδρομή πηγαίνει ύστερα στην «Ερμηνευτική αναγνώριση των άλλων» στην μετά-Heidegger εποχή, στην οποία «η διάκριση υποκειμένου – αντικειμένου της κλασικής ερμηνευτικής θαμπώνεται και ο ερμηνευτής συνενώνεται με τον ερμηνευόμενο κάθε στιγμή» (Tomlinson, 1993: 20). Διερευνά τα ερωτήματα «πώς αναγνωρίζουμε τον άλλο στην ερμηνεία» και «ποιος είναι ο τόπος του διαλόγου σε αυτήν την αναγνώριση» μέσω του συμβιβασμού των αρχικά αντικρουόμενων θεωριών του Gadamer και του Ricoeur. Αφού βρει σημαντικά σημεία συνάφειας με τον Gadamer, αναπτύσσοντας το νόημα ως «ένα εσωτερικό παιχνίδι αντιθετικών τάσεων προς ταυτότητα και διαφορά, [τα οποία] οριοθετούν έναν “τόπο μεταξύ ξένου και πλησίον”, ο οποίος αποτελεί “το αληθινό σπίτι της ερμηνευτικής”»

(Gadamer, [1975] 1996: 262-263), αντικαθιστά την έννοια της συγχώνευσης του ιστορικού ορίζοντα στον παρόντα ορίζοντα του Gadamer προς όφελος μιας ικανότητας της αντίληψής μας «πάντοτε να διατηρ[εί] την αίσθηση του άλλου στο πρόσωπο του νοήματος». Αφού αποδεχθεί την έννοια της «αποτελεσματικής-ιστορικής συνειδήσεως» του Gadamer ως την συνείδηση του παρελθόντος «ως ένα άλλο, το οποίο μπορεί να βιωθεί σε μια συνεχιζόμενη αλληλεπίδραση» (Tomlinson, 1993: 24), καταλήγει στον ορισμό της κατανόησης «ως ενός εξελισσόμενου διαλόγου μεταξύ των προσδοκιών μας και της ανατροπής τους (συνεπώς και της αναθεώρησής τους) στις συναναστροφές μας με τους άλλους» (Tomlinson, 1993: 24).

Η αναδρομή του Tomlinson στην ερμηνευτική συνεχίζεται κατόπιν με τον Ricoeur, ο οποίος απομάκρυνε τον επιστημονικό αυτόν κλάδο από τον μονόδρομο (ο οποίος ακόμα και σήμερα συναντάται στην ιστορική έρευνα) της μελέτης των προθέσεων του συγγραφέα μέσω της πηγής, αφού μια τέτοια στάση του παρελθόντος της ερμηνευτικής «περιορίζει το νόημα του κειμένου στις προθέσεις του δημιουργού του και, ως εκ τούτου, περιορίζει τον σκοπό της ερμηνείας στην θεοποίηση αυτών των προθέσεων» (Tomlinson, 1993: 27, αναφερόμενος, μέσω μιας παρενθέσεως, στον Ricoeur, [1981] 1990: 210), διασφαλίζοντας ότι υπάρχει αυτονομία του κειμένου από τον συγγραφέα του (Tomlinson, 1993: 25) και μάλιστα με τέσσερις τρόπους, δηλώνοντας μια «αποστασιοποίηση» η οποία «είναι συστατική του φαινομένου του κειμένου ως γραπτού» (Ricoeur, [1981] 1990: 139, στο: Tomlinson, 1993: 25) και η οποία γεφυρώνεται μέσω του κειμένου, το οποίο είναι για τον Ricoeur «ακριβώς η βάση της επικοινωνίας μέσω και δια της αποστάσεως» (Ricoeur, [1981] 1990: 111, στο: Tomlinson, 1993: 26). Κατά λογική συνέπεια, η σύνοψη αυτή περνά στην έννοια της «οικειοποίησεως», καθιστώντας την ερμηνευτική ως «την κατανόηση του εαυτού μέσω μιας παράκαμψης στην κατανόηση του άλλου» (Ricoeur, 1969: 20, στο: Tomlinson, 1993: 26). Εν τούτοις, μας λέει ο Tomlinson, ο Ricoeur αποτυγχάνει να δει την ανάγκη, εφ' όσον δέχεται την αγεφύρωτη απόσταση από τις προθέσεις του συγγραφέα, να μελετήσει την οικειοποίηση του ίδιου του κειμένου από τον ερευνητή, κάτι που όμως έχει κάνει ο Gadamer. Και οι δύο σχολιαζόμενοι ερμηνευτές, πάντως, δεν ξεφεύγουν από το σφαλερό προνομιακό εξωτερικό σημείο ερμηνείας των πραγμάτων είτε μέσω «του κόσμου τον οποίο το κείμενο περικλείει» του Ricoeur, είτε μέσω του «ορίζοντα» του Gadamer. Αυτό το σφαλερό σημείο γίνεται μια προσπάθεια να εκμηδενιστεί μέσω της διαλεκτικής στην ερμηνευτική των LaCapra και Bakhtin, καθώς και στις έννοιες της ετερογλωσσίας και της εξωτοπίας του τελευταίου, έννοιες οι οποίες μπορούν να χρησιμεύσουν, σύμφωνα με τον Tomlinson, στην εύρεση ενός άλλου τρόπου να ορίσει κανείς διαλεκτικά την αποστασιοποίηση του Ricoeur.

Με αυτόν τον τρόπο, σε αδρές γραμμές, ο Tomlinson μάς φέρνει στο δεύτερο ανθρωπολογικό χαρακτηριστικό της ερμηνευτικής, τον διάλογο, κεντρικό στον ανθρωπολογικό στοχασμό, ο οποίος, μαζί με την έννοια του κειμένου, αποτελούν ένα δίπολο εσωτερικού παιχνιδιού, όπως και τα δίπολα *άλλος και εαυτός*, και *αποστασιοποίηση και οικειοποίηση*, προς τα οποία ο ερμηνευτής καλείται να πάρει θέση με το άνοιγμά του προς τον άλλο ως κείμενο για διάλογο.

Η δεύτερη προσέγγιση που μας αναλύει ο Tomlinson, η απαντητική προς τους ερμηνευτές ή *αρχαιολογική* (στην βάση της) κατά το έργο του Michel Foucault, «αφορά όχι τους τρόπους με τους οποίους υποκειμενικές συνειδήσεις σχηματίζουν τους λόγους στους οποίους συμμετέχουν, αλλά τους τρόπους με τους οποίους σχηματίζονται από αυτούς» (Tomlinson, 1993: 33-34). Τα αρχαιολογικά νοήματα «θέτουν ένα επίπεδο νοήματος το οποίο διαφεύγει από τα ιστορικά πρόσωπα» (Tomlinson, 1993: 35), χωρίς να ερίζουν για την κατασκευή ενός ολιστικού μοντέλου ερμηνείας της ιστορικής

πραγματικότητας. «Η πρόσληψη και περιγραφή αυτού του επιπέδου νοήματος [...] είναι ο στόχος της αρχαιολογίας» (Tomlinson, 1993: 37). Ίσως η διαφορά της αρχαιολογίας του Foucault από την ερμηνευτική είναι πιο ξεκάθαρη στο ιστοριογραφικό επίπεδο, το οποίο μας ενδιαφέρει επί του παρόντος, ως προς την αντιμετώπισή της του ιστορικού λόγου. Παραθέτοντας από τον ίδιο τον Foucault, «[η] Αρχαιολογία δεν προσπαθεί να ορίσει τις σκέψεις, αναπαραστάσεις, εικόνες, θέματα, προκαταλήψεις οι οποίες είναι κρυμμένες ή αποκαλύπτονται στον λόγο· αλλά τον λόγο τον ίδιο, τον λόγο ως πρακτικές οι οποίες υπακούουν σε συγκεκριμένους κανόνες. Δεν αντιμετωπίζει τον λόγο ως *τεκμήριο*, ως σημάδι κάποιου άλλου [...]· ενασχολείται με τον λόγο στον δικό του όγκο, ως *μνημείο*» (Foucault, [1972] 2000: 138-139, στο: Tomlinson, 1993: 38). Αφού παρουσιάσει κάποιες πτυχές της Αρχαιολογίας, ο Tomlinson κατόπιν προχωρά στην κριτική της περιγραφικότητάς της, η οποία οδηγεί στην αποστασιοποίηση του αρχαιολόγου της γνώσης προς ένα πάλι αρχιμηδικό σημείο υπεροχής, το οποίο, κατά την γνώμη του, ο Foucault ίσως να συναισθάνθηκε, υποθέτοντας κατόπιν ότι ίσως γι' αυτό να προχώρησε στην θεωρία της γενεαλογίας βασιζόμενος στον Nietzsche. Στην γενεαλογία υπογράμμισε την συνέργεια των ιστορικών παραγόντων στην διατήρηση της δύναμης μέσω της γνώσης, ορίζοντας τον σκοπό της γενεαλογικής ιστορίας ως «όχι την ανακάλυψη των ριζών της ταυτότητάς μας, αλλά την αφοσίωσή της στην διασπορά της. Δεν αποζητά να ορίσει το μοναδικό μας κατώφλι εμφανίσεως, την πατρίδα στην οποία οι μεταφυσικοί υπόσχονται μια επιστροφή· αποζητά να καταστήσει ορατές όλες εκείνες τις ασυνέχειες οι οποίες μας διέπουν» (Foucault, 1977: 162, στο: Tomlinson, 1993: 40). Ο Tomlinson βρίσκει κοινά σημεία μεταξύ αυτής της «ανατοποθέτησης των στόχων αυτών των διασπορών, αντι-ηγεμονικών τάσεων στο βαθύ επίπεδο του σχηματισμού του λόγου» (Tomlinson, 1993: 41) του Foucault με τον διαλογισμό και την εξωτοπία του Bakhtin και την ταυτόχρονη εμπειρία εγγύτητας και αποστάσεως σε σχέση με τον άλλο των ερμηνευτών Gadamer και Ricoeur, προτείνοντας ότι υπάρχει ανάγκη για ένωση της ερμηνευτικής, αρχαιολογικής και γενεαλογικής ερμηνείας στην ιστορία, διατηρώντας όμως μέχρι τέλους τις επιφυλάξεις του ως προς την ηγεμονική στάση της ιστορίας ως επιστήμης έναντι των γεγονότων του παρελθόντος. Αυτές οι επιφυλάξεις του ως προς την ίδια την δική του – τελικά – επιστημολογική αρχή, δηλαδή την ίδια την *ιστορία*, κρίνονται επί του παρόντος ως άδικες προς το έξοχο κείμενό του το οποίο εδώ συνοψίζεται – άδικες, διότι, ήδη από την αρχή του κειμένου, ο συγγραφέας μας είχε ξεκαθαρίσει ότι η ταυτότητα των γεγονότων διαμορφώνεται κατά το ερευνητικό-ιστορικό έργο, δεν προϋπάρχει αυτού εφ' όσον δεν έχει σχηματοποιηθεί σε *λόγο*. Ο παρών σχολιασμός οδηγείται λοιπόν στο να πιθανολογήσει ως αίτιο αυτής της αυτοαναιρέσεως είτε την φυσική κόπωση την οποία ένα τόσο εργώδες κείμενο μπορεί να έχει επιφέρει, είτε μια απολογητική – ως απολογίας του για τα λάθη των παλαιότερων ιστορικών – και συμφιλιωτική τάση του συγγραφέα του να προκρίνει την προσέγγιση προς την ερμηνευτική θεωρία της ιστοριολογικής εμμονής στον ηγεμονισμό του θεωρητικού της ιστορίας, ο οποίος έχει δίκιο μεν, αλλά παραμένει μόνος και απομονωμένος σε ένα μη εξερευνητό χωροχρόνο κάπου *προ* και *πίσω* από το κείμενο. Εάν δεν υπήρχε αυτή η απολογητική και συμφιλιωτική στάση του Tomlinson, θα θεωρούσα ότι η ορθότητα της απόψεως του Tomlinson εδράζεται μόνον στο επίπεδο του κειμένου του και όχι σε διαπροσωπικό επίπεδο· είναι όμως ακριβώς λόγω αυτής της απολογητικής και συμφιλιωτικής στάσεως του συγγραφέα αυτού ως προς την ερμηνευτική θεωρία που καταλήγω στην διαπίστωση ότι κινείται προς μια *πραγματικά* – για την σύγχρονη ανθρωπιστική έρευνα – γόνιμη κατεύθυνση.

Το παρόν κείμενο δεν φιλοδοξεί να αποτελέσει μια πλήρη ιστορική αναφορά σε πτυχές αυτού του ερευνητικού δίπολου ερμηνευτικής – αρχαιολογίας στην ολότητα και

συναρμογή με την οποία ερευνητές όπως ο Tomlinson έχουν επιχειρήσει (εξάλλου, τέτοια θέματα είναι διεπιστημονικά, με τέτοια τεράστια έκταση νοήματος, ώστε να εκτείνονται σε επιστημονικούς κλάδους κολοσιαίων διαστάσεων στον σημερινό παγκόσμιο πανεπιστημιακό χάρτη, όπως η ιστορία και η ανθρωπολογία), καθώς και με αντίστοιχη ανταπόκριση στην βιβλιογραφία. Εν τούτοις, θεωρώ ότι η συνδυασμένη αρχαιολογική-ερμηνευτική-γενεαλογική προσέγγιση στην οποία το κείμενο-πηγή του Tomlinson έχει καταλήξει – μέχρι του αναφερθέντος σημείου του (Tomlinson, 1993: 41) – ως την πιο δόκιμη ιστορική προσέγγιση, δεικνύει ακριβώς το ενδιαφέρον του για την πραγματικότητα της έρευνας: ο λόγος – είτε ιστορικός, είτε ιστοριογραφικός, αδιαφόρως – ερευνάται ως μνημείο του εαυτού του· θα τολμήσω να πω ως μνημείο της ερευνητικής ενασχολήσεως επί αυτού – ενασχολήσεως διαλεκτικής επί του κειμένου – ετεροκαθοριζόμενης στην αυτογνωσία της και αποστασιοποιούμενης στην οικειοποίησή της του άλλου ερμηνευτικής αρχαιολογίας κατά τα λεγόμενα του συγγραφέα, όχι ως τεκμήριο κάποιου άλλου κόσμου, δήθεν ιστορικού, ευρισκομένου μακριά από την λογική διεξαγωγή.

Προφανώς, επίσης, ο προηγηθείς παραθετικός σχολιασμός δεν αποτελεί τεκμηρίωση του αρχικού ισχυρισμού περί αυτής της επιστροφής της έρευνας στο πραγματικό. Προς την υλοποίηση – ή, θα έπρεπε ίσως να γραφτεί πιο ταιριαστά, την πραγμάτωση – του σκοπού μιας τέτοιας τεκμηρίωσης, για να έρθουμε σιγά-σιγά κοντύτερα και στην αρχική προ-συνεδριακή πρόταση για το παρόν κείμενο, θα απασχολήσουν στο εξής δύο σημεία συνάφειας του συγκεκριμένου κειμένου του Gary Tomlinson, δηλαδή του προλόγου του βιβλίου του *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others* με τίτλο «Approaching Others (Thoughts before Writing)» [«Προσεγγίζοντας άλλους (σκέψεις προ συγγραφής)»] (Tomlinson, 1993: ix-43) και του κειμένου του ιστορικού και θεωρητικού της ιστορίας Hayden White με τίτλο «The Value of Narrativity in the Representation of Reality» [«Η αξία της αφηγηματικότητας στην αναπαράσταση της πραγματικότητας»] και του προλόγου του (White, [1987] 1990: ix-25), σημεία συνάφειας τα οποία προφανώς αναμένεται να εμπέσουν στον ευρύτερο χώρο της πράξεως της έρευνας – ιδιαίτερα της ιστορικής.

III. Η κεντρική θέση της αφήγησης στην ιστορία κατά το «Η αξία της αφηγηματικότητας στην αναπαράσταση της πραγματικότητας» του Hayden White ([1987] 1990: 1-25)

Αν και το άρθρο του Hayden White με τίτλο «The Value of Narrativity in the Representation of Reality» ([1987] 1990: 1-25) ξεκινά με την άρνηση της κυρίαρχης θέσης της αφήγησης στην ιστορική μελέτη, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι αυτή η εκκίνηση αποτελεί μια αρχική πρόταση, η οποία παρακάτω στο κείμενο αναδιαμορφώνεται σε μια τελική άποψη που υποστηρίζει αυτήν την κυρίαρχη θέση. Πιο συγκεκριμένα, αν και αρχικά διασαφείται ότι «οι ιστορικοί δεν έχουν ως προσταγή το αναφέρειν τις αλήθειές τους περί του αληθινού κόσμου σε αφηγηματικές μορφές» (White, [1987] 1990: 2), ακριβώς στην ίδια παράγραφο, λίγο πιο κάτω, αναφέρεται ότι οι ιστορικοί «οπωσδήποτε [certainly] αφηγούνται τις αναφορές τους [accounts] της πραγματικότητας την οποία προσελάμβαναν, ή νόμιζαν ότι προσελάμβαναν [...]». Επίσης, αναφερόμενος στην καθεστώς «μοντέρνα» άποψη της ιστορίας, ο White υποστηρίζει ότι «πράγματι, η δόξα του μοντέρνου ιστοριογραφικού εγκαθιδρύματος θεωρεί ότι υπάρχουν τρία βασικά κριτήρια ιστορικής αναπαραστάσεως – τα χρονικά [annals], το χρονικό [chronicle] και η καθ' αυτό ιστορία – η ατελής “ιστορικότητα” των δύο εκ των οποίων τεκμηριώνεται στην αποτυχία τους να επιτύχουν πλήρη αφηγηματικότητα των γεγονότων τα οποία πραγματεύονται» (White, [1987] 1990: 4-5). Η δική του άποψη,

όμως, είναι ότι τα χρονικά και το χρονικό είναι δύο διαφορετικές συλλήψεις της ιστορίας και όχι μη κανονικές ιστορικές συλλήψεις: «Σε αυτά που ακολουθούν αντιμετωπίζω τις μορφές ιστορικής αναπαραστάσεως *χρονικά* και *χρονικό* όχι ως τις ατελείς ιστορίες, όπως κατά συνθήκη θεωρούνται, αλλά μάλλον ως ιδιαίτερα προϊόντα πιθανών συλλήψεων της ιστορικής πραγματικότητας, συλλήψεις οι οποίες είναι εναλλακτικές, παρά αποτυχημένες προσδοκίες, του πλήρως πραγματοποιημένου ιστορικού λόγου που η μοντέρνα μορφή της ιστορίας υποτίθεται ότι ενσαρκώνει» (White, [1987] 1990: 5-6). Η αφηγηματικότητα είναι λοιπόν απαραίτητο συστατικό στοιχείο του ιστορικού κειμένου σε οποιαδήποτε του μορφή, ακόμα και αν δεν ολοκληρώνεται σε κάποιες από τις μορφές ιστορικού λόγου. Παρά τα όποια συνυφασμένα προβλήματα, η *ιστορικότητα* είναι δεμένη με την *αφηγηματικότητα* και η καθ' αυτό ιστορία είναι μια αναφορά η οποία επιτυγχάνει πλήρη αφηγηματικότητα των γεγονότων που πραγματεύεται. «[...] [Ο]ταν [...] η ιστοριογραφία μεταμορφώθηκε σε μια “αντικειμενική” επιστήμη, ήταν η *αφηγηματικότητα* του ιστορικού λόγου αυτή που υμνήθηκε ως ένα από τα σημάδια της ωρίμανσής της ως μιας πλήρως “αντικειμενικής” επιστήμης» (White, [1987] 1990: 24). Ο λόγος με τον οποίο καλείται ο ιστορικός να πραγματοποιήσει την ιστορία είναι ο αφηγηματικός λόγος.

Η κεντρική ενασχόληση του συγκεκριμένου άρθρου με την αφηγηματικότητα στην ιστορία διαφαίνεται, εκτός των παραπάνω, και πιο πρακτικά, από την παρουσίασή του των δύο τρόπων με τους οποίους ένα ιστορικό κείμενο μπορεί να εμφανίζει αφηγηματικότητα: είτε μπορεί να «επινοεί ότι κάνει τον κόσμο να μιλά ο ίδιος και να μιλά ως ιστορία» (White, [1987] 1990: 24), με την έννοια «[...] μιας ιστορίας με καλά σημειωμένες αρχική, μέση και τελική φάση» (White, [1987] 1990: 2), που «*αφηγηματοποιεί*» τον κόσμο, είτε, κατά τον τρόπο γνωστών δυτικών ιστορικών, μπορεί απλά να «αφηγείται τις αναφορές του της πραγματικότητας την οποία προσλαμβάνει ή νομίζει ότι προσλαμβάνει» (White, [1987] 1990).³ Και στις δύο περιπτώσεις, η πηγή μας αφήνει, νομίζω, να εννοηθεί ότι, εφ' όσον υπάρχει αφηγηματικότητα, υπάρχει και ιστορικότητα.

Έτσι, η θεώρηση της επιστήμης της ιστορίας του White στρέφεται προς την μελέτη της πραγματοποιήσεως της ίδιας της ιστορίας κατά την ιστορική έρευνα, υποστηρίζοντας – θεωρώ – την άποψη περί γενικότερης τάσης ενασχολήσεως με το *πραγματικό* κατά την έρευνα των ανθρωπιστικών επιστημών που περιγράφηκε παραπάνω. Ο σχολιαζόμενος ιστορικός Hayden White προκρίνει από τα τρία αφοριστικά χαρακτηριστικά της ιστορίας (τον «κριτικό χειρισμό των πηγών», την τήρηση «της χρονολογικής τάξεως του αυθεντικού συμβεβηκότος των γεγονότων, τα οποία μεταχειρίζεται ως μια βασική γραμμή που δεν παραβιάζεται στην ταξινόμηση οποιουδήποτε δοθέντος γεγονότος είτε ως αιτίας, είτε ως αποτελέσματος», και την αφηγηματικότητα [White, [1987] 1990: 4-5]) το τελευταίο – και όχι, για παράδειγμα, την κριτική σκέψη – επιλέγοντας, δηλαδή, το κατ' εξοχήν αφορούν στην πράξη της δημιουργίας κατά την ιστορική επιτέλεση ως σημαντικότερο από κάποιο από τα άλλα δύο χαρακτηριστικά – χαρακτηριστικά τα οποία μάλλον αποτελούν προϋποθέσεις δημιουργίας του ιστορικού λόγου, υλοποιούμενες κατά την έρευνα και την συγγραφή ή, για του λόγου το αληθές, την προφορική αφήγησή του.

Είτε ένας τέτοιος θεωρητικός λόγος περί της ιστορίας, όπως αυτός του White, πληροφορεί – όπως μου φαίνεται περίπου οφθαλμοφανές – περί του τι κατά-το-πράγμα συμβαίνει στην ιστορία (εάν δεχθεί λοιπόν κανείς την πρόταση του White ότι η βάση της ιστορίας είναι η αφήγηση και εάν η αφήγηση μπορεί να θεωρηθεί ως η πιο

³ Με ελαφριά παράφραση, δηλαδή με μεταφορά των αναφερομένων (στο αρχικό παράθεμα) *δυτικών ιστορικών* από πληθυντικό σε ενικό αριθμό και τοποθέτηση στην θέση του υποκειμένου, αντί αυτών, της ιστορίας.

χαρακτηριστική πράξη του ιστορικού), είτε όχι, οι προεκτάσεις του είναι ενδιαφέρουσες. Κατά πρώτον, ειδοποιείται ο ιστορικός – και κατ' επέκταση ο ερευνητής στον ιστορικό χώρο γενικότερα – περί της αναγκαιότητας της ανάπτυξης από μέρους του δεξιοτήτων στο ίδιο το γράψιμο – ιδιαίτερα, στο αφηγηματικό γράψιμο, κάτι για το οποίο ήδη διδάσκοντες στα πανεπιστήμια έχουν αρχίσει να ειδοποιούν στην πράξη της διδασκαλίας τους φοιτητές. Κατά δεύτερον, εφ' όσον το ενδιαφέρον εστιάζεται στην πρακτική της ιστορικής έρευνας και, τελικά, της ιστορίας γενικότερα, τα ιστορικά κείμενα όλων των εποχών και πολιτισμών καθίστανται συγκρίσιμα, ενώ κανένα ιστορικό κείμενο δεν θα έπρεπε να απαξιωθεί ως «καλό μόνο για την εποχή του» (γιατί ένας τέτοιος χαρακτηρισμός θα ήταν κατά βάσιν απαξιωτικός). Κατά τρίτον, απαραίτητη συνοδός στην ένταξη μιας κοινότητας στην ιστορία καθίσταται η ανάπτυξη από μέρους της αφηγήσεων (ή, όπως το διατυπώνει ο ίδιος ο White, «το ενδιαφέρον που δεσπόζουσες κοινωνικές ομάδες έχουν [...] στην εξασφάλιση της πεποιθήσεως ότι η κοινωνική πραγματικότητα η ίδια μπορεί και να βιωθεί αλλά και να κατανοηθεί ρεαλιστικά ως ιστορία» (White, [1987] 1990: x)· ένα τέτοιο ενδιαφέρον για ανάπτυξη αφηγήσεων έχει επιδείξει και ο θεσμικός κλάδος μελέτης της αποκαλούμενης «βυζαντινής μουσικής», αλλά και – διατυπώνοντας εδώ την μοναδική συμβολή του τρέχοντος άρθρου στο κύριο θέμα του παρόντος τόμου – οι ίδιοι οι ερμηνευτές της, οι ψάλτες, φαινόμενο το οποίο ίσως επηρέασε την Ομάδα Παλαιογραφίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και την οδήγησε στο να αποκαλέσει την βυζαντινή μουσική ως μια «ιστορία που δεν τελειώνει» («never ending story») κατά την παρουσίασή της στο πλαίσιο του συνεδρίου, του οποίου τα πρακτικά διαβάζονται επί του παρόντος.

Είτε κανείς θεωρήσει το ιστορικό κείμενο ως αφήγηση που φέρει τις τεκμαίρουσες πηγές του και δεν καταλύει την χρονολογική σειρά των γεγονότων, κατά την θεμελίωσή του, σχέσεων αιτίας – αποτελέσματος (θεώρηση που στηρίζεται στην θεωρία του Hayden White), είτε όχι, μου φαίνεται ότι η κατανόηση της αφήγησης ως κεντρικού χαρακτηριστικού της ιστορίας μπορεί να αποτελέσει την ιστορική προσέγγιση της ευρύτερης τάσης των ανθρωπιστικών σπουδών να ασχολούνται με το πρακτέον της διεξαγωγής τους. Η επιφύλαξη με την οποία διατυπώθηκε η προηγούμενη πρόταση έχει να κάνει με το γεγονός ότι δεν τεκμηριώνεται αρκούντως το ότι η αφήγηση είναι απαραίτητη στην πράξη της ιστορικής έρευνας, εφ' όσον μόνο το πόνημα του White αναφέρθηκε ως πηγή. Ακολουθώντας, θα ασχοληθούμε λοιπόν με την περαιτέρω κατανόηση της έννοιας της αφήγησης, αρχικά κατά την θεωρία του White με έναν επαγωγικό τρόπο, αντιμετωπίζοντάς την, δηλαδή, όπως αυτός, ως μία ιδιαίτερη *μορφή* λόγου. Σε δεύτερο χρόνο, θα ασχοληθούμε με αυτό το θέμα της *μορφής* κατά το προαναφερθέν έργο του Tomlinson, για τον λόγο ότι η *μορφή* είναι κάποιας – τουλάχιστον – σημασίας για την όλη θεωρία του Tomlinson, χωρίς όμως να συναντάται συχνά σε αυτήν ως όρος – τουλάχιστον στα δικά μου διαβάσματα του συγκεκριμένου έργου του (η πρόταση ότι η *μορφή* του Tomlinson προσεγγίζει εννοιακά την *μορφή* του White, αν και ο τελευταίος κατακρίνει τον Foucault επί της ιστορικής του επιδόσεως μέσα στο ίδιο το εδώ σχολιαζόμενο βιβλίο του, θα συστηθεί στην συνέχεια, αλλά δεν θα αποδειχθεί). Η επακολουθούσα ενασχόληση με την μορφή αιτιολογείται επίσης από την κεντρική θέση της σε διάφορα ερευνητικά συμφραζόμενα (με την ελπίδα, βέβαια, ότι τα τελευταία αυτά ερευνητικά συμφραζόμενα δεν έχουν καταστήσει το όλο θέμα παλαικό εν αγνοία μου – πάνε και είκοσι χρόνια πια από την πρώτη έκδοση του έργου του Tomlinson) και έχει ως απώτερο σκοπό να καταδειχθεί η μορφή ως το πρώτο σημείο συνάφειας των δύο έργων – σημείο συνάφειας που μπορεί να υποστηρίξει την άποψη της στροφής των ανθρωπιστικών επιστημών προς το *πραγματικό*.

IV. «Το περιεχόμενο της μορφής» του Hayden White ([1987] 1990)

Η θέση της *μορφής* σε ένα υψηλότερο επαγωγικά επίπεδο από την *αφήγηση*, δηλαδή η θεώρηση της αφήγησης ως μίας ιδιαίτερης λογικής μορφής, έχει περιγραφεί ωραία από τον Hayden White: «[...] [H] αφήγηση, μη όντας απλώς και μόνο μία μορφή λόγου που μπορεί να πληρωθεί με διαφορετικά περιεχόμενα, αληθινά ή φανταστικά, ανάλογα με την περίπτωση, ήδη κατέχει ένα περιεχόμενο που προηγείται οποιασδήποτε πραγματοποιήσεώς της στον προφορικό ή γραπτό λόγο» (White, [1987] 1990: xi). Η προήγηση ενός περιεχομένου του λόγου της πραγματοποίησής του είναι προφανώς πολύ ρηξικέλευθη πρόταση στον χώρο της δυτικής σκέψης και αξίζει περαιτέρω μελέτης: σε κάθε περίπτωση, η αφήγηση είναι μια μορφή λόγου και ο White θεωρεί ότι είναι μια ιδιαίτερη μορφή, η οποία έχει εκ των προτέρων περιεχόμενο, κατέχει, δηλαδή, περιεχόμενο ήδη προ της πραγματοποίησής του λόγου.

Η θέση της *μορφής* στο κείμενο του Hayden White είναι τόσο κεφαλαιώδης, ώστε να περιέχεται στον συνολικό τίτλο του εδώ σχολιαζόμενου βιβλίου του, *Το περιεχόμενο της μορφής: Αφηγηματικός λόγος και ιστορική αναπαράσταση*, μην επιτρέποντας καμμία αμφιβολία και καμμία δυσκολία περί της σημασίας που της προσδίδεται ήδη από την αρχή του έργου. Το γύρισμα της τελευταίας σελίδας του εμπρόσθιου υλικού του έργου αυτού, προκειμένου κανείς να προχωρήσει στο κύριο μέρος του, αποτελεί κάτι περισσότερο από μια απτή απόδειξη περί της κεντρικότητας του θέματος της μορφής στο συγκεκριμένο έργο του White: γυρίζοντας σελίδα, έρχεται κανείς ενώπιος ενώπιω με «το περιεχόμενο της μορφής» ως τίτλο του κυρίως μέρους του έργου, συνειδητοποιώντας ότι το ίδιο το βιβλίο αυτό θεωρείται ως μία *μορφή*, της οποίας το περιεχόμενο θα ανοιχθεί αμέσως μπροστά του. Μια καλή αρχή για εμβάθυνση σε αυτό το περιεχόμενο της συγκεκριμένης μορφής, όπως έχει ήδη προταθεί στην ενότητα «Η κεντρική θέση της αφήγησης στην ιστορία», θα ήταν η μελέτη του ίδιου τμήματός του που έχει μέχρι στιγμής αποτελέσει μία εκ των δύο κύριων πηγών για το παρόν κείμενο, δηλαδή του «Η αξία της αφηγηματικότητας στην αναπαράσταση της πραγματικότητας», στο οποίο, αφού ξεκινήσει με την εμπειρική διαπίστωση της φυσικότητας και παγκοσμιότητας της αφήγησης για τον άνθρωπο (White, [1987] 1990: 1), ο συγγραφέας προχωράει στο ζήτημα της φύσης της αφηγηματικότητας (White, [1987] 1990: 4), στο οποίο μια αρχή θα αποτελούσε η ενασχόληση με την «βάση της γοητείας της αφήγησης ως μιας μορφής για την αναπαράσταση των γεγονότων», θέμα το οποίο ο White αντιμετωπίζει μέσω του αντίστροφου ερωτήματος, δηλαδή «με τι θα έμοιαζε μια μη αφηγηματική αναπαράσταση της πραγματικότητας» (White, [1987] 1990: 4). Η απάντηση στο ερώτημα αυτό δίνεται με δύο τρόπους, έναν επιστημολογικό της ιστοριογραφίας και έναν επί του μελετώμενου, παράγοντας το δεύτερο σημείο συνάφειας με το έργο του Tomlinson, όπως αναφέρθηκε στην αρχή του παρόντος κειμένου, δηλαδή τον διπλό βασικό ερευνητικό σκοπό, παραφράζοντας τα λόγια του Tomlinson, της κατασκευής, από την μια μεριά, ενός συγκεκριμένου ιστορικού λόγου επί του προ-επιλεχθέντος ιστορικού θέματος και, από την άλλη, «της αναθεωρήσεώς μας του ίδιου του μουσικολογικού μας (και ευρύτερα επιστημονικού του ανθρώπου) λόγου» (Tomlinson, 1993: ix: λίγα περισσότερα περί αυτού του σημείου συνάφειας βρίσκονται στο τέλος του παρόντος άρθρου). Κλείνοντας αυτήν την παραδρομή, απλά θα αναφέρω ότι η απάντηση του White στο ερώτημα αυτό τοποθετεί επίσης την μορφή σε κεντρική θέση (περί της οποίας δεν συνεχίζω, διότι νομίζω ότι ανέφερα αρκετά για την θέση της μορφής στο συγκεκριμένο έργο του συγγραφέα αυτού).

V. Η μορφή στα κείμενα «Πρόλογος» και «Προσεγγίζοντας άλλους (σκέψεις προ συγγραφής)» του Gary Tomlinson (1993: ix-43)

Αν το θέμα της *μορφής* είναι ρητά παρόν στο έργο του White, είναι ρητά απόν στο έργο του άλλου συγγραφέα μας, του Gary Tomlinson. Θεωρώ όμως ότι δύο άλλοι όροι, οι *ενέργειες που δημιουργούν την γνώση* και το *μνημείο*, οι οποίοι συνδέονται με μια έννοια μορφοποίησεως, συντελούν προς την νοηματοδοτική κατεύθυνση της μορφής.

«Ένα κυβερνόν χαρακτηριστικό όλης της γνώσεως: ότι είναι τοποθετημένη στις ενέργειες και διαπραγματεύσεις οι οποίες την κάνουν» (Tomlinson, 1993: 9). Αυτή η πρόταση τοποθετεί την ιστορική γνώση σε δύο παράγοντές της, τις ενέργειες και τις διαπραγματεύσεις, οι οποίες, ως αποτελούσες αντικείμενα *θέσης* κατά τον όρο που χρησιμοποιεί αυτολεξεί το κείμενο («situated»), και ως ουσιαστικά τα οποία μπορούν να γίνουν γνωστά στην έρευνα, όπως θα μας πει αμέσως παρακάτω η ίδια πηγή, και ως μέρη της ιστορίας (συνεπώς, ιστορικά γεγονότα με μια επιστημολογική έννοια της ιστορίας), λαμβάνουν πλέον ρόλο δημιουργών της γνώσεως, η οποία [γνώση], εφ' όσον γίνεται [*is made*]] από αυτές, λαμβάνει, μεταξύ άλλων, και *μορφή* μέσω αυτών. Εδώ εμπεριέχεται λοιπόν, μεταξύ άλλων, και μια ανάδειξη της *μορφής* στον χώρο της ιστορικής γνώσης, ο οποίος συγκεκριμένα μας απασχολεί επί του παρόντος. Η εξειδίκευση αυτής της πρότασης στην *πράξη* του ιστορικού ερευνητικού χώρου θα συνεπαγόταν ότι ένα κυβερνόν χαρακτηριστικό της ιστορικής γνώσεως είναι το ότι βρίσκεται τοποθετημένη στις ενέργειες και τις διαπραγματεύσεις της ιστορικής έρευνας, όπως κυρίως, κατά τα προαναφερθέντα, στην αφήγηση καθώς και στην χρήση των πηγών και στην κατασκευή αλυσίδων αιτίας – αποτελέσματος (για να αναφέρω και άλλες ενέργειες της επιστήμης της ιστορίας κατά τον White). Οι ενέργειες αυτές δίνουν στην ιστορική γνώση την υπόστασή της, συνεπώς και την μορφή της.

Η κυριότερη, όμως, ενασχόληση του Tomlinson με το θέμα της μορφής γίνεται στην επόμενη ενότητα του βιβλίου του, όπου κανείς έρχεται σε επαφή με την ιστορική θεωρία, την οποία φαίνεται να υποστηρίζει ως πιο εξελιγμένη και την χρησιμοποιεί ως βάση της δικής του επιστημολογίας, της προαναφερθείσας *Αρχαιολογίας της Γνώσεως* (μπολιασμένης με στοιχεία ερμηνευτικής, όπως αναφέρθηκε) του Michel Foucault. Ας ξαναδούμε τα βασικά σημεία της με γνώμονα την ενασχόλησή τους με το θέμα της μορφής.

«Τα αρχαιολογικά νοήματα αφορούν όχι τους τρόπους με τους οποίους υποκειμενικές συνειδήσεις σχηματίζουν τους λόγους στους οποίους συμμετέχουν, αλλά τους τρόπους με τους οποίους μορφοποιούνται από αυτούς» (Tomlinson, 1993: 33-34). Η πρόταση αυτή μας ενημερώνει για την διαδικασία της αρχαιολογικής μορφοποίησεως των υποκειμενικών συνειδήσεων μελετώντων και μελετωμένων από τους λόγους στους οποίους συμμετέχουν, πρόκειται, δηλαδή, για την ένδειξη ενός *ποιητικού δρόμου* προς την *μορφή* των προσώπων από τους λόγους στους οποίους βρίσκονται και όχι το αντίθετο, όχι δηλαδή περί τρόπων μορφοποίησης των λόγων από τα ιστορικά πρόσωπα. Κατόπιν, μέσω μιας διχοτομήσεως των ιστορικών πηγών (αλλά και γενικότερα του λόγου) σε *τεκμήρια* και *μνημεία*, ο Tomlinson μάς διασαφηνίζει το μεθοδολογικό μέσον διαβάσεως αυτού του δρόμου στην ιστορία κατά την Αρχαιολογία του Foucault: «Η Αρχαιολογία δεν προσπαθεί να ορίσει τις σκέψεις, αναπαραστάσεις, εικόνες, θέματα, προκαταλήψεις οι οποίες είναι κρυμμένες ή αποκαλύπτονται στον λόγο· αλλά τον λόγο τον ίδιο, τον λόγο ως πρακτικές οι οποίες υπακούουν σε συγκεκριμένους κανόνες. Δεν αντιμετωπίζει τον λόγο ως *τεκμήριο*, ως σημάδι κάποιου άλλου [...]· ενασχολείται με τον λόγο στον δικό του όγκο, ως *μνημείο*» (Foucault, [1972] 2000: 138-139, στο: Tomlinson, 1993: 38). Ο λόγος, είτε ως λόγος της ιστορικής πηγής, είτε ως λόγος του ίδιου του ιστορικού ο οποίος την μελετά,

αντιμετωπίζεται ως μνημείο του εαυτού του, όχι ως τεκμήριο κάποιου χαμένου σήμερα ιστορικού κόσμου του παρελθόντος που κρύβεται πίσω του ή μέσα του. Ο λόγος είναι εξερευνησίμος στον όγκο του, δηλαδή στην απτή πραγματικότητα της μορφής του, όχι σε υπονοούμενα συμφραζόμενά του, τα οποία ο ερευνητής καλείται να συναισθανθεί εμπλέκοντας την σκέψη του.

Το ότι ο Foucault στην Αρχαιολογία του ενοποιεί το περιεχόμενο με την μορφή του λόγου δεν διατυπώνεται εδώ για πρώτη φορά. Αντιθέτως, διαφαίνεται και σε ένα από τα υπόλοιπα άρθρα του βιβλίου του άλλου συγγραφέα μας, του Hayden White, με το οποίο απασχοληθήκαμε προηγουμένως – άρθρο στο οποίο εν πολλοίς ασκεί δριμεία κριτική στον Foucault. Εκεί αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι ο «μεγαλύτερος σκοπός» του Foucault είναι το «διαλύειν την διάκριση μεταξύ επιφανειών και βαθών» (White, [1987] 1990: 105), ότι «η αυθεντία του λόγου του Foucault προκύπτει πρωτίστως από το στυλ του» (White, [1987] 1990: 105) και ότι «δεν υπάρχει κέντρο στον λόγο του Foucault. Είναι όλο επιφάνεια» (White, [1987] 1990: 105) – αν και, με βάση την αρχή της ιστορικής έρευνας στην οποία και ο White στηρίζεται, δηλαδή την κρίση του έργου του Foucault «επί των δικών του όρων» (White, [1987] 1990: 105), ο White θα έπρεπε να κρίνει το έργο του τελευταίου επί του επιπέδου της επιφάνειάς του, δηλαδή επί των ίδιων των λεγομένων του και όχι επί δήθεν καλά κρυμμένων αρχών του, όπως «η ιδεολογική του θέση» (White, [1987] 1990: 104), επίπεδο από το οποίο προφανώς το κείμενο του White δεν ξεφεύγει, επιτρέποντάς μας να τον χαρακτηρίσουμε ως «παραδοσιακό ιστορικό» (τουλάχιστον σε αυτό του το σημείο).

Φαίνεται, πάντως, ότι δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε ότι, κατά την αρχαιολογική προσέγγιση που περιγράφηκε παραπάνω, η μορφή έχει βασική συμμετοχή στο περιεχόμενο του λόγου – ή, τουλάχιστον, ότι η μορφή έχει σημαντική θέση στην όλη αυτή θεωρία, όπως έχει και στην θεωρία του White (αδιαφόρως αν οι δύο θεωρίες έχουν διαφορετικές αφετηρίες και ο δεύτερος έχει κατακρίνει το έργο του πρώτου), αποτελώντας, συνεπώς, σημείο συνάφειας μεταξύ των δύο αυτών θεωριών.

VI. Επίλογος: Ανάπτυξη του συναπτικού πραγματικού

Προσπαθώντας να αναπτύξουμε το ευρεθέν σημείο συνάφειας μεταξύ των έργων των White και Tomlinson, φαίνεται ότι θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι τα δύο σχολιαζόμενα κείμενά τους δεν συμπίπτουν μόνο στην *ενασχόλησή* τους με το θέμα της μορφής στον λόγο, αλλά και στην απόδοσή τους μιας έννοιας *πραγματικού* σε αυτήν, προσφέροντάς μας ένα επιχείρημα για την απόδειξη του αρχικού μας θεωρήματος περί στροφής των ανθρωπιστικών σπουδών προς αυτό. Από την μια πλευρά, είδαμε πως, κατά τον White, το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της ιστορίας είναι η *αφήγηση*, η οποία πρόκειται για μορφή του λόγου και κυρίαρχη πράξη του ιστορούμενου, πράξη που κάνει την ιστορία πραγματικότητα κατά την ακρόαση ή την ανάγνωσή της ενώπιον του ακροατηρίου ή του αναγνωστηρίου της. Όπως αναφέρθηκε, άλλωστε, η μορφή της *αφήγησης* κατά το έργο του «ήδη κατέχει ένα περιεχόμενο που προηγείται οποιασδήποτε δεδομένης πραγματοποίησής του σε προφορικό ή γραπτό λόγο» (Tomlinson, 1993: xi), ενώ ο συγγραφέας αντιμετωπίζει τις «μορφές ιστορικής αναπαραστάσεως χρονικά και χρονικό», «όχι ως τις ατελείς ιστορίες, όπως κατά συνθήκη θεωρούνται, αλλά μάλλον ως ιδιαίτερα προϊόντα πιθανών συλλήψεων της ιστορικής πραγματικότητας, συλλήψεις οι οποίες είναι εναλλακτικές, παρά αποτυχημένες προσδοκίες, του πλήρως πραγματοποιημένου ιστορικού λόγου που η μοντέρνα μορφή της ιστορίας υποτίθεται ότι ενσαρκώνει» (White, [1987] 1990: 5-6). Από την άλλη πλευρά, ο Tomlinson ξεκινά την «Ιστοριογραφία» του «των άλλων» με την πρόθεση «να αιχμαλωτίσει κάποια από την αυτογνωσία που μας αφήνει να δούμε

τους πολύπλοκους τρόπους με τους οποίους οι κατασκευές μας του παρελθόντος είναι στην πραγματικότητα δικές μας – δηλαδή να δούμε την αυτο-εργασία με την οποία στην στιγμή φέρουμε τις ιστορικές μας κατασκευές κοντά, καθιστώντας τις στοιχεία φέροντα νόημα στους σημερινούς λόγους μας, και τις κρατούμε στο χέρι μας απέναντί μας, σημειώνοντας την διαφορά τους» (Tomlinson, 1993: xi). Η συνάφεια των δύο έργων ως προς το θέμα του πραγματικού, εάν αποδειχθεί, ίσως μπορεί να ενταχθεί στην ακόμα γενικότερη τάση της δυτικής λογιόσύνης να επείγεται προς επιστημολογία, εφ' όσον το *πραγματικό* στην ίδια την έρευνα αφορά την ίδια της την πραγματικότητα.

Εν είδει, τώρα, απόπειρας να συντεθούν οι δύο επιστημολογίες, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι ίσως αυτές να ενεργούν συμπληρωματικά: αφ' ενός, ο Tomlinson μάς καλεί να ασχοληθούμε με τις ίδιες «τις ενέργειες που κάνουν την γνώση», ούτως ώστε να την γνωρίσουμε και αυτήν την ίδια. Όμως, νομίζω ότι μία από αυτές τις ενέργειες είναι η ίδια η συγγραφή ή η προφορική έκφραση του ερευνητικού λόγου (κάτι το οποίο ίσως να υποστήριζε και η θεωρία του, εφ' όσον μας καλεί προς ερευνητική αυτογνωσία). Εξειδικεύοντας στον ιστορικό χώρο τώρα, στον βαθμό που ο ιστορικός ερευνητικός λόγος είναι αφήγηση, μπορούμε να ισχυριστούμε, κατά τον White, ότι ο λόγος αυτός έχει συγκεκριμένη μορφή με περιεχόμενο δικό της, προϋπάρχον όπως μας λέει, το οποίο, εάν θέλουμε με την σειρά του να το μελετήσουμε, κατά τον Tomlinson τώρα πάλι, θα πρέπει να έρθουμε στις ενέργειες που το καθιστούν δυνατό, μία εκ των οποίων είναι προφανώς και ο σχηματισμός της μορφής του και ούτω καθεξής, δημιουργώντας μια ατέρμονη εναλλαγή μορφής – περιεχομένου στο ιστοριολογικό αφήγημα που προκύπτει από την σύνθεση αυτών των θεωριών.

Ερχόμενοι στις ενέργειες που κατέστησαν δυνατά τα δύο κείμενα μέσω της μορφής τους, βλέπουμε μια ομοιότητα σε ένα ανώτερο επίπεδο, σχετική με το σημείο συνάφειας το οποίο αφήσαμε ως δεύτερο: την ενασχόλησή τους με την επιστημολογική αυτογνωσία, ενασχόληση η οποία διεξάγεται με διπλό τρόπο: αφ' ενός με τον μελετώντα λόγο και αφ' ετέρου με τον μελετώμενο τους λόγο – με τα αξιώματα της έρευνας, αφ' ενός, και με την πράξη της ιστορικής έρευνας, αφ' ετέρου. Όσον αφορά το πρώτο, ο μιν Tomlinson καταλήγει σε έναν συνδυασμό της αρχαιολογικής βάσης της γενεαλογίας του Michel Foucault, η οποία φέρει ως βάση την ενασχόληση με τον λόγο ως μνημείο, με μια διαλεκτική, ετεροκαθοριζόμενη στην αυτογνωσία της και αποστασιοποιούμενη στην οικειοποίησή της του άλλου, ερμηνευτική· ο δε White μάς μιλάει ανοικτά για το εκ των ων ουκ άνευ «περιεχόμενο της μορφής» του αφηγήματος στην ιστορία, εν σχέσει προς την ιστορική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Κατά δεύτερον, στον ιστοριογραφικό τους λόγο επί των επιλεχθέντων μελετωμένων τους, και εάν κανείς θεωρήσει το έργο του Tomlinson αυστηρά και αποκλειστικά τοποθετημένο στον χώρο της ιστορικής έρευνας, τότε θεωρώ ότι η ενασχόληση με τον λόγο ως μνημείο, στην οποία ο συγγραφέας μάς προτρέπει, μπορεί να μεταφρασθεί (ή μάλλον να περιορισθεί) σε μια θεώρηση των ιστορικών πηγών όχι ως τεκμηρίων ενός κόσμου δήθεν κρυμμένου πίσω τους, πέρα δηλαδή από το συνηθισμένο ερμηνευτικό επίπεδο «ερωτήσεων συγγραφικής προθέσεως και ενδο-επιστημονικότητας» (Tomlinson, 1993: x), αλλά ως μνημειωδών μορφών βάσει των οποίων μας προτρέπει να συνθέσουμε τον ιστορικό μας λόγο προς τον απώτερο σκοπό της γνώσης του «δικτύου νοηματοδοτήσεως» το οποίο τα διέπει, δίκτυο που δεν βρίσκεται πουθενά αλλού κρυμμένο, παρά μόνο μέσα στην ίδια την μελέτη τους. Παρομοίως, αλλά με τοποθέτηση εντός του ερευνητικού χώρου της ιστορίας και δη του αφηγήματός της, ο White θα ασχοληθεί στην συνέχεια του κειμένου του με το μορφικό περιεχόμενο των ιστορικών μορφών τις οποίες επιλέγει να μελετήσει.

Εάν λοιπόν τα θέματα της αυτο-εξερεύνησης της επιστημολογίας μας και της μορφής είναι όντως σημαντικά, όσοι θεωρούμε ότι κινούμαστε στον ιστορικό χώρο, και

ανάλογα με τον βαθμό στον οποίο ασχοληθήκαμε κατά την προετοιμασία των εισηγήσεών μας με την επιστημονική μας αυτογνωσία, καθώς και την μορφή της ομιλίας μας ο καθένας ξεχωριστά, ίσως να παρατηρήσαμε ότι αποκτήσαμε και ανάλογη γνώση του κειμένου μας, αλλά και του τρόπου με τον οποίο ερευνούμε. Ίσως, στον βαθμό που αυτό λέει κάτι και στους υπολοίπους από εμάς, η επί του παρόντος επιχειρηθείσα σύνδεση των δύο κειμένων να έχει κάποιο διεπιστημονικό νόημα, το οποίο να βρίσκεται κάπου στο επίπεδο στο οποίο προσπαθήσαμε να καταστήσουμε την μορφή της αφήγησής μας προσεγγίσιμη ώστε να ασχοληθούν και «οι άλλοι» με το περιεχόμενό της, καθ' οδόν προς τον απώτερο σκοπό του να έρθουμε «πλησίον» με τους άλλους.

Βιβλιογραφία

- Dreyfus, Hubert L., Paul Rabinow & Michel Foucault, [1982] 1983: *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics With an Afterword by and an Interview with Michel Foucault*, 2η έκδοση, The University of Chicago Press, Σικάγο.
- Foucault, Michel, [1972] 2000: *The Archaeology of Knowledge*, μτφρ. A. M. Sheridan Smith, 7η ανατύπωση, στην σειρά: R. D. Laing (επιμ.), *World of Man: A Library of Theory and Research in the Human Sciences*, Routledge, Λονδίνο.
- Foucault, Michel, 1977: «Nietzsche, Genealogy, History», στο: D. F. Bouchard (επιμ.), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Cornell University Press, Ithaca, σ. 139-164.
- Gadamer, Hans-Georg, [1975] 1996: *Truth and Method*, μτφρ. W. Glen-Doepel, 3η ανατύπωση της 2ης αναθεωρημένης έκδοσης, αναθεωρηθέν από τους Joel Weinsheimer & Donald Marshall, Sheed & Ward, Λονδίνο.
- McGrane, Bernard, 1989: *Beyond Anthropology: Society and the Other*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη.
- Ricoeur, Paul, 1969: *Le conflit des interprétations: Essais d'herméneutique*, Seuil, Παρίσι.
- Ricoeur, Paul, [1981] 1990: *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action, and Interpretation*, μτφρ. και επιμ. John B. Thompson, ανατύπωση, Cambridge University Press, Κάμπριτζ.
- Said, Edward, 1983: «Criticism between Culture and System», στο: Edward Said (επιμ.), *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Κάμπριτζ (MA), σ. 178-225.
- Tomlinson, Gary, 1993: *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*, The University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο.
- White, Hayden, [1987] 1990: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη και Λονδίνο.

Κριτικές προοπτικές για μια διευρυμένη μουσική ιστοριογραφία

Δανάη Στεφάνου

Ας γυρίσουμε τριάντα χρόνια πίσω. Τον Απρίλιο του 1984, ένα άρθρο του Leo Treitler με τίτλο «What kind of story is History?» δημοσιεύεται στις σελίδες του περιοδικού *19th-Century Music*. Πρόκειται για μια απάντηση σε έναν άτυπο διάλογο, που ξεκίνησε με αφορμή ένα παλαιότερο άρθρο του Treitler στο ίδιο περιοδικό. Ένας καθηγητής νομικής ιστορίας στο Harvard έχει προβληματιστεί βαθιά από την κριτική ιστορική προσέγγιση του Treitler, τόσο ώστε να συζητήσει το εν λόγω άρθρο εκτενώς στα μεταπτυχιακά του σεμινάρια. Το μεγαλύτερο πρόβλημα που εντοπίζει είναι ότι ο Treitler, αλλά και πολύ σύγχρονοί του, δείχνουν να μην αντιμετωπίζουν την ιστορία ως μία πορεία αλλαγών, ως μια γραμμική αφήγηση με αίτια, αφορμές και αποτελέσματα. Αντίθετα, θεωρεί ότι οι ιστοριογράφοι αυτοί προάγουν μια α-χρονική, στατική αντιμετώπιση του παρελθόντος, όπου τα γεγονότα ερμηνεύονται κατά περίπτωση, αναδεικνύοντας διαφορετικές μεταξύ τους σχέσεις. Πολλές φορές δεν διατηρείται καν η βασική εντύπωση μιας χρονολογικής αφήγησης, που εκτυλίσσεται από το ένα γεγονός στο επόμενο.

Η περιγραφή θα μπορούσε να είναι μία από τις βασικές κριτικές απέναντι σε μια ευρύτερη θεώρηση που ονομάστηκε “μεταμοντέρνα”. Ο χρόνος παύει να έχει την έννοια ενός τραίνου που οδεύει μονίμως προς τα μπροστά, προς την καινοτομία και την πρόοδο, και η ιστορία γίνεται ένα πεδίο μεταλλασσόμενων σχέσεων και συνδέσεων, που αναδιαμορφώνονται κατά περίπτωση, ανάλογα με το πλαίσιο εφαρμογής και ερμηνείας τους. Όπως παρατηρεί όμως ο Treitler, η συνειδητή απόφαση ενός ιστοριογράφου να μην απεικονίσει τον κόσμο μέσω γραμμικών σχέσεων δεν καταδεικνύει απαραίτητως μια στατική, α-ιστορική θεώρηση. Πάνω απ’ όλα, μια τέτοια απόφαση, όσο και η – φαινομενικά αντίθετη – συνειδητή επιλογή να αποτυπώσει κανείς κάθε ιστορική μετατόπιση ως “εξέλιξη” ή “καινοτομία”, εκθέτει τους ίδιους τους όρους βάσει των οποίων λειτουργεί η ιστοριογραφία. Πρόκειται για μια επιστήμη που συγκροτείται όχι τόσο από γεγονότα αυτά καθ’ εαυτά, όσο από προσωπικές, υποκειμενικές αφηγήσεις και ερμηνείες. Το να μελετήσουμε, λοιπόν, την Ιστορία της Μουσικής δεν σημαίνει μόνο το να μελετήσουμε και να παραθέσουμε σε μια χρονολογική σειρά γεγονότα και έργα, αλλά και να εξετάσουμε, στο βαθμό που αυτό είναι εφικτό, τις ίδιες τις αφηγηματικές δομές και τα πλαίσια μέσω των οποίων τα συγκεκριμένα γεγονότα, και τα συγκεκριμένα έργα, συσχετίζονται μεταξύ τους και με το κοινωνικό τους περιβάλλον σε συγκεκριμένες εποχές και κουλτούρες.

Σε αυτήν του τη συνειδητοποίηση, ο Treitler δεν ήταν ιδιαίτερα ριζοσπαστικός. Ήδη από το 1964, ο ιστορικός Geoffrey Barraclough επεσήμαινε πως μια απλή εξιστόρηση της πορείας των ιστορικών γεγονότων δύσκολα θα βοηθούσε στην κατανόηση του παρόντος, εάν δεν επιδιώκαμε ταυτόχρονα «επίγνωση των υποκείμενων δομικών αλλαγών» (Barraclough, 1964, στο: Hobsbawm, 1989: 1). Για τη μουσικολογία, μια πλαισιακή, κριτική θεώρηση της ιστορίας θα μπορούσε, λοιπόν, να διαφωτίσει μια σειρά από τέτοιες δομικές αλλαγές, ανιχνεύοντας τους όρους επικράτησης ενός συγκεκριμένου ρεπερτοριακού “κανόνα” μουσικών έργων αλλά και τα συστήματα αισθητικής αξιολόγησης και κοινωνικής πλαισίωσης της μουσικής που προέκυψαν σε

συνάρτηση με τον κανόνα αυτόν (βλ. Kerman, 1985· Locke, 1999· Kramer, 2002· Goehr, 1992/2005). Θα μπορούσε επίσης να προτείνει εναλλακτικούς τρόπους συλλογής και καταγραφής δεδομένων, με περισσότερη έμφαση στις μικρο-ιστορίες, την προφορική ιστορία, την αυτοβιογραφία και την κοινωνική και θεσμική ιστορία οργανισμών και ιδρυμάτων (βλ. π.χ. Markoníć & Mikić, 2010· Mantere & Kurkela, 2015).

Ωστόσο, οι πλαισιακές, κριτικές θεωρήσεις του ρεπερτοριακού και αισθητικού κανόνα δεν έχουν αφομοιωθεί με ιδιαίτερη ευκολία σε μια μουσικολογία που, όπως παρατηρεί ο Philip Bohlman, «είναι η κατ' εξοχήν κανονιστική επιστήμη». Κι αυτό γιατί «πολύ απλά, η βασική ενασχόληση των μουσικολόγων είναι το να κάνουν επιλογές, συνήθως μάλιστα εντεταλμένες ή κατά παραγγελία, κι έτσι να καθιερώνουν το κύρος τους. Δεδομένου του τεράστιου αριθμού μουσικών ρεπερτορίων και εν δυνάμει μουσικών βιωμάτων, οι μουσικολόγοι έχουν την αρμοδιότητα να επιλέγουν λίγα από αυτά και να τα τεκμηριώνουν για λογαριασμό τρίτων, που δεν είναι επαγγελματίες στην πολιτιστική διαιτησία. Η θεμελίωση κανόνων και η στήριξή τους είναι ένα καθήκον με πραγματικά ρυθμιστική σημασία για τους μουσικολόγους» (Bohlman, 1992: 198-199).

Τι σημαίνει, πρακτικά αλλά και θεωρητικά, αυτή η θεμελίωση και στήριξη κανόνων; Ας δούμε ένα παράδειγμα. Το παρακάτω απόσπασμα προέρχεται από το άρθρο του Γιώργου Λεωτσάκου για τον Αργύρη Κουνάδη στην προηγούμενη (Leotsakos, 2001) και έκτοτε επικαιροποιημένη (Leotsakos & Stefanou, 2015) έκδοση του *Grove Dictionary*:

[...] Kounadis has gradually emerged as one of the most important 20th-century Greek composers for the stage, his early ballets moving away from Kalomiris's National School toward more advanced idioms. He was one of the first composers to show an interest in *rebétiko* (a type of urban folksong) and during the period 1949–57 he composed a number of works which show the influence of this and, to some extent, of Stravinsky and Bartók. All but four of the works of this period were later withdrawn as he turned towards more novel techniques, including serial writing and aleatory forms, although his music has retained a strong lyrical basis. His operas, increasingly successful in Germany, though mostly unperformed in Greece, as well as his vocal music, represent perhaps the most important phase of his career [...] (Leotsakos, 2001).

Σε λιγότερες από 150 λέξεις, το παράθεμα μας πληροφορεί ότι ο Κουνάδης είναι σημαντικός συνθέτης, κι αυτό κυρίως επειδή ακολούθησε πιο «προχωρημένα» ιδιώματα από αυτά της Εθνικής Σχολής. Ακόμη, μας ενημερώνει ότι η πιο σημαντική μουσική του Κουνάδη είναι οι όπερές του, παρ' όλο που αυτές δεν έχουν παιχτεί καθόλου στην Ελλάδα. Σύμφωνα με το παράθεμα, ο Κουνάδης είναι αποκλειστικά και μόνο ένας συνθέτης σοβαρής μουσικής και ο αναγνώστης καλείται να δώσει τη δέουσα σημασία στα σοβαρότερα εκ των έργων του (ακόμη και εάν δεν έχει τη δυνατότητα να τα ακούσει ζωντανά ώστε να αποφασίσει για τον εαυτό του). Η πιο δημοφιλής πτυχή του έργου του Κουνάδη, όπως τα τραγούδια που έγραψε για τον Αντώνη Καλογιάννη, αποσιωπάται. Το γιατί κάποια έργα είναι «σημαντικότερα» άλλων δεν διευκρινίζεται. Με λίγα λόγια, τα κριτήρια για τις αξιολογικές κρίσεις που παρουσιάζονται εντός του άρθρου είναι απόρρητα, αλλά και δύσκολα αμφισβητήσιμα, εφόσον ο χαρακτήρας του *Grove Dictionary* είναι αυτός της πλέον έγκυρης μουσικής εγκυκλοπαίδειας για φοιτητές, ακαδημαϊκούς και ερευνητές.

Η απόκρυψη του ρόλου του αφηγητή, τα αδιαφανή κριτήρια αφήγησης και η συσκότιση των πεδίων εκτός της επιλεγμένης εστίασης είναι μερικά από τα βασικότερα σημεία ιστοριογραφικού προβληματισμού που μπορούν να διατυπωθούν ως προς το παραπάνω απόσπασμα. Μια κριτική ιστοριογραφική προσέγγιση μπορεί να θέσει ερωτήσεις, όπως “ποια έργα κρίνονται ως σημαντικότερα, πότε και γιατί;”. Μπορεί

ακόμη να επανεστιάσει το επίκεντρο του κειμένου σε σημεία που έχουν αποσιωπηθεί και δίχως τα οποία η κατανόηση της πολυσχιδούς δημιουργικής προσωπικότητας ενός συνθέτη θα είναι αναπόφευκτα ελλιπής: μία τέτοια πτυχή είναι και η αναγνωρισμένη σχέση του Κουνάδη με άλλες μορφές σύνθεσης και άλλα ιδιώματα.

Το *Grove* είναι μεν ένα λεξικό αναφοράς, αλλά αφορά ένα εξειδικευμένο, ενήλικο κοινό, το οποίο θα μπορούσε εύκολα να αποπειραθεί τέτοιου είδους κριτικές προσεγγίσεις. Τι γίνεται σε περιπτώσεις όπου η ιστοριογραφία άπτεται της γενικής εκπαίδευσης και αφορά ένα ευρύτερο κοινό μικρότερων ηλικιών; Το παρακάτω πρόγραμμα είναι η περιγραφή μιας σειράς σεμιναρίων Ιστορίας της Μουσικής για παιδιά στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, 2014):

- 2/11: Μούσες, ναοί & ιππότες (αρχαία ελληνική μουσική, γρηγοριανό και βυζαντινό μέλος, τροβαδούροι, ακροβάτες)
- 16/11: Πρίγκιπες, παλάτια & υπηρέτες (Monteverdi, Vivaldi, Bach, Haydn, Mozart)
- 30/11: Όνειρα, δάση, πουλιά & θάλασσες (Beethoven, Schubert, Berlioz, Debussy, Stravinsky)
- 14/12: Σιωπή, θόρυβοι & υπολογιστές (Cage, Xenakis, Messiaen, Berio, Stockhausen)

Ο σκελετός αυτός μαρτυρά μια ενιαία, γραμμική ιστορία απομάγευσης: από την αυτοσχεδιαζόμενη, “παραμυθένια” μουσική των τροβαδούρων στον υπόκωφο θόρυβο των υπολογιστών. Με λίγα λόγια, είναι μια αφήγηση όπου η μουσική, ως μια γραμμικά εξελισσόμενη οντότητα, περνάει από όλα αυτά τα ιστορικά στάδια, σαν το δέντρο που ανθίζει, καρποφορεί και τελικά ρίχνει τα φύλλα του κι αποξηραίνεται. Η Ιστορία της Μουσικής είναι, από αυτήν την οπτική, μια καθαρά συνθετο-κεντρική ιστορία. Το ρεπερτόριο είναι ήδη εκεί, ο κανόνας έχει τεθεί και διατυπωθεί εκ των προτέρων. Ο ρόλος της ιστορικής μουσικής εκπαίδευσης, κατά το παραπάνω παράδειγμα, είναι κυρίως το να επικυρώσει τον κανόνα αυτόν, όχι να αναρωτηθεί για ό,τι δεν βρίσκεται ήδη εντός του.

Ένα σημαντικό πρόβλημα που προκύπτει από τις παραπάνω προσεγγίσεις είναι η αποκλειστική αντιμετώπιση της μουσικής ως έργο, αντικείμενο ή προϊόν. Αυτή η έμφαση δεν θα ήταν από μόνη της προβληματική, αν είχαμε να κάνουμε μόνο με καλά διατηρημένα γραπτά τεκμήρια και παρτιτούρες που να ταυτοποιούνται απόλυτα με κάθε εκτέλεσή τους. Κάτι τέτοιο όμως προφανώς και δεν συμβαίνει ποτέ, ούτε καν εντός του προαναφερθέντος κανόνα (Goehr, 1992/2005· Cook, 2001). Απεναντίας, συχνά οι πρωτογενείς πηγές της ιστορικής μουσικολογίας είναι πολλαπλές, οι παρτιτούρες απύσες ή ιδιαίτερα πολλές και με μεγάλη μεταξύ τους απόκλιση, οι εκτελέσεις ή επιτελέσεις που προηγούνται της οποιαδήποτε σημείωσης εξίσου ποικίλες, οι δημιουργοί συχνά πάνω από ένας και οι συνθέσεις συνεργατικά παρά ατομικά διαμορφωμένες. Εν τέλει, μια σειρά από πολιτισμικά φορτία διαμορφώνουν κατά περίπτωση τον βαθμό οριστικοποίησης της συνθετικής διαδικασίας με πολύ διαφορετικά αποτελέσματα. Μήπως όμως δεν χρειάζεται να βλέπουμε αυτή τη συνθήκη ως αναπόφευκτο “περιορισμό” ή “ελάττωμα” της μουσικής ιστοριογραφίας; Μήπως, αντίθετα, θα μπορούσαμε να τη δούμε ως μια ιδιαιτερότητα που καθιστά την ιστορική μουσικολογία ένα έως τώρα ανεκμετάλλευτο εργαλείο, έναν εν δυνάμει τρόπο να εξάγουμε την ήδη υπάρχουσα γνώση και να μιλήσουμε ακόμη και για άλλες τέχνες και πολιτισμικά πεδία, που περιλαμβάνουν εξίσου ασαφή προϊόντα και εξίσου πολυσχιδείς διαδικασίες σημείωσης και επιτέλεσης; Σε μια προσπάθεια αποτίμησης του αντίκτυπου της κριτικής μουσικολογίας το 2011, ο Jeffers Engelhard γράφει πως

το μόνο εγχείρημα που παραμένει σε πολύ πρώιμο στάδιο, αλλά έχει ζωτική σημασία για τις μουσικές σπουδές, είναι το να παράγουμε μια μορφή κριτικού λόγου που να εκπορεύεται από την ίδια τη μουσική πρακτική και εμπειρία στο πλαίσιο συγκεκριμένων κοινωνικών, πολιτισμικών και ιστορικών συνθηκών [...]. Ένα από τα εμπόδια που αντιμετωπίζει αυτή η μορφή κριτικής – κι αυτό είναι κάτι που εμποδίζει τις μουσικές σπουδές συνολικότερα από το να παράγουν κριτική θεωρία που να εξάγεται / μεταφράζεται σε άλλα πεδία – είναι το επίμονο αδιέξοδο που υφίσταται ανάμεσα σε δύο αντιλήψεις της μουσικής: αφ' ενός ως (αντι)κείμενο που χρήζει ανάλυσης και αφ' ετέρου ως κοινωνική δράση και πολιτισμική διαδικασία (Engelhard, 2011).

Πράγματι, ενώ οι διεπιστημονικές και κριτικές τάσεις των τελών του 20ού αιώνα, όπως η Νέα Μουσικολογία και η αυξανόμενη σύνδεση μεταξύ ιστορικών, εθνομουσικολογικών, ανθρωπολογικών και κοινωνιολογικών μεθόδων, έδωσαν σημαντικά διεπιστημονικά εφόδια στη μουσική ιστοριογραφία (Stanley, 2001· Hooper, 2006· Maus, 2011), τα εφόδια αυτά ήρθαν σχεδόν εξ ολοκλήρου μέσω δανεισμού και προσαρμογής κριτικών εργαλείων από άλλα πεδία, που πολλές φορές διέφεραν σημαντικά από αυτό της μουσικολογίας. Ήταν αναμενόμενο, λοιπόν, να δημιουργηθούν και αντίστοιχες εντάσεις, και να καλλιεργηθούν, στον αντίποδα των πλαισιακών θεωρήσεων, και πιο συντηρητικές, φορμαλιστικές προσεγγίσεις, που προάγουν την εστίαση σε “αμιγώς μουσικά θέματα”, όπως αυτά γίνονται κατανοητά από τον εκάστοτε ερευνητή. Σ' αυτό το ζήτημα έρχεται να προστεθεί και μια πιο πραγματιστική πτυχή: πώς μπορούμε να εισάγουμε κριτικές προοπτικές σε μια μουσικολογία υπό κρίση, σε ένα ακαδημαϊκό σύστημα, όπου τα προβλήματα στελέχωσης και ομαλής ροής του εκπαιδευτικού προγράμματος στα ανώτατα ιδρύματα καθιστούν τη σχέση έρευνας και εκπαίδευσης ολοένα και πιο απειλούμενη; «Θυμηθείτε τον φεμινισμό», προειδοποιεί ο Dai Griffiths στο ίδιο ειδικό τεύχος του διαδικτυακού περιοδικού *Radical Musicology*:

[Θ]α χρειαστεί να οργανώσετε τα Τμήματά σας, αλλά και τον προσωπικό σας χρόνο, μ' έναν τρόπο που να μην είναι σκέτη εκμετάλλευση: να αποφύγετε την κατάσταση αυτή, όπου ένας χαμηλόμισθος εργαζόμενος με ελάχιστη εργασιακή ασφάλεια θα κάνει τα πρωινά σας μαθήματά, ώστε εσείς να μπορείτε να ασχολείστε με ουτοπίες ό,τι ώρα θέλετε. Κάντε το αυτό, συνάδελφοι, και η Μουσικολογία του μέλλοντος θα φροντίσει για τον εαυτό της (Griffiths, 2011).

Πράγματι, μια κριτική διεύρυνση της ιστορικής μουσικολογίας θα ήταν εντελώς αυτοανααιρούμενη, εάν συνέβαινε σε βάρος είτε άλλων πτυχών της επιστήμης είτε των ίδιων των ερευνητών που επιζητούν μια επαγγελματική πορεία μέσα στην επιστήμη αυτήν. Στο πλαίσιο εντατικών διαλόγων και προβληματισμών γύρω από το αντικείμενο, και σε αναζήτηση τρόπων για μια διευρυμένη μουσικολογία που όντως θα μπορεί να «φροντίζει για τον εαυτό της», το 2014 συγκροτήθηκε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. μία πρότυπη ομάδα Κριτικής Μουσικής Ιστοριογραφίας υπό το όνομα *Critical Music Histories*. Η ομάδα μετρά σήμερα οκτώ βασικά μέλη, μεταξύ των οποίων προπτυχιακοί, μεταπτυχιακοί και διδακτορικοί φοιτητές και φοιτήτριες, καθώς και πρόσφατοι απόφοιτοι του Τμήματος. Η ομάδα συνεργάζεται επίσης με ένα ανοιχτό δίκτυο μελών Δ.Ε.Π., φοιτητών και ανεξάρτητων ερευνητών από την Ελλάδα και το εξωτερικό.

Τα ερευνητικά ενδιαφέροντα των μελών καλύπτουν ένα ευρύ και ετερογενές φάσμα ατομικών θεματικών, αλλά συγκλίνουν σε μια σειρά από κοινούς επιστημολογικούς στόχους (*Critical Music Histories*, 2014):

- Την ανίχνευση και ιστορική αποτύπωση πολλαπλών, υποκειμενικά διαμορφωμένων, ή/και λιγότερο γνωστών όψεων της μουσικής, με έμφαση στις ανεξερεύνητες μουσικές πρακτικές.

- Τη σκιαγράφηση σύγχρονων προβληματικών πάνω στα πλαίσια συγκρότησης κυρίαρχων αφηγήσεων της Ιστορίας της Μουσικής.
- Τον συνεχή, συστηματικό προβληματισμό πάνω σε βασικά επιστημολογικά ερωτήματα, όπως: Τι συνιστά έγκυρη, αξιόλογη ιστορική καταγραφή; Πότε; Πού; Γιατί; Από ποιούς, και για ποιούς;

Παράλληλα, μέσα από τον πρότυπο τρόπο λειτουργίας της, η ομάδα αποσκοπεί στο να συμβάλει έμπρακτα στη σύγχρονη μουσικολογική και ιστοριογραφική πραγματικότητα, μέσα από στόχους όπως:

- Τη στήριξη, την ανάδειξη και την προώθηση της πρωτότυπης φοιτητικής έρευνας μέσα από διεπιστημονική, διαπανεπιστημιακή, διεθνή συνεργασία με ενδιαφερόμενους ερευνητές.
- Την ουσιαστική ερευνητική συνεισφορά στην εγχώρια μουσικολογική κοινότητα.
- Την ανάδειξη και τεκμηρίωση παραγνωρισμένων ή αμφισβητούμενων μουσικών πρακτικών και φορέων, τόσο σε τοπικό, όσο και σε διεθνές επίπεδο.

Οι μέχρι τώρα ερευνητικές δραστηριότητες της ομάδας, κατά τον πρώτο χρόνο λειτουργίας της, περιλαμβάνουν ατομικές εργασίες και ομαδικά προγράμματα, τη διοργάνωση μίας ημερίδας (2014) και τεσσάρων διαλέξεων με προσκεκλημένους ομιλητές (2015), μία σειρά από μηνιαίες συναντήσεις και συζητήσεις πάνω σε κείμενα που προτείνονται εκ περιτροπής από διαφορετικά μέλη, και συμμετοχή σε ελληνόφωνα και διεθνή συνέδρια. Οι τρέχουσες και πρόσφατες ερευνητικές εργασίες περιλαμβάνουν τόσο την επαναπροσέγγιση καταγεγραμμένων ιστορικών ζητημάτων από έως τώρα ανεξερεύνητα πρίσματα, όσο και την καταγραφή και κριτική αποτίμηση άγνωστων, ελάχιστα καταγεγραμμένων ιστοριών, με ιδιαίτερη έμφαση στα θεματικά πεδία του αυτοσχεδιασμού, της μουσικής καθημερινότητας, της ερασιτεχνικής ή άτυπης μουσικής εκπαίδευσης και των διαμεσικών καλλιτεχνικών μορφών. Προκειμένου να αποτυπωθεί μια όσο το δυνατόν ευρύτερη κλίμακα τέτοιων πεδίων, τα μεθοδολογικά εργαλεία που προτιμώνται είναι συνήθως συνδυαστικά και περιλαμβάνουν την αρχειακή και βιβλιογραφική έρευνα σε συνδυασμό με εθνογραφική έρευνα πεδίου. Οι μικρο-ιστορικές προσεγγίσεις, η εξερεύνηση προφορικών ή ανεπίσημων πηγών και η κοινωνιολογικά εμπλαισωμένη έρευνα αποτελούν βασικά σημεία εστίασης των περισσότερων εργασιών που έχουν εκπονηθεί έως τώρα.

Έτσι, στις ερευνητικές δραστηριότητες του τελευταίου έτους περιλαμβάνονται επαναπροσεγγίσεις και επανερμηνείες ιστορικών στιγμών και τάσεων του 19ου και του πρώιμου 20ού αιώνα, ιστορικο-αναλυτικές μελέτες παραγνωρισμένων σύγχρονων ή νεότερων μουσικών ειδών, που κάποιες φορές δεν έχουν διερευνηθεί ποτέ ξανά από μουσικολογική σκοπιά. Το φάσμα αυτό εκτείνεται από την επανεξέταση των καμπαρέ της Μονμάρτης ως μορφή αντικουλτούρας (Παζαρλόγλου, 2015) ή την ανίχνευση κοινωνικών προκαταλήψεων στην ιστορική πρόσληψη έργων του πρώιμου μοντερνισμού (Ragkou, 2014), μέχρι το εννοιολογικό πλαίσιο πρόσληψης και κριτικής της πειραματικής μουσικής στην Ελλάδα των τελευταίων δύο δεκαετιών (Λαδάς, υπό εκπόνηση).

Ένα σημαντικό κέντρο βάρους είναι επίσης οι μικρο-ιστορικές προσεγγίσεις σε μέχρι στιγμής κοινωνικά και θεσμικά “αόρατες” (Rancière, 2000/2008) πρακτικές. Μια τέτοια περίπτωση είναι η μελέτη αυτοσχεδιαστικών κοινοτήτων και δραστηριοτήτων σε πλαίσια πέραν των επαγγελματικών (Stefanou, 2014-15 & υπό έκδοση), και από ερασιτέχνες ή ανεκπαιδευτους μουσικούς (Παπουτσή, 2015 & υπό εκπόνηση). Παρά τη ραγδαία αύξηση του ενδιαφέροντος για το ευρύτερο πεδίο του αυτοσχεδιασμού μέσα από εστιασμένα ερευνητικά προγράμματα και σχετικές δημοσιεύσεις (βλ. π.χ. *Improvisation, Community and Social Practice*, 2015 & Heble, 2015), η ιστορική και

αναλυτική έρευνα του μουσικού αυτοσχεδιασμού δεν εμπίπτει πλήρως στις τεχνικές και τις μεθοδολογίες των popular music studies, καθώς αυτές αφορούν σχεδόν εξ ολοκλήρου σε δημοφιλή, μαζικά μουσικά φαινόμενα: ούτε όμως μπορεί να καλυφθεί πλήρως από μοντερνιστικές ιστορικές προσεγγίσεις, εφόσον αυτές εστιάζουν στην αισθητική της καινοτομίας και της σύνθεσης ως τελικού προϊόντος. Έτσι, δεν υπάρχει αυτή τη στιγμή ένα εδραιωμένο πεδίο έρευνας, ούτε αντίστοιχα εργαλεία, για τη μελέτη ενός μεγάλου φάσματος μουσικών φαινομένων και έργων που δεν εντάσσονται στη μαζική κουλτούρα και δεν απαντώνται σε συνηθισμένα πλαίσια κατανάλωσης, αλλά ούτε και αντιμετωπίζονται ως “υψηλή” ή έντεχνη μουσική (Stefanou, 2014 & υπό έκδοση). Μοναδική, αυτή τη στιγμή, δίοδος προς τη μελέτη αυτών των πρακτικών είναι ο συνδυασμός εθνογραφικών και αρχειακών μεθόδων, με επίκεντρο την έρευνα της μουσικής ως καθημερινή πράξη με διάρκεια και κοινωνικό χαρακτήρα (DeNora, 2000· Finnegan, 1989/2007· Χαϊδοπούλου-Βρυχεία, 2013), και όχι μόνο ως αυτοτελές έργο.

Η αλήθεια είναι ότι διανύουμε μια εποχή που μοιάζει να μας επισημαίνει, με κάθε τρόπο και σε κάθε ευκαιρία, πως ό,τι έχουμε γύρω μας μπορεί ανά πάσα στιγμή να καταρρεύσει ή να εξαφανιστεί. Όπως παρατηρεί ο Kenneth Goldsmith, «η παγκοσμιοποίηση και η ψηφιοποίηση έχουν πλέον καταστήσει κάθε είδος γλώσσας προσωρινό» (Goldsmith, 2011: 222). Ο τρόπος που καταναλώνεται η μουσική, καθώς και ο λόγος γύρω από αυτήν, δεν αποτελούν εξαίρεση. Σε μια εποχή όπου οι ίδιοι οι θεσμοί γύρω από τη δημόσια παρουσίαση, διάδοση και προώθηση της μουσικής υπονομεύονται και αμφισβητούνται όσο ποτέ άλλοτε, τι από τις υπάρχουσες δομές μουσικολογικού λόγου θα μπορούσε να παραμείνει σταθερό ή αμετάβλητο;

Τριάντα χρόνια μετά το ερώτημα του Treitler, καθίσταται σαφές ότι η Ιστορία της Μουσικής δεν μπορεί να εννοηθεί ως ένα μόνο είδος ιστορίας ή ιστορία ενός μόνο είδους. Το ίδιο, άλλωστε, ισχύει και για τη μουσική δραστηριότητα που εκτυλίσσεται γύρω μας σε παρόντα χρόνο. Είναι, λοιπόν, ανάγκη να καλλιεργήσουμε τόσο μέσω της έρευνας, όσο και μέσω της εκπαιδευτικής διαδικασίας, μια διευρυμένη, ευαισθητοποιημένη αντιμετώπιση απέναντι στα μουσικά είδη και φαινόμενα αυτά που δεν βρίσκονται ήδη εντός του ορατού κανόνα και εντός ενός προκαθορισμένου, θεσμοθετημένου πλαισίου. Ειδάλλως, μέχρι να αντιληφθούμε την ύπαρξή τους, μέχρι να συνειδητοποιήσουμε τον τεράστιο ιστορικό πλούτο τους και να σκεφτούμε τρόπους για τη στήριξη και προώθησή τους, μπορεί να μην υπάρχουν πια.

Βιβλιογραφία

- Barraclough, Geoffrey, 1964: *An Introduction to Contemporary History*, Penguin, London.
- Bohlman, Philip V., 1992: «Epilogue: Musics and Canons», στο: Katherine Bergeron & Philip V. Bohlman (επιμ.), *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, Chicago University Press, Chicago & London, σ. 197-210.
- Cook, Nicholas, 2001: «Between Process and Product: Music and/as Performance», *Music Theory Online* 7/2, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (ημερομηνία πρόσβασης: 14 Ιουνίου 2015).
- DeNora, Tia, 2000: *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Engelhard, Jeffers, 2011: «Has Critical Musicology Aged Well?», *Radical Musicology* 5 (ειδική έκδοση: «What Was, or Is, Critical Musicology?»), http://www.radical-musicology.org.uk/special_critmus/maus.htm (ημερομηνία πρόσβασης: 21 Ιουνίου 2014).

- Finnegan, Ruth, 1989/2007: *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Goehr, Lydia, 1992/2005: *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, Κατερίνα Κορομπίλη (μτφρ.), Εκκρεμές, Αθήνα.
- Goldsmith, Kenneth, 2011: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, Columbia University Press, New York.
- Griffiths, Dai, 2011: «What was, or is, Critical Musicology?», *Radical Musicology* 5 (ειδική έκδοση: «What Was, or Is, Critical Musicology?»), http://www.radical-musicology.org.uk/special_critmus/maus.htm (ημερομηνία πρόσβασης: 21 Ιουνίου 2014).
- Heble, Ajay, 2015: «About ICASP», <http://www.improvcommunity.ca/about> (ημερομηνία πρόσβασης: 29 Αυγούστου 2015).
- Hobsbawm, Eric, 1989: *The Age of Empire, 1875-1914*, Vintage, New York.
- Hooper, Giles, 2006: *The Discourse of Musicology*, Ashgate, Aldershot.
- Improvisation, Community and Social Practice, 2015: ICASP project website, <http://www.improvcommunity.ca> (ημερομηνία πρόσβασης: 29 Αυγούστου 2015).
- Kerman, Joseph, 1985: *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Kramer, Lawrence, 2002: *Musical Meaning: Toward a Critical History*, University of California Press, Berkeley.
- Leotsakos, George, 2001: «Kounadis, Arghyris», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/0008037> (ημερομηνία πρόσβασης: 14 Ιουνίου 2015).
- Leotsakos, George & Danae Stefanou, 2015: «Kounadis, Arghyris», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15430> (ημερομηνία πρόσβασης: 14 Ιουνίου 2015).
- Locke, Ralph P., 1999: «Musicology and/as Social Concern: Imagining the Relevant Musicologist», στο: Nicholas Cook & Mark Everist (επιμ.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford, σ. 499-530.
- Mantere, Markus & Vesa Kurkela (επιμ.), 2015: *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, Ashgate, Farnham.
- Marković, Tatjana & Vesna Mikić (επιμ.), 2010: *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*, Fakultet Muzicke Umetnosti, Beograd.
- Maus, Fred, 2011: «What was Critical Musicology?», *Radical Musicology* 5 (ειδική έκδοση: «What Was, or Is, Critical Musicology?»), http://www.radical-musicology.org.uk/special_critmus/maus.htm (ημερομηνία πρόσβασης: 14 Ιουνίου 2015).
- Ragkou, Evdoxia, 2014: «Debussy's *Jeux*: The Sexual Non-Scandal», Essay for the MA in Liberal Studies, New School, New York.
- Rancière, Jacques, 2000/2008: «Η πολιτική της αισθητικής» (Βίκυ Ιακώβου, μτφρ.), στο: Γιάννης Σταυρακάκης & Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Εκκρεμές, Αθήνα, σ. 85-100.

- Stanley, Glenn, 2001: «Historiography», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51674> (ημερομηνία πρόσβασης: 9 Οκτωβρίου 2011).
- Stefanou, Danae, 2014: «“Maybe a Glimpse into the Void beyond”: Experimentalist Paradigms and the Liminal Spaces of post-1960s Greek Modernism», EuroMAC 2014, Leuven, Belgium, 17-20 Σεπτεμβρίου 2014.
- Stefanou, Danae, 2014-2015: *ImproVersities*, Επιτροπή Ερευνών Α.Π.Θ., <http://www.criticalhistories.web.auth.gr/activities> (ημερομηνία πρόσβασης: 14 Ιουνίου 2015).
- Stefanou, Danae, υπό έκδοση: «Sharing what we Lack: Contextualizing Live Experimental Music in Post-2009 Athens», στο: Dafni Tragaki (επιμ.), *Made in Greece: Studies in Greek Popular Music*, Routledge Global Popular Music Series, Routledge, London.
- Treitler, Leo, 1984: «What Kind of Story Is History?», *19th-Century Music* 7/3, Essays for Joseph Kerman, σ. 363-373.
- Λαδάς, Παναγιώτης: «Ιστορικοί, κοινωνικοί και καλλιτεχνικοί παράγοντες βάσει των οποίων διαμορφώνονται τα ελληνικά ανεξάρτητα δισκογραφημένα μουσικά ρεύματα», υπό εκπόνηση διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.
- Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, 2014: «Από τις Μούσες στους Υπολογιστές: Μουσικές συναντήσεις για παιδιά 9-12 ετών», <http://www.mmb.org.gr/page/default.asp?id=7662> (ημερομηνία πρόσβασης: 9 Ιουνίου 2015).
- Παζαρλόγλου, Γεωργία, 2015: «Τα καλλιτεχνικά καμπαρέ στη Μονμάρτη του τέλους του 19ου αιώνα: Μουσικές, αισθητικές και κοινωνικές διαστάσεις μιας αντικουλτούρας», διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.
- Παπουτσή, Άννα, 2015: «Η προοπτική της προφορικής ιστορίας ως μεθοδολογία στην έρευνα του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού», στον παρόντα τόμο πρακτικών.
- Παπουτσή, Άννα: «Άτυπες μορφές μάθησης και ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός: Επαναπροσδιορίζοντας τις έννοιες της μουσικής δραστηριότητας και του ερασιτεχνισμού στην Ελλάδα μέσα από περιπτώσεις αυτοσχεδιαστών χωρίς επίσημη μουσική εκπαίδευση», υπό εκπόνηση διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.
- Χαϊδοπούλου-Βρυχέα, Μαρία, 2013: *Για τη σημασία της καθημερινότητας*, Νήσος, Αθήνα.

Η προοπτική της προφορικής ιστορίας ως μεθοδολογία στην έρευνα του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού

Άννα Παπουτσή

Εισαγωγή

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται από όλο και περισσότερους ερευνητές/τριες η χρήση των προφορικών αφηγήσεων στην καταγραφή της ιστορίας. Η προφορική ιστορία, της οποίας η καταγραφή γίνεται συνήθως μέσω της ηχογράφησης συνεντεύξεων, άλλοτε με χρήση συγκεκριμένου ερωτηματολογίου και άλλοτε με ελεύθερες αφηγήσεις ζωής, αποτελεί μια πρωτογενή ιστορική πηγή, η οποία, σε συνδυασμό με άλλες πηγές και καταγραφές, μπορούν να δώσουν μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα του παρελθόντος.

Τέτοιου είδους βιογραφικές μέθοδοι εμφανίστηκαν αρχικά στην κοινωνιολογία κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Ως αφετηρία αναγνωρίζεται το μνημειώδες πεντάτομο έργο των Thomas και Znaniecki, *Ο πολωνός χωρικός στην Ευρώπη και στην Αμερική*, το 1918-1920 (Τσιώλης, 2006: 27). Οι Thomas και Znaniecki ήταν επηρεασμένοι από την οπτική της Σχολής του Σικάγου και, κατ' επέκταση, από το φιλοσοφικό ρεύμα του *Πραγματισμού*, κατά το οποίο η κοινωνική πραγματικότητα πρέπει να εξετάζεται στο πεδίο της καθημερινής ζωής, καθώς η εμπειρία είναι αυτή που αποτελεί τον διαμεσολαβητή της αλήθειας (Τσιώλης, 2006: 28).

Στον τομέα της ιστοριογραφίας, η μετατόπιση του ενδιαφέροντος των ιστορικών από τον μέχρι τότε τρόπο καταγραφής της ιστορίας στην καταγραφή της ιστορίας της καθημερινής ζωής εντοπίζεται γύρω στις δεκαετίες του '70 και του '80, τόσο στον δυτικό κόσμο, όσο και στον ανατολικό. Τα βασικά επιχειρήματα εναντίον των παγιωμένων επιστημονικών προσεγγίσεων ήταν περισσότερο πολιτικής και ηθικής φύσης, παρά μεθοδολογικής. Θεωρήθηκε, λοιπόν, ότι η ιδέα περί μιας παγκόσμιας, εκσυγχρονιστικού χαρακτήρα ιστορικής διαδικασίας, η οποία θα εστίαζε μόνο στους υψηλά ιστάμενους και στους ισχυρούς και θα αγνοούσε εντελώς τον απλό λαό, δεν θα αποτελούσε μόνο μια πράξη "ανήθικη" σε βάρος του απλού λαού, αλλά θα οδηγούσε και σε μονομερή καταγραφή των γεγονότων, τα οποία, μέσα από το πρίσμα πολιτικών συμφερόντων και ιδεολογιών, συχνά θα συνοδεύονταν από κινδύνους σε βάρος της πολιτικής ιστορίας. Έτσι λοιπόν, η ιστορία έπρεπε να στραφεί στις συνθήκες της καθημερινής ζωής, όπως τις βίωναν οι απλοί άνθρωποι (Iggers, 2006: 135)· έπρεπε να στραφεί από τους λίγους (την εξουσία) στους πολλούς (τον λαό). Δεν υπάρχει μία ενιαία, μεγάλη αφήγηση που αφήνει τα άτομα στην αφάνεια, αλλά πολλές αφηγήσεις με πολλά ατομικά κέντρα. Δεν υπάρχει μία ιστορία, αλλά πολλές ιστορίες / διηγήσεις.

Αυτή η ιδέα οδήγησε στην ανάγκη για ανάπτυξη μιας επιστημολογίας προσαρμοσμένης στις εμπειρίες των πολλών, η οποία να επιτρέπει την προσέγγιση του συγκεκριμένου και όχι του αφηρημένου. Από τη δεκαετία του '70 και έπειτα, πολλοί ήταν οι ιστορικοί και κοινωνικοί επιστήμονες που ασχολήθηκαν με αυτά τα ζητήματα, με σημείο αναφοράς το 1979, οπότε δημοσιεύτηκε στο *Past and Present*, το σημαντικότερο φόρουμ διαλόγου για την ιστορία και τις κοινωνικές επιστήμες στη Μεγάλη Βρετανία, το δοκίμιο του Lawrence Stone, «Η αναβίωση της αφήγησης: Σκέψεις

επάνω σε μια νέα παλιά ιστορία». Σε αυτό το δοκίμιο, γινόταν πλέον σαφές το κλίμα αμφισβήτησης περί μιας συνεκτικής επιστημονικής εξήγησης των αλλαγών που έχουν συμβεί στο παρελθόν και αναδεικνυόταν ένα ενδιαφέρον για τις διαφορετικές όψεις της ανθρώπινης ύπαρξης. Το ενδιαφέρον αυτό συνοδευόταν από την πεποίθηση πως η κουλτούρα μιας ομάδας, ακόμα και η βούληση ενός ατόμου, μπορεί να συνιστούν σημαντικούς αιτιατούς παράγοντες αλλαγής (Stone, 1979: 9). Αυτή η έμφαση στις εμπειρίες συγκεκριμένων ανθρώπων εγκαινίασε μια επιστροφή σε αφηγηματικές μορφές ιστορίας. Και λέμε “επιστροφή”, γιατί παρ’ όλο που ο όρος “προφορική ιστορία”, λόγω της σύνδεσής του με την τεχνολογία της ηχογράφησης και της βιντεοσκόπησης, θεωρείται νέος, στην πραγματικότητα είναι από τους πιο παλαιούς, καθώς αποτελεί τον τρόπο κατασκευής και διάδοσης της ιστορίας πριν ακόμα εφευρεθεί και διαδοθεί η γραφή (Βερβενιώτη, 2012).

Στην Ελλάδα, οι πρώτες προσπάθειες χρήσης της προφορικής ιστορίας εντοπίζονται κατά τα τέλη της δεκαετίας του '80. Έκτοτε, και μέχρι σήμερα, γίνεται όλο και εντονότερη και συστηματικότερη αυτή η προσπάθεια, σε όλο και περισσότερους επιστημονικούς τομείς, όπως στην κοινωνική ψυχολογία, την επικοινωνία και τα μέσα ενημέρωσης, την αρχαιολογία, την κοινωνική ανθρωπολογία κ.ά. Τα ερωτήματα που γεννιούνται και μας απασχολούν στην παρούσα εργασία σχετίζονται με το τι συμβαίνει στον τομέα της μουσικής / μουσικολογίας και, ειδικότερα, αναφορικά με τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό. Μπορεί η προφορική ιστορία να έχει την ίδια αποτελεσματικότητα που είχε σε άλλους τομείς; Ποια είναι τα θετικά εκείνα στοιχεία της που μπορούν να βοηθήσουν τη μουσική ιστοριογραφία του αυτοσχεδιασμού και ποιες είναι οι δυσκολίες με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπη; Για ποιες περιπτώσεις ενδείκνυται τελικά ως μεθοδολογία και πώς μπορεί να διευρυνθεί η χρήση της σε συνδυασμό με άλλα μεθοδολογικά εργαλεία; Προτού ξεκινήσει η πραγμάτευση των παραπάνω ερωτημάτων και η προσπάθεια να δοθούν απαντήσεις, θα ακολουθήσει μια συνοπτική σκιαγράφηση της προφορικής ιστορίας στην Ελλάδα, καθώς και μια σύντομη κριτική της λειτουργικότητάς της.

Μια γενική εικόνα της προφορικής ιστορίας στην Ελλάδα

Σύμφωνα με τις Θανοπούλου και Μπουτζουβή (2002: 3-21), οι απαρχές της προφορικής ιστορίας στην Ελλάδα εντοπίζονται στα τέλη της δεκαετίας του '80, οπότε σημειώνονται οι πρώτες σχετικές συλλογικές προσπάθειες. Αυτές οι προσπάθειες ακολουθούν δύο βασικές κατευθύνσεις: αφενός επικεντρώνονται στη συγκρότηση και λειτουργία ομάδων εργασίας, αφετέρου προσανατολίζονται προς την οργάνωση επιστημονικών εκδηλώσεων, όπως ημερίδες, συνέδρια και εκδόσεις. Έτσι λοιπόν, το 1987 έχουμε μια πρώτη ελληνική επιστημονική δημοσίευση για τη βιογραφική προσέγγιση από τις Θανοπούλου και Πετρονώτη, με τίτλο «Μια άλλη πρόταση για την κοινωνιολογική θεώρηση της ανθρώπινης εμπειρίας», ενώ το 1988 πραγματοποιείται η συγκρότηση της πρώτης ομάδας εργασίας στον Τομέα της Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων με πρωτοβουλία του καθηγητή κλινικής ψυχολογίας Κλήμη Ναυρίδη. Η δράση της ομάδας αυτής συνεχίστηκε στο Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Πανεπιστημίου Αθηνών από το 1991. Η ομάδα αυτή ουσιαστικά ανέδειξε τη διεπιστημονικότητα της προφορικής ιστορίας. Έκτοτε, πολλές ήταν οι ομάδες που συγκροτήθηκαν σε διάφορους επιστημονικούς τομείς. Βέβαια, η προφορική ιστορία δεν καλλιεργήθηκε μόνο μέσα στο πλαίσιο των ομάδων εργασίας. Από τις αρχές της δεκαετίας του '90, ερευνητές διαφόρων επιστημονικών ειδικοτήτων αξιοποίησαν υλικό από ιστορίες ζωής και βιογραφικές αφηγήσεις, στην προσπάθειά τους να προσεγγίσουν τα υπό διερεύνηση θέματά τους. Ενδεικτικά, ο Γιώργος Τσιώλης

(2012) αναφέρει κάποιες ατομικές προσπάθειες ερευνητών.¹ Οι βασικές θεματολογίες αυτών των προσπαθειών αφορούσαν κατά κύριο λόγο στα μεταναστευτικά ζητήματα, τον πόλεμο και την αντίσταση, διάφορες κοινωνικές ομάδες εργατών, ομάδες γυναικών, ιδιαίτερες τόπων κ.ά.

Όπως μπορεί να γίνει αντιληπτό, η Ελλάδα δεν έχει να επιδείξει μακρόχρονη πορεία σε σχέση με την προφορική ιστορία, καθώς η ελληνική ιστοριογραφία μόλις την τελευταία δεκαετία άρχισε να αποδέχεται τις προφορικές πηγές ως ιστορικά αξιόπιστες. Ωστόσο, σύμφωνα με την άποψη των Μπάδα και Μπούσχοτεν, οι οποίες επιμελήθηκαν το βιβλίο του Paul Thompson, *Φωνές από το παρελθόν*, οι απαρχές της προφορικής ιστορίας στην Ελλάδα εντοπίζονται κάποιες δεκαετίες πριν από τη δεκαετία του '80, στον τομέα της λαογραφίας, της λογοτεχνίας και της αγροτικής κοινωνιολογίας, δηλαδή στους χώρους με μακρά παράδοση εμπειρικής έρευνας (Thompson, 2008: 23). Σημαντικά σημεία αναφοράς αποτέλεσαν το Λαογραφικό Αρχείο (το οποίο μετέπειτα μετονομάστηκε σε Κέντρο Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας), το Αρχείο Ιστορικού Λεξικού της Νέας Ελληνικής και των Διαλέκτων, καθώς και άλλα αρχεία με τοπικό χαρακτήρα. Εκτός των άλλων θεματικών, τα αρχεία αυτά αφορούσαν και στη μουσική / τραγούδια του κάθε τόπου. Έτσι λοιπόν, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ήταν το στενά συνδεδεμένο με την προφορική παράδοση πεδίο της λαογραφίας όπου η προφορική ιστορία βρήκε αρχικά έδαφος για την ανάδειξη θεμάτων γύρω από τη μουσική.

Ένα σημαντικό ελληνικό αρχείο είναι το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο, το οποίο ιδρύθηκε το 1930 από την Μέλπω Μερλιέ.² Πρόκειται για το παλαιότερο κέντρο μελέτης της παραδοσιακής, βυζαντινής, δημοτικής και ρεμπέτικης μουσικής. Χάρη στην έρευνα της Μέλπως Μερλιέ και άλλων συνεργατών, όπως του Νίκου Σκαλκώτα, του Πέτρου Πετρίδη, του Γιώργου Πονηρίδη, του Νικόλαου Χρυσοχοΐδη, της Αγλαΐας Αγιουτάντη, της Δέσποινας Μαζαράκη, του Samuel Baud-Bovy κ.ά., συγκεντρώθηκε μοναδικό υλικό ανεκτίμητης αξίας, στο οποίο περιλαμβάνονται αδημοσίευτα χειρόγραφα και έγγραφα, δισκοθήκη και οργανοθήκη, βιβλιοθήκη, εκδόσεις βιβλίων και εκδόσεις δίσκων και CD. Από το 1975 έως σήμερα έχουν πραγματοποιηθεί πάνω από πενήντα αποστολές σε διάφορα μέρη της Ελλάδας, όπου ηχογραφήθηκαν πολλά τραγούδια με άγνωστους, στο ευρύ κοινό, τραγουδιστές και μουσικούς του κάθε τόπου, με σκοπό αφενός τη μελέτη της μουσικής, γλωσσολογικής και λαογραφικής ιδιαιτερότητας της εκάστοτε περιοχής, αφετέρου την έρευνα σε σχέση με την επίδραση που υφίστανται ή ασκούν στις μουσικές των άλλων περιοχών, τόσο της Ελλάδας, όσο και των γειτονικών λαών.

Μια άλλη πολύ σημαντική προσπάθεια καταγραφής της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής ήταν αυτή του Σίμωνα Καρά, ο οποίος από το 1920 έως και τις αρχές του 1980 κατέγραφε και ηχογραφούσε ανελλιπώς τραγούδια και σκοπούς, ταξιδεύοντας σε όλα τα μέρη της Ελλάδας.³ Σήμερα, η διαφύλαξη, συντήρηση και προβολή στο ευρύ κοινό του Αρχείου Σίμωνα και Αγγελικής Καρά γίνεται με τρόπο σύγχρονο και αξιόπιστο από το Κέντρον Ερεύνης και Προβολής της Εθνικής Μουσικής (Κ.Ε.Π.Ε.Μ.), το οποίο ιδρύθηκε το 2009 από τη σύζυγο του Σίμωνα Καρά, Αγγελική.

¹ Για περισσότερη βιβλιογραφία, βλ. διάφορες ιστοσελίδες, όπως τη σελίδα της Ένωσης Προφορικής Ιστορίας (<http://www.epi.uth.gr/index.php?page=help1>) ή το αφιέρωμα που έκανε το Πολιτικό Καφενείο για την προφορική ιστορία (<http://www.politiko-kafeneio.gr/neo/modules.php?name=News&file=article&sid=2818>) κ.ά.

² Βλ. <http://www.mla.gr>.

³ Βλ. <http://simonkaras.com>.

Η εισαγωγή της προφορικής ιστορίας στο πρόγραμμα σπουδών διαφόρων πανεπιστημίων δεν άφησε αδιάφορο τον πανεπιστημιακό χώρο της μουσικής. Θα ήταν σημαντική παράλειψη αν δεν γινόταν αναφορά στη δραστηριότητα του Ιωάννη Καϊμάκη, ο οποίος, μέσα από τα μαθήματά του στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., με αντικείμενο τη νεοελληνική και ελληνική δημοτική μουσική, καθώς επίσης και μέσα από τη δημιουργία της φοιτητικής ομάδας *Μουσικό Πολύτροπο* και από την προσωπική του έρευνα, συνέβαλε σημαντικά στην ενδυνάμωση της προφορικής ιστορίας στη μουσική. Έτσι λοιπόν, σημαντική ήταν η συμβολή του στη δημιουργία αρχείου ηχογραφήσεων δημοτικής μουσικής, το οποίο διατηρείται στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Το συγκεκριμένο αρχείο περιλαμβάνει αυθεντικές ηχογραφήσεις εκτελεστών, συνεντεύξεις και αφηγήσεις ζωής των εκτελεστών αυτών, καθώς και μεταγραφές δημοτικών τραγουδιών από αυτές τις ηχογραφήσεις και αναλύσεις τόσο της μουσικής όσο και των στίχων τους. Ένα δεύτερο αρχείο που δημιούργησε ήταν το Αρχείο Ελλήνων Συνθετών, το οποίο περιλαμβάνει συνεντεύξεις συνθετών, συνθέσεις και ηχητικό υλικό των έργων τους. Επιπλέον, στο πλαίσιο εκπόνησης πανεπιστημιακών διπλωματικών εργασιών, πολλοί φοιτητές έχουν χρησιμοποιήσει την προφορική ιστορία για να ασχοληθούν με την παραδοσιακή μουσική διαφόρων τόπων.⁴

Μια άλλη σύμπραξη καθηγητών πανεπιστημίου και νέων ερευνητών / φοιτητών, που έφερε σημαντικά αποτελέσματα στον χώρο της προφορικής ιστορίας, ήταν αυτή που έγινε μέσω του ερευνητικού προγράμματος του συλλόγου Οι Φίλοι της Μουσικής. Ο συγκεκριμένος σύλλογος, σε μια προσπάθεια υποστήριξης και ενίσχυσης της ελληνικής μουσικής δημιουργίας, διεύρυνε τους βασικούς του στόχους στον ερευνητικό και εκπαιδευτικό τομέα. Συγκεκριμένα, αποφάσισε να συμπεριλάβει στις δραστηριότητές του την καταγραφή και μελέτη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και τη διάδοσή της μέσω της χρήσης σύγχρονων πληροφορικών δικτύων. Έτσι λοιπόν, το 1995 ξεκίνησε το πρόγραμμα «Καταγραφή, μελέτη και προβολή της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής» με αφετηρία τη Θράκη.⁵ Η ερευνητική ομάδα που συστάθηκε για τον σκοπό αυτό όρισε ως στόχο της να μελετήσει το τραγούδι, τη μουσική και τον χορό σε ιστορική και πολιτισμική προοπτική. Οι συντονιστές της ομάδας ήταν η Λουκία Δρούλια, ιστορικός και διευθύντρια ερευνών του Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, και ο Λάμπρος Λιάβας, εθνομουσικολόγος, αναπληρωτής καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το ερευνητικό πρόγραμμα σχετικά με τη Θράκη ολοκληρώθηκε το 2000, ενώ από τον Απρίλιο του 2000 το πρόγραμμα έχει περάσει στην περιοχή της Ανατολικής Μακεδονίας.

Από όσα έχουν αναφερθεί παραπάνω, γίνεται φανερό το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των ερευνητών γύρω από την παραδοσιακή μουσική της Ελλάδας. Τι γίνεται όμως και με τα άλλα είδη μουσικής, τα οποία είναι μέρος της μουσικής δραστηριότητας στην καθημερινότητα των Ελλήνων; Τι είδους έρευνες έχουν κάνει χρήση της προφορικής ιστορίας για να μελετήσουν διάφορες πτυχές και ζητήματα γύρω από αυτά τα είδη μουσικής; Δεν είναι εύκολο να δοθούν απαντήσεις με απόλυτη ακρίβεια, καθώς οι προσπάθειες των ερευνητών τις περισσότερες φορές είναι ατομικές ή ανεπίσημες και πιθανόν μπορεί να μην καταλήγουν στη σύνταξη μιας μονογραφίας ή ενός άρθρου. Επιπλέον, η πρόσβαση στα πορίσματα των ερευνών αυτών γίνεται δυσκολότερη όταν δεν παρουσιάζονται σε κάποια ημερίδα ή συνέδριο προκειμένου να γνωστοποιηθούν στο ευρύτερο ενδιαφερόμενο κοινό.

⁴ Βλ. <http://www.mus.auth.gr/cms/?q=node/1747>.

⁵ Βλ. <http://epth.sfm.gr>.

Παρ' όλα αυτά, είναι γεγονός ότι, κατά τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα, παρατηρείται ιδιαίτερο ενδιαφέρον και προτίμηση για την καταγραφή απόψεων, εμπειριών και αφηγήσεων μουσικών, μέσα από τις οποίες διερευνώνται διάφορα θέματα και είδη μουσικής πέρα από την παραδοσιακή και δημοτική μουσική. Βέβαια, το πού αποσκοπούν αυτές οι έρευνες κάθε φορά είναι θέμα του εκάστοτε ερευνητή ή ερευνήτριας. Δεν έχουν όλες ιστοριογραφικό χαρακτήρα και δεν προέρχονται όλες από τον χώρο της μουσικολογίας. Σε κάθε περίπτωση, σίγουρα αποτελούν ένα σημαντικό πρωτογενές υλικό για τη μουσικολογική έρευνα.

Μια κριτική ματιά στη συμβολή της προφορικής ιστορίας στην έρευνα: Γενικές παρατηρήσεις, θετικά στοιχεία και δυσκολίες

Παρατηρώντας κάποιος την πορεία της προφορικής ιστορίας στην Ελλάδα, εύκολα μπορεί να βγάλει κάποια συμπεράσματα. Έτσι λοιπόν, με μια γρήγορη ματιά μπορούμε να δούμε πόσο υστερεί ο χώρος της μουσικής στο θέμα αυτό, όπως, επιπλέον, και ο χώρος της προφορικής ιστορίας γενικότερα στην Ελλάδα, μια που μόλις τα τελευταία είκοσι περίπου χρόνια μπήκε στον ερευνητικό χώρο με έναν πιο δυναμικό χαρακτήρα. Οι προσπάθειες ερευνητών από ποικίλους επιστημονικούς χώρους έχουν σίγουρα συμβάλει θετικά στην εξέλιξη του χώρου της προφορικότητας. Η προφορικότητα αρχίζει να εισάγεται σιγά-σιγά σε όλο και περισσότερους τομείς πέρα από αυτόν της ιστορίας, γεγονός που όχι μόνο διευρύνει τη δυναμική της, αλλά σίγουρα δημιουργεί και πολλούς προβληματισμούς. Αν και χρησιμοποιείται ως μεθοδολογικό εργαλείο για να συμπληρώσει κενά και να ξεπεράσει δυσκολίες άλλων πηγών, δεν έχει ακόμα αναπτύξει έναν δικό της αυτόνομο επιστημονικό λόγο. Λίγοι/ες είναι οι ερευνητές/τριες που έχουν ασχοληθεί με το να μελετήσουν την ίδια την προφορικότητα και ό,τι την περιβάλλει. Οι περισσότεροι τη χρησιμοποιούν ο καθένας με τον δικό του τρόπο, ανάλογα με την εμπειρία του ή τον σκοπό του, χωρίς κοινή λογική και επιστημολογία. Στη μουσική, τα πράγματα είναι περισσότερο προβληματικά, καθώς η χρήση της προφορικότητας έχει περιοριστεί στην απλή καταγραφή και δημιουργία ενός αρχείου, αφήνοντας σε μεγάλο βαθμό ανεπηρέαστα τα πεδία της κριτικής, της ανάλυσης και της ερμηνείας.

Η πραγματικότητα πολλές φορές μπορεί να είναι περίπλοκη ή πολύπλευρη. Πώς όμως μπορεί να προσεγγιστεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, χωρίς να διερευνηθούν όλες οι πλευρές που τη δημιουργούν; Ο καθένας μπορεί να βιώσει μια κατάσταση με τον δικό του, πολλές φορές διαφορετικό τρόπο, δίνοντας και μια άλλη όψη της πραγματικότητας. Αυτό σημαίνει ότι κάθε διαφορετική όψη αποτελεί μέρος της γενικής εικόνας της ιστορίας. Κατά συνέπεια, η πραγματικότητα δεν μπορεί να είναι μόνο μία για κάθε γεγονός, αλλά πολλές, δίνοντας στην ιστορία τον πολύπλοκο χαρακτήρα της. Η προφορική ιστορία έχει τη δυνατότητα να αναδεικνύει τις διάφορες όψεις της ιστορίας και να προάγει την πολυδιάστατη αντιμετώπισή της.

Η δυνατότητα που παρέχει το σύνολο των αφηγήσεων απλών ανθρώπων σε πολλές περιπτώσεις μπορεί να οδηγήσει σε μια δικαιότερη εκτίμηση του παρελθόντος. Η καταγραφή της ιστορίας είναι ένα πολύ δυνατό εργαλείο στα χέρια του ιστορικού και είναι ικανή να καθοδηγήσει την κοινή γνώμη. Βέβαια, κάτι τέτοιο μπορεί να εγκυμονεί κινδύνους ως προς την παρουσίαση της πραγματικότητας. Επομένως, εμπλουτίζοντας τα ιστορικά τεκμήρια με αληθινές μαρτυρίες ανθρώπων, δημιουργούνται επιπλέον δικλείδες ασφαλείας διαφύλαξης της ορθότητας των ιστορικών γεγονότων.

Όπως μέχρι τώρα έχουμε διαπιστώσει, η προφορική ιστορία αποτελεί μεθοδολογία περισσότερο της ποιοτικής, παρά της ποσοτικής έρευνας (Πουρκός και Δαφέρμος, 2010). Θέματα ευαίσθητα, τα οποία απαιτούν έρευνα σε βάθος και διερεύνηση μεμονωμένων

περιπτώσεων ανθρώπων ή συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων, βρίσκουν στην προφορική ιστορία τον βέλτιστο τρόπο για την πραγμάτευσή τους. Με αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι η έρευνα σε πολλούς κλάδους της ιστορίας έγινε πιο “ανθρωποκεντρική”. Μέσα από τη διαδικασία των συνεντεύξεων, διάφορα είδη σχέσεων αναπτύσσονται, προσδίδοντας στην προφορική ιστορία περισσότερα πλεονεκτήματα για να αρχίσει σιγά-σιγά να υπολογίζεται ως μια αξιόπιστη και λειτουργική μεθοδολογία.

Μια σημαντική σχέση που αναπτύσσεται είναι αυτή του/της ερευνητή/τριας με τον ομιλητή. Αυτή η σχέση κυρίως καλλιεργείται αφενός από την ανάγκη του/της ερευνητή/τριας για άντληση όσο το δυνατόν περισσότερων πληροφοριών, αφετέρου από την ανάγκη των ομιλητών να εκφράσουν τις απόψεις τους, να φωτίσουν την αλήθεια, να νιώσουν χρήσιμοι βοηθώντας σε κάτι σημαντικό, να πουν τις εμπειρίες τους, να επικοινωνήσουν κ.ά. Έτσι λοιπόν, στην προσπάθεια και των δύο να δώσουν τον καλύτερο εαυτό τους, μπορεί να δημιουργηθεί ένα πραγματικά άνετο και φιλικό κλίμα εμπιστοσύνης, το οποίο, με τη σειρά του, να οδηγήσει σε εξομολογήσεις, οι οποίες να εμπεριέχουν σπουδαίες ιστορικές πληροφορίες. Άλλωστε, μέσα σε αυτό το κλίμα ηρεμίας, ο ομιλητής έχει την ηρεμία να ανατρέξει στη μνήμη του και ο/η ερευνητής/τρια να παρατηρήσει τον ομιλητή πέρα από τα λεγόμενά του. Αυτή η παράλληλη διεργασία που συμβαίνει κατά τη διάρκεια της συνέντευξης χρειάζεται επιπλέον επεξήγηση για να γίνει σαφές τι εννοούμε. Έτσι λοιπόν, από τη μεριά του αφηγητή, σημαντικός είναι ο παράγοντας μνήμη κατά τη διάρκεια της αφήγησής του. Μέσα από τη μνήμη του αντλεί τα λεγόμενά του, τα οποία θα αποτελέσουν στη συνέχεια το βασικό υλικό προς ανάλυση για την ανάδειξη της ιστορίας. Ωστόσο, ο παράγοντας μνήμη είναι αρκετά πολύπλοκος για τον ομιλητή, ιδίως όταν πρόκειται για κάποιον απλό άνθρωπο, πολλές φορές αναλφάβητο ή μεγάλο σε ηλικία, ή όταν ο ομιλητής πρέπει να διαχειριστεί ο,τιδήποτε άλλο μπορεί να δυσχεραίνει την ανάκληση ή τη σωστή της έκφραση. Το κλίμα ηρεμίας και η σχέση εμπιστοσύνης βοηθάει ιδιαίτερα τον ομιλητή στην ορθότερη ανάκληση της μνήμης του. Επανεξετάζοντας τη μνήμη του με ηρεμία, ο ομιλητής έχει την ευκαιρία να κρίνει και να επιλέξει τα σημαντικότερα για αυτόν γεγονότα. Αντίστοιχα, ο/η ερευνητής/τρια έχει τη δυνατότητα να εμπλακεί στη διαδικασία και να παρατηρήσει τον ομιλητή, τον τρόπο που μιλάει, τις κινήσεις του, τις εκφράσεις του προσώπου του και ότι άλλο μπορεί να φανεί χρήσιμο στη μετέπειτα ανάλυση. Οι άμεσες συνεντεύξεις επιτρέπουν στον/στην ερευνητή/τρια μια σφαιρική εποπτεία και πρόσβαση στο ερευνητικό του πεδίο, κάτι που δεν προσφέρεται μέσα από την αποστασιοποιημένη αναζήτηση άλλων πηγών (Σαββάκης, 2003).

Μέσα από τη διαδικασία των συνεντεύξεων, η σχέση ερευνητή – ομιλητή δεν είναι η μόνη που αναπτύσσεται. Διάφορα είδη σχέσεων μπορούν να αναπτυχθούν με θετικά αποτελέσματα, τόσο για το περιεχόμενο των συνεντεύξεων, όσο και για τους ίδιους τους συμμετέχοντες. Η προφορική ιστορία μπορεί να φέρει κοντά ανθρώπους διαφορετικών κοινωνικών τάξεων, διαφορετικής ηλικίας ή με άλλου είδους διαφορετικότητες, αποκαλύπτοντας τα κοινά στοιχεία που μοιράζονται λόγω κοινών εμπειριών. Είναι μια διαδικασία αρκετά εποικοδομητική, η οποία πολλές φορές βοηθάει τους ομιλητές στη διαφύλαξη της ταυτότητάς τους, στη διατήρηση της μνήμης τους, στην επαφή με άλλα μέλη της ίδιας κοινωνικής ομάδας κ.ά. (Thompson, 2008: 40).

Τέλος, στον εκπαιδευτικό χώρο, η διαδικασία της προφορικής ιστορίας μπορεί να αποδειχθεί επωφελής τόσο για τις σχέσεις μεταξύ καθηγητών και σπουδαστών, μέσα από την κοινή αναζήτηση πληροφοριών, όσο και για τη σχέση που μπορεί να έχει ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα με τον έξω κόσμο κατά τη διεξαγωγή μιας επιτόπιας έρευνας. Η προφορική ιστορία μπορεί να μικρύνει την απόσταση που μπορεί να έχουν οι άνθρωποι μεταξύ τους, καθώς δημιουργεί έναν κοινό τόπο εργασίας και συνεργασίας, όπου η

ιδιότητα του καθενός έχει τη δική της σπουδαιότητα στην επίτευξη του γενικότερου στόχου (Thompson, 2008: 40).

Η παραπάνω παράθεση των σημαντικότερων από τα χαρακτηριστικά που έχει να επιδείξει η προφορική ιστορία θα ήταν ελλιπής αν σταματούσε στην ανάδειξη μόνο των θετικών στοιχείων, χωρίς να γίνει αναφορά και στα διάφορα προβλήματα και δυσκολίες που έχει να αντιμετωπίσει. Η διαδικασία της προφορικής ιστορίας, όσο εύκολη και απλή και αν φαίνεται, κρύβει πολλούς κινδύνους και έχει πολλές απαιτήσεις έτσι ώστε πραγματικά να αποτελέσει ένα χρήσιμο εργαλείο στα χέρια των ερευνητών. Προβληματισμοί γεννώνται σε κάθε βήμα ή στάδιό της, από την επιλογή των αφηγητών, τις απομαγνητοφωνήσεις και την ερμηνεία των λεγομένων, μέχρι την τελική αξιοποίησή της στην έρευνα.

Ξεκινώντας από την αρχή, η εύρεση των αφηγητών και, ακόμα περισσότερο, η σωστή και εύστοχη επιλογή τους είναι μια διαδικασία που δεν είναι πάντα εύκολη. Δυσκολίες παρουσιάζονται στον εντοπισμό των αφηγητών, καθώς αυτοί μπορεί να είναι διασκορπισμένοι σε όλη τη χώρα ή/και στο εξωτερικό και ο τρόπος επικοινωνίας μαζί τους να παραμένει άγνωστος. Χρειάζεται, επομένως, χρόνος και πολλές φορές κόπος για να ενημερωθούν και να προσεγγιστούν όλοι οι αφηγητές που θα συμμετέχουν στην έρευνα. Επιπλέον, τίθεται και το ερώτημα αν είναι πραγματικά οι κατάλληλοι για την έρευνα, κάτι που απαιτεί περαιτέρω διερεύνηση των ανθρώπων αυτών. Ωστόσο, τα πραγματικά προβλήματα έρχονται κατά τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων. Στη φάση εκείνη, τα ζητήματα που προκύπτουν είναι πολλά και ο κάθε ερευνητής/τρια πρέπει να είναι σε θέση να τα αντιληφθεί και να τα λάβει πολύ σοβαρά υπόψη στη μετέπειτα ανάλυση και ερμηνεία του. Τα εν λόγω ζητήματα έχουν να κάνουν με το κατά πόσο τα λεγόμενα των αφηγητών είναι αξιόπιστα, σε ποιο βαθμό δηλαδή αντανακλούν την αλήθεια, η οποία μπορεί, άλλοτε εσκεμμένα και άλλοτε όχι, να παραποιηθεί, να αλλοιωθεί ή να αποκρυφθεί.

Έτσι λοιπόν, γεννιέται το εξής ερώτημα: “Πώς θυμάται κάποιος;”. Το πώς θυμάται κάποιος έχει κατά κύριο λόγο να κάνει με τις διαδικασίες ανάκλησης πληροφοριών από τη μνήμη του. Σε αυτές τις διαδικασίες, ο παράγοντας που παίζει τον βασικότερο ρόλο είναι ο παράγοντας της ηθικής (Αναγνωστάκη, 2011). Όταν λέμε ηθική, δεν εννοούμε την ηθική ως φαινόμενο το οποίο εκδηλώνεται από το σύνολο της κοινωνίας, αλλά την “προσωπική ηθική”, η οποία παραπέμπει στην αυτενέργεια κάθε μεμονωμένου ατόμου ή μιας υποομάδας ανθρώπων ως μέρους της κοινωνίας. Η Αναγνωστάκη (2011) ορίζει την προσωπική ηθική ως το σύνολο των αξιών και παραδοχών τις οποίες το άτομο έχει υιοθετήσει μέσα στην κοινωνία στην οποία ζει και είναι αυτό που ενεργοποιείται ως αξιολογικό κριτήριο κατά περιπτώσεις και συνθήκες, μη συστηματικά εντοπισμένες. Το στοιχείο της προσωπικής ηθικής αποτελεί και το κριτήριο με το οποίο τα άτομα αξιολογούν και ταξινομούν στη συνείδησή τους τα γεγονότα που τους συμβαίνουν κατά τη διάρκεια της ζωής τους. Αυτό συνεπάγεται πως η προσωπική ηθική, πέρα από τον τρόπο αξιολόγησης των γεγονότων τη στιγμή που αυτά συμβαίνουν, επηρεάζει και τη μελλοντική αφήγησή τους. Ο τρόπος κατά τον οποίο το άτομο αξιολογεί τα γεγονότα και τα καταχωρεί στη μνήμη του, δηλαδή το τι πιστεύει ότι είναι σημαντικό να θυμάται και τι όχι, είναι καθαρά υποκειμενικός και στην πορεία του χρόνου μπορεί να οδηγήσει με επαναξιολογήσεις σε διαφοροποιήσεις απόψεων, σε επαναπροσδιορισμούς γεγονότων ή/και σε πλήρεις αλλαγές. Συνεπώς, μπορούμε να καταλάβουμε πως τα λεγόμενα μιας αφήγησης έχουν περάσει από τόσα πολλά φίλτρα κατά το πέρασμα του χρόνου, ώστε πολλές φορές μπορεί τελικά να μην είναι καν αληθινά. Αυτό πολλές φορές γίνεται σκόπιμα, ενώ άλλες φορές συμβαίνει ως συνέπεια της φυσικής φθοράς της μνήμης λόγω ηλικίας ή άλλων παραγόντων. Και εδώ τίθεται ένα ακόμα ερώτημα: “Πού

αποσκοπεί ηθικά μια αφήγηση;”. Ποιες είναι, δηλαδή, οι ηθικές επιταγές που αναζητά να αποπληρώσει ένας αφηγητής παρουσιάζοντας ένα γεγονός του παρελθόντος;

Ο γενικός στόχος κάθε πληροφορητή την ώρα που αφηγείται την ιστορία του είναι, κατά κύριο λόγο, η αποκατάσταση της αλήθειας. Ποιας αλήθειας όμως; Της αντικειμενικής αλήθειας των γεγονότων έτσι όπως συνέβησαν ή της προσωπικής του αλήθειας, αυτής που έχει διαμορφώσει μέσα του, παρακινούμενος από την προσωπική του ηθική; Όπως και να έχει, κατά την αναζήτηση της ιστορίας από τις προφορικές αφηγήσεις, σημαντικές είναι και οι δύο αυτές περιπτώσεις· δηλαδή, όσο σημαντική είναι η αναζήτηση των γεγονότων με ακρίβεια, άλλο τόσο σημαντική είναι η ανάδειξη της βιωμένης είσπραξης του γεγονότος: εξίσου μεγάλη σημασία έχει το πώς εμπλέκεται κάθε άτομο στο γεγονός, πώς το εισπράττει, πώς το βιώνει, πώς το αξιολογεί και ποια αλήθεια θέλει να διαμορφώσει σε σχέση με αυτό.

Κατά τη διαδικασία των συνεντεύξεων μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι αναπτύσσονται διάφοροι ρόλοι και μεταβλητές ιεραρχίες. Οι πληροφορητές δεν είναι πλέον απλοί άνθρωποι, αλλά κατέχουν εξέχουσα θέση στην καταγραφή της ιστορίας. Ο σημαντικός τους ρόλος έχει ιδιαίτερη βαρύτητα, ενέχει μεγάλη ευθύνη και, κατά συνέπεια, προβληματίζει ιδιαίτερα τους/τις ερευνητές/τριες. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι ο ρόλος του/της ερευνητή/τριας είναι δευτερεύουσας σημασίας. Μπορούμε να πούμε ότι ενέχει εξίσου μεγάλη ευθύνη και είναι ιδιαίτερα απαιτητικός. Το μέρος της ευθύνης που κατά κύριο λόγο αναλογεί στον/στην ερευνητή/τρια αφορά στο κομμάτι της κατανόησης, ερμηνείας και κριτικής πλαισίωσης των λεγομένων. Πολλά είναι τα προβλήματα που έχει να αντιμετωπίσει σε σχέση με αυτό το θέμα. Αυτά που πραγματικά εννοούν οι αφηγητές δεν γίνονται σε όλες τις περιπτώσεις κατανοητά. Αυτό μπορεί να οφείλεται είτε στη δυσκολία που έχουν κάποιοι αφηγητές να μιλήσουν με σαφήνεια, έτσι ώστε να γίνουν κατανοητοί στον βαθμό που θα ήθελαν, είτε σε παρερμηνείες των ερευνητών, οι οποίες μπορεί να οφείλονται σε διάφορους λόγους, όπως, για παράδειγμα, στις προκαταλήψεις που μπορεί να έχουν αναφορικά με ένα θέμα. Το θέμα της ερμηνείας είναι ένα πολύ μεγάλο ζήτημα για την προφορική ιστορία. Το πώς θα γίνει η ανάλυση των αφηγήσεων, το πώς θα γίνουν κατανοητά όλα τα νοήματα, τόσο αυτά που προέρχονται άμεσα από τα λεγόμενα, όσο και αυτά που “κρύβονται” πίσω από τα λεγόμενα, το πώς θα αξιολογηθούν και θα διαχωριστούν τα σημαντικά από τα δευτερεύουσας σημασίας στοιχεία, αποτελεί μια αρκετά πολύπλοκη και δύσκολη διαδικασία. Απαιτεί τη διαρκή και ενεργητική συμμετοχή του/της ερευνητή/τριας στην όλη διαδικασία των συνεντεύξεων και όχι απλά την παθητική ακρόαση του ομιλητή. Είναι απαραίτητο να έχει ανεπτυγμένη την κριτική του ικανότητα, έτσι ώστε να μπορεί να κρίνει όσο το δυνατόν πιο εύστοχα τα λεγόμενα των αφηγητών. Για να το πετύχει αυτό, δεν φτάνει μόνο απλά να ακούει και να ανακυκλώνει τις ιστορίες ζωής των αφηγητών, αλλά είναι απαραίτητο να έχει όσο το δυνατόν περισσότερη γνώση γύρω από τη ζωή τους (Σαββάκης, 2003).

Από τα παραπάνω καταλαβαίνουμε ότι η διαδικασία της ανάλυσης και ερμηνείας είναι μια αρκετά χρονοβόρα και δύσκολη διαδικασία. Αν και στο κομμάτι αυτό έχουν γίνει κάποια σημαντικά βήματα στην Ελλάδα, ο χώρος της προφορικής ιστορίας είναι ακόμα αρκετά καινούριος. Το γεγονός ότι δεν είναι ακόμα θεσμοθετημένη στον ακαδημαϊκό και ερευνητικό χώρο, με αποτέλεσμα να δίνονται πολύ περιορισμένες χρηματοδοτήσεις για ερευνητικά προγράμματα, δεν βοηθάει τις προσπάθειες των ερευνητών. Παρ’ όλα αυτά, παρατηρείται μια στροφή προς την προφορική ιστορία σε διάφορους επιστημονικούς κλάδους, μεταξύ αυτών και στη μουσικολογία.⁶

⁶ Ενδεικτικά αναφέρουμε το έργο «ImproVersities – Ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός στα ελληνικά πανεπιστήμια» (Επιτροπή Ερευνών Α.Π.Θ., 2014-2015).

Η συμβολή της προφορικής ιστορίας στην έρευνα του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού και προβληματισμοί

Έχοντας αποκτήσει μια περισσότερο ολοκληρωμένη εικόνα για την προφορική ιστορία, είμαστε πλέον έτοιμοι να εξετάσουμε την προοπτική της ως μεθοδολογικό εργαλείο για την ιστοριογραφία της μουσικής και ιδιαίτερα για την έρευνα του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού. Ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός από τη φύση του είναι ένα είδος μουσικής, του οποίου η λογική στηρίζεται στην έννοια της “στιγμής”. Αυτό σημαίνει ότι, κατά τη διερεύνησή του, είναι πολύ πιθανόν να έρθουμε αντιμέτωποι με την έλλειψη ικανοποιητικών τεκμηρίων. Δεν υπάρχει πλούσιο υλικό, όπως σε άλλα είδη μουσικής, ούτε παρτιτούρες. Οι μουσικές ηχογραφήσεις σπανίζουν και, όσες πραγματοποιούνται, δεν είναι εύκολα προσβάσιμες. Αυτό το κενό θα μπορούσε να καλύψει η προφορική ιστορία, γιατί αν δεν μάθουμε από τους ίδιους τους αυτοσχεδιαστές για τον αυτοσχεδιασμό, τότε πώς αλλιώς θα μπορούσαμε να μάθουμε για αυτόν; Οι νέες γνώσεις που οι αυτοσχεδιαστές μπορεί να μας παρέχουν σίγουρα μπορούν να αναδείξουν νέες προοπτικές και διαστάσεις στα υπό διερεύνηση θέματα και είναι αυτές που μπορούν να βοηθήσουν στη σκιαγράφηση του παρελθόντος της ιστορίας του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού με μεγαλύτερη ακρίβεια.

Το είδος του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού, περισσότερο από κάθε άλλο είδος μουσικής, αναπτύσσεται γύρω από τις προσωπικές επιλογές τόσο του κάθε αυτοσχεδιαστή, αναφορικά με τον τρόπο και τα μέσα τα οποία θα χρησιμοποιήσει για να δημιουργήσει τη μουσική του, όσο και του ακροατή του, αναφορικά με τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται και διαμορφώνει στο μυαλό του τη μουσική που ακούει (Borgo, 2005· Nunn, 1998). Συνεπώς, μια ποιοτική έρευνα μπορεί να βοηθήσει καλύτερα στην ανίχνευση όλων αυτών των προσωπικών διαδικασιών που πλαισιώνουν τον αυτοσχεδιασμό. Η προφορική ιστορία ως μεθοδολογία φαίνεται να είναι αρκετά εύστοχη, μια και αυτό που την ενδιαφέρει περισσότερο είναι η υποκειμενική διάσταση των γεγονότων και των καταστάσεων. Αυτό που έχει περισσότερη σημασία στην προφορική ιστορία είναι να δοθεί ευκαιρία στον απλό κόσμο να εκφράσει από τη δική του οπτική γωνία το πώς έγιναν τα πράγματα και το πώς τα βίωσε. Επομένως, η προφορική ιστορία δίνει αφενός σε αυτοσχεδιαστές κάθε υποβάθρου (είτε δηλώνουν επαγγελματίες, είτε ερασιτέχνες, είτε δεν θεωρούν καν τον εαυτό τους μουσικό), αφετέρου σε ακροατές από διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια, την ευκαιρία να μιλήσουν γι' αυτό που κάνουν και να διαμορφώσουν τη δική τους άποψη για τον αυτοσχεδιασμό. Ειδικότερα, τους δίνεται η δυνατότητα να μιλήσουν για τους λόγους που το κάνουν, για το τι σημαίνει γι' αυτούς ο αυτοσχεδιασμός, για το πώς τον αξιολογούν στο πέρασμα του χρόνου και για άλλα πολλά θέματα που αγγίζουν πέρα από τον μουσικό τομέα και άλλους, όπως τον κοινωνικό, τον πολιτικό, τον οικονομικό, τον ψυχολογικό κ.ά.

Η έννοια της ελευθερίας στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό δεν έχει να κάνει μόνο με τις τρεις παραδοσιακές διαστάσεις της μουσικής πράξης (σύνθεση, μουσική επιτέλεση και ακρόαση), αλλά και με άλλες που σχετίζονται με κοινωνικά, πολιτικά ή άλλα κίνητρα (Wright & Kanellopoulos, 2010· Stefanou, 2011). Ο καθένας έχει την ελευθερία να ορίσει κατά τον δικό του τρόπο και τη δική του λογική την ύπαρξη της μουσικής αυτής στην κοινωνία. Είτε από τη μεριά του αυτοσχεδιαστή, είτε από αυτήν του ακροατή, είτε και από τις δύο, η τέχνη της μουσικής που λαμβάνει χώρα μέσα σε μια κοινωνία δεν μπορεί παρά να δημιουργεί αλληλεπιδράσεις και αφορμές για επαναπροσδιορισμούς και αλλαγές. Αυτή η σύνδεση του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού με τα κοινωνικά φαινόμενα ανοίγει ένα πολύ μεγάλο ερευνητικό πεδίο, η διαχείριση του οποίου θα ήταν ελλιπής χωρίς την επιτόπια έρευνα και την επιδίωξη άμεσης επαφής με τους ανθρώπους που εμπλέκονται σε αυτό.

Η σκέψη αυτή έχει και πολιτικές προεκτάσεις. Η μουσική, γενικά, είναι φορέας κουλτούρας, αντανακλά ιδέες και αξίες, εκφράζει συνειδήσεις και πεποιθήσεις, δημιουργεί και διαμορφώνει ταυτότητες. Άλλοτε συνειδητά και άλλοτε ασυνείδητα, γίνεται το μέσο με το οποίο οι άνθρωποι εκφράζουν πολιτικά φρονήματα. Αυτό συμβαίνει ιδιαίτερα στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, ο οποίος από τη φύση του εναντιώνεται σε διαφόρων ειδών συμβατικότητες. Αυτές οι συμβατικότητες μπορεί να αφορούν είτε σε μουσικό επίπεδο, δηλαδή σε σχέση με το μουσικό περιεχόμενο, τα μουσικά όργανα ή τις ηχογόνες πηγές που γενικά θα χρησιμοποιηθούν, τις τεχνικές παιξίματος που θα εφαρμοστούν κ.ά., είτε σε συμβάσεις που έχουν να κάνουν με τους χώρους παιξίματος και τους τρόπους συνεργασίας και σύμπραξης των αυτοσχεδιαστών, είτε σε συνθήκες που έχουν να κάνουν με οικονομικά ζητήματα, καθώς κατά τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό το στοιχείο του χρηματικού αντίτιμου παραμένει δευτερεύον (Bailey, 1993: 83). Η συμμετοχή σε συναυλίες είναι περισσότερο μια καθαρά προσωπική επιλογή και, στις περισσότερες περιπτώσεις, δεν υπάρχει κάποια οικονομική, παρά μόνο ηθική ανταμοιβή (Stefanou, υπό έκδοση). Όλες αυτές οι ελευθερίες οδηγούν σε πιο προσωπικές και συνειδητές αποφάσεις, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο εναντιώσεις απέναντι στη μαζική κουλτούρα μιας κοινωνίας και σε παγιωμένες συμβατικότητες. Οι ενέργειες που γίνονται μέσα σε αυτό το πλαίσιο εκφράζουν από μόνες τους μια στάση ζωής απέναντι στην ήδη υπάρχουσα κατάσταση όχι μόνο της τέχνης αλλά και της κοινωνίας, και αποτελούν μια εκδήλωση πολιτικής πράξης.

Επομένως, η προφορική ιστορία μπορεί να συμβάλει θετικά και σε αυτό το επίπεδο, καταγράφοντας όλες αυτές τις ιδέες, τους λόγους και τα κίνητρα, τις εναντιώσεις, τις αλλαγές και τις εξελίξεις που διαρκώς συμβαίνουν. Τόσο “ζωντανά” θέματα, διαρκώς επαναπροσδιοριζόμενα και μεταβαλλόμενα, απαιτούν ευέλικτες ερευνητικές μεθόδους, οι οποίες να είναι σε θέση να προσαρμόζονται διαρκώς, ανάλογα με τις ερευνητικές ανάγκες. Σε συνδυασμό, βέβαια, και με άλλες μεθοδολογίες, όπως τη βιβλιογραφική έρευνα, η προφορική ιστορία είναι σε θέση να το προσφέρει αυτό, καθώς δεν αποτελεί μια παγιωμένη πηγή, αλλά μια πηγή εύπλαστη και διαρκώς υπό αναμόρφωση, ανάλογα με τις αλλαγές και τις εξελίξεις. Κάτι τέτοιο όμως μπορεί να εγείρει και πολλούς προβληματισμούς.

Για να μπορέσουμε να καταλάβουμε καλύτερα την προφορική ιστορία ως μεθοδολογικό εργαλείο στην έρευνα του ελεύθερου μουσικού αυτοσχεδιασμού πρέπει σίγουρα να εξετάσουμε και τα αρνητικά της στοιχεία. Έτσι λοιπόν, όπως και σε κάθε άλλον τομέα, έτσι και εδώ ερχόμαστε αντιμέτωποι με τα ίδια προβλήματα που ήδη έχουμε αναφέρει και που έχουν να κάνουν όχι μόνο με την επιλογή των αφηγητών και τη διαδικασία των απομαγνητοφωνήσεων, η οποία είναι πραγματικά ιδιαίτερα χρονοβόρα, αλλά κυρίως με την ανάλυση και την ερμηνεία των λεγομένων. Βέβαια, προβλήματα τέτοιου είδους μπορεί να συναντήσουμε και σε άλλα είδη μεθοδολογιών, όπως, για παράδειγμα, στη βιβλιογραφική έρευνα. Το να βρεθούν τα σωστά βιβλία, αυτά που θα είναι πραγματικά χρήσιμα για το υπό διερεύνηση θέμα ή αυτά που περιέχουν πολύπλευρες πληροφορίες, χωρίς ελλείψεις και ανακρίβειες ή ατεκμηρίωτα συμπεράσματα, δεν είναι πάντα εύκολη διαδικασία. Εκτός από τον προφορικό λόγο, αναξιόπιστος μπορεί να είναι και ο γραπτός λόγος, απλά η προφορική ιστορία έχει ένα επιπλέον πλεονέκτημα: την εμπλοκή του/της ερευνητή/τριας σε μια εκ των πραγμάτων ανθρωποκεντρική διαδικασία και την καλύτερη εποπτεία του υπό διερεύνηση πεδίου. Το συγκριτικό αυτό πλεονέκτημα τον/την βοηθάει να έχει καλύτερη κριτική ματιά στα λεγόμενα κατά τη διάρκεια της ανάλυσης και της ερμηνείας τους.

Επίλογος

Κλείνοντας αυτήν τη σύντομη έρευνα γύρω από την προφορική ιστορία και την εφαρμογή της στον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό, μπορούμε να καταλήξουμε στο ότι τελικά έχει να δώσει πολλά στον χώρο της ιστοριογραφίας και της έρευνας γενικότερα, μια και συνιστά αυθεντική ιστορική πηγή, η οποία είναι ικανή να φωτίσει πτυχές της ιστορίας που με άλλες μεθόδους παραμένουν κρυφές. Για την Ελλάδα, ο ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός είναι ένα είδος το οποίο τα τελευταία μόλις χρόνια έχει αρχίσει να εισχωρεί στην καλλιτεχνική ζωή της χώρας (Παπουτσή, 2012). Υπάρχουν προβλήματα ακόμα και στην κατανόηση του όρου, πόσο μάλλον στην αναγνώριση και κυριαρχία του ως αυτόνομου είδους μουσικής. Το θέμα αυτό εντείνεται ακόμα περισσότερο λόγω της φύσης του, η οποία επιτρέπει στον καθένα να ερμηνεύσει με τον δικό του τρόπο τις εμπλεκόμενες έννοιες. Αλλά αυτό δεν είναι απαραίτητα αρνητικό στοιχείο για τον αυτοσχεδιασμό. Όπως και να έχει, κάθε τι καινούριο σε μια κοινωνία χρειάζεται τον χρόνο του για να γίνει γνωστό, να προσδιοριστεί, να ωριμάσει, να εξελιχθεί και τελικά να επικρατήσει ή όχι. Η προφορική ιστορία μπορεί να βοηθήσει σε αυτό, αφού βάζει στο κέντρο της προσοχής της τους “απλούς” ανθρώπους που ασχολούνται με αυτόν. Κάτι τέτοιο τους δίνει ηθική ικανοποίηση και αίσθημα ότι αυτό που κάνουν έχει αξία και μάλιστα τόση, ώστε να αποτελεί δόκιμο αντικείμενο έρευνας. Με αυτόν τον τρόπο, η προφορική ιστορία ενθαρρύνει την ενασχόληση με τον ελεύθερο μουσικό αυτοσχεδιασμό και, κατά συνέπεια, βοηθάει στην εδραίωσή του.

Απ’ όσο μπορούμε να παρατηρήσουμε, η προφορική ιστορία παρουσιάζει, με την πάροδο των χρόνων, όλο και μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Όλο και περισσότεροι/ες ερευνητές/τριες από διάφορους επιστημονικούς κλάδους ασχολούνται με αυτήν και αυτό πιθανόν γιατί καλύπτει ανάγκες της εποχής. Αυτός είναι και ο απώτερος σκοπός αυτού του κειμένου, να παροτρύνει, δηλαδή, ερευνητές/τριες από τον χώρο της μουσικής στη χρήση της προφορικής ιστορίας, καθώς στη μουσική έρευνα ακόμα δεν έχουν εξερευνηθεί οι δυνατότητές της.

Βιβλιογραφία

- Αναγνωστάκη, Κατερίνα, 2011: «Μνήμη και ηθική», *Scientific Network for Adult Education in Crete* 5 (Νοέμβριος), <http://cretaadulthoodeduc.gr/blog/?cat=21>.
- Βερβενιώτη, Τασούλα, 2012: «Για την προφορική ιστορία και άλλες ιστορίες», *Ενθέματα της Αυγής* (Φεβρουάριος), <http://www.epi.uth.gr/index.php?page=publications3>.
- Θανοπούλου, Μαρία & Μαρίνα Πετρονώτη, 1987: «Βιογραφική προσέγγιση: Μια άλλη πρόταση για την κοινωνιολογική θεώρηση της ανθρώπινης εμπειρίας», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 64, σ. 20-42.
- Θανοπούλου, Μαρία & Αλέκα Μπουτζουβή, 2002: «Η προφορική ιστορία στην Ελλάδα: Οι εμπειρίες μιας δύσκολης πορείας», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 107, σ. 3-21.
- Παπουτσή, Άννα, 2012: «Ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός: Ψυχοκοινωνική προσέγγιση και ζητήματα ταυτοτήτων μέσα από αφηγήσεις ζωής αυτοσχεδιαστών της ελληνικής πειραματικής σκηνής», διπλωματική εργασία Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος με τίτλο: *Μουσική κουλτούρα και επικοινωνία: Ανθρωπολογικές και επικοινωνιακές προσεγγίσεις της μουσικής*.
- Πουρκός, Μάριος Α. & Μανόλης Δαφέρμος (επιμ.), 2010: *Ποιοτική έρευνα στις κοινωνικές επιστήμες. Επιστημολογικά, μεθοδολογικά και ηθικά ζητήματα*, Τόπος, Αθήνα.

- Σαββάκης, Μάνος, 2003: «Η βιογραφική έρευνα ως εναλλακτικό ερευνητικό εγχείρημα και ως μεθοδολογικό διάβημα: Πλεονεκτήματα και όρια», *Δοκίμες* 11-12, σ. 65-87.
- Τσιώλης, Γιώργος, 2006: *Ιστορίες ζωής και βιογραφικές αφηγήσεις. Η βιογραφική προσέγγιση στην κοινωνιολογική ποιοτική έρευνα*, Κριτική, Αθήνα.
- Τσιώλης, Γιώργος, 2012: «Για την προφορική ιστορία και τη βιογραφική έρευνα στην Ελλάδα: Με αφορμή ένα συνέδριο», <http://enthemata.wordpress.com/2012/05/20/tsiolis>.
- Bailey, Derek, 1993: *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, Da capo Press, Boston.
- Borgo, David, 2005: *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age*, Continuum, New York.
- Iggers, Georg G., 2006: *Η ιστοριογραφία στον εικοστό αιώνα: Από την επιστημονική αντικειμενικότητα στην πρόκληση του μεταμοντερνισμού*, Π. Ματάλας (μτφρ.), Νεφέλη, Αθήνα.
- Nunn, Thomas E., 1998: *Wisdom of the Impulse on the Nature of Musical Free Improvisation*, έκδοση σε PDF (2004) για το International Improvised Music Archive (IIMA), μέρος 1-2.
- Stefanou, Danae, 2011: «Towards a Practical Philosophy of Collectively Improvised Space», Online Resource of the *Performance Studies Network International Conference*, CMPCP, Faculty of Music, University of Cambridge.
- Stefanou, Danae, υπό έκδοση: «Sharing what We Lack: Contextualizing Live Experimental Music in Post-2009 Athens», στο: Dafni Tragaki (επιμ.), *Made in Greece: Studies in Greek Popular Music*, Routledge Global Popular Music Series, Routledge, London.
- Stone, Lawrence, 1979: «The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History», *Past and Present* 85 (Νοέμβριος), σ. 3-24.
- Thompson, Paul, 2008: *Φωνές από το παρελθόν. Προφορική Ιστορία*, Πλέθρον, Αθήνα.
- Wright, Ruth & Panagiotis Kanellopoulos, 2010: «Informal Music Learning, Improvisation and Teacher Education», *British Journal of Music Education* 27/1, σ. 71-87.

Το επιστημολογικό παράδειγμα των εναρμονίσεων: Bourgault-Ducoudray (1876) και Αρίων (1917)

Πάνος Βλαγκόπουλος

*[D]efinierbar ist nur das, was keine Geschichte hat.
Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, II 13*

«Φαίνεται απροσδόκητο», γράφει ο Αλέξης Πολίτης προλογίζοντας τη «Βασική βιβλιογραφία για το δημοτικό τραγούδι» στο τέλος της πιο πρόσφατης συλλογής κειμένων του, «αλλά η ουσιαστική βιβλιογραφία για τα δημοτικά τραγούδια [τόσο πηγές, όσο και σχετικές μελέτες] [...] είναι πολύ περιορισμένη».¹ Ακόμη πιο απροσδόκητη είναι η πλήρης σιωπή σχετικώς με τις μουσικές καταγραφές ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Πάντως, οι μουσικές καταγραφές ξεκίνησαν λίγο νωρίτερα από τις κειμενικές. Αν η πρώτη – ανέκδοτη – συλλογή κειμένων ανήκει στον Werner von Haxthausen (1814), και η σημαντικότερη πρώτη έντυπη συλλογή κειμένων είναι αυτή του Fauriel (1824), οι πρώτες καταγραφές με μουσική κυκλοφορούσαν τουλάχιστον από το 1805.² Βέβαια, έως και τον Berggreen, οι καταγραφές αφορούν ποικίλο υλικό, δηλαδή όχι μόνον δημοτικά τραγούδια, και είτε βρίσκονταν ως παράρτημα σε κάποιο ταξιδιωτικού ή αρχαιολογικού ενδιαφέροντος τόμο, είτε (όπως στην περίπτωση του δανού μουσικού) αποτελούσαν μέρος ενός μουσικού άτλαντα. Η πρώτη συλλογή με αποκλειστικώς ελληνικά δημοτικά τραγούδια, συμφώνως με τη φιλολογική / μουσική μεθοδολογία της εποχής της και ενταγμένη σε ένα γενικότερο επιστημονικό πρόγραμμα, ήταν αυτή του γάλλου συνθέτη και λογίου Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1876). Αυτός μετέγραψε τις μελωδίες στο πεντάγραμμο και τις προμήθευσε με πιανιστική συνοδεία, δηλαδή τις εναρμόνισε. Κάτω από τα ελληνικά λόγια τοποθέτησε ιταλικά, ενώ μετά την παρτιτούρα κάθε τραγουδιού ακολουθεί ελεύθερη γαλλική απόδοση και σχόλια του ιδίου που αφορούν την κλίμακα (τα σχόλια εξηγούν την ένταξη κάθε τραγουδιού στο αρχαιοελληνικό μουσικοθεωρητικό πλαίσιο – κατά τη συστηματοποίηση του Gevaert – του οποίου θεωρείται δεδομένο ότι τα τραγούδια αυτά αποτελούν δείγμα).³

Πώς μπορούμε σήμερα να κατανοήσουμε την πρακτική της εναρμόνισης στις συλλογές δημοτικών τραγουδιών; Είμαστε αναγκασμένοι να τη θεωρήσουμε, όχι δίχως συγκατάβαση, ως απλοϊκό δείγμα της νηπιακής φάσης της εθνομουσικολογικής έρευνας; Θα επιχειρήσω μια γενεαλογία της δραστηριότητας της συλλογής δημοτικών τραγουδιών· δηλαδή θα προσπαθήσω, όσο μου είναι δυνατόν, από τη μια να απαγκιστρωθώ από τα σημερινά αυτονόητα που θα συνόδευαν μια τέτοια

¹ Αλέξης Πολίτης, *Το δημοτικό τραγούδι*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σ. 405.

² Jakob Ludwig Salomon Bartholdy, *Bruchstücke zur näheren Kenntnis des heutigen Griechenlands gesammelt auf eine Reise*, Berlin 1805. Ακολούθησαν ο Stackelberg και ο Schefer (1826), ο Sanders (1844) και οι συλλογές του Andreas Peter Berggreen (1869 και 1870). Για τον τελευταίο, καθώς και για τον μουσικό του πληροφοριοδότη Γεώργιο Λαμπίρη, βλ. Κώστας Καρδάμης, «“Η συλλογή όπου αυτός ο κ. Μεργγρέεν προσπαθεί να κάμη...”: Ένας Δανός καταγράφει τη μουσική της Ελλάδας», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 2, 2009, σ. 3-11.

³ Εξαιρούνται στα σχετικά σχόλια κάποια τραγούδια της συλλογής, τα οποία αποδίδονται στον «ευρωπαϊκό μείζονα τρόπο».

δραστηριότητα και από την άλλη να κατορθώσω μια *εμική*⁴ κατανόηση αυτής της πρακτικής.

Έχω αλλού προσπαθήσει να δείξω την ιδεολογική-αισθητική διαδρομή του Bourgaault-Ducoudray από το φιλελληνικό οριενταλισμό της ελληνικής του συλλογής έως τη ρητή στράτευσή του στην υπόθεση του επιστημονικού φυλετισμού, όπως αυτή εκδηλώθηκε στη συλλογή των – επίσης 30 – τραγουδιών της Βρετάνης, δέκα περίπου χρόνια αργότερα (το 1885).⁵ Αναλλοίωτο, πάντως, σε όλη τη διαδρομή του παρέμεινε ό,τι, στο ίδιο κείμενο, αποκαλώ «επιχείρημα των αμοιβαίων ωφελημάτων» (όπως είναι διατυπωμένο στην «Εισαγωγή» της ελληνικής συλλογής):

Η μουσική της Ανατολής, ακινητοποιημένη μέχρι σήμερα λόγω της αποκλειστικής χρήσης της μελωδίας, θα μπορούσε να ριχθεί στη νέα καριέρα που της ανοίγει η πολυφωνία. Η δυτική πολυφωνική μουσική, περιορισμένη στην αποκλειστική χρήση δύο τρόπων, του *μείζονος* και του *ελάσσονος*, θα έβγαине επί τέλους από τη μακρά απομόνωσή της. Καρπός αυτής της διεύρυνσης θα ήταν η διάθεση στους δυτικούς συνθέτες εντελώς νέων πηγών έκφρασης και χρωμάτων πρωτόγνωρων στη μουσική παλέτα (σ. 9).

Το κίνητρο του γάλλου μουσικού ήταν ο αμοιβαίος εμπλουτισμός της ανατολικής μονοφωνίας και της δυτικής πολυφωνίας, προς επίτευξη του μουσικού ιδανικού μιας νέας μουσικής γλώσσας. Η ελληνική συλλογή έμελλε να ενταχθεί αναδρομικά στο ευρύτερο φυλετιστικό πρόγραμμα στην «Εισαγωγή» της βρετονικής συλλογής, όπου το επιχείρημα των αμοιβαίων ωφελημάτων αναδιατυπώνεται ως ο αμοιβαίος εμπλουτισμός της άριας λαϊκής μονοφωνίας (π.χ. ελληνικής και βρετονικής) και της άριας λόγιας πολυφωνίας για την επίτευξη του μουσικού ιδανικού μιας νέας μουσικής γλώσσας: κάτι που, σύμφωνα με τη διατύπωση του ίδιου, δεν είναι τίποτε άλλο παρά άσκηση του δικαιώματος του άριου συνθέτη επί της κληρονομιάς του.⁶ Εντός της ίδιας συνθετικής αντίληψης, η πρακτική της συλλογής και εναρμόνισης δημοτικών τραγουδιών υπηρετεί έναν κατ' ουσίαν *καλλιτεχνικό / δημιουργικό* στόχο. Αυτό υποκρύπτεται στην εκφρασμένη φιλοδοξία του Bourgaault-Ducoudray να βοηθήσει με τη συλλογή του στη δημιουργία έντεχνης ελληνικής μουσικής⁷ αλλά και του έλληνα συνεργάτη του, του τραγουδιστή και συλλέκτη του ίδιου, Περικλή Αραβαντινού (γνωστού ως «Άραμη»), να ποζάρει ως φιλόδοξος δημιουργός και θεμελιωτής της εθνικής μουσικής, προς την κατεύθυνση δημιουργίας της οποίας οι εναρμονίσεις δημοτικών τραγουδιών αποτελούν το πρώτο και καθοριστικό βήμα.⁸

Επιτρέψτε μου να επιχειρήσω την προσπέλαση του επιστημολογικού παραδείγματος του Bourgaault-Ducoudray μέσα από την αναφορά στον φίλο και

⁴ «Emic: of, relating to, or involving analysis of cultural phenomena from the perspective of one who participates in the culture being studied», λήμμα στο: *Merriam-Webster Dictionary*, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/emic> (πρόσβαση στις 31/8/2015).

⁵ Panos Vlagopoulos, «National Identity and “Songs of Our Race”: Ideologies behind the Collection and Harmonization of Greek Folk Songs», *Journal of Modern Greek Studies*, 2015, υπό έκδοση.

⁶ «Mais si [...] ces modes vénérables proviennent d'un héritage commun à tous les Aryens, on ne voit pas pourquoi nous n'exploiterions pas un domaine qui fait partie du patrimoine de notre race et qui est en vérité bien à nous».

⁷ «Ο Κ. Δουκουδραϊ πιστεύει, ότι εάν από τής έν Ελλάδι μουσικῆς αφαιρεθῶσι αἱ προσθήκαι τῶν βαρβάρων χρόνων αἴτινες πολλαχοῦ ἠλλοίωσαν ὄλως αὐτήν, δύναται αὕτη νά καταστή σπουδαῖον μελέτημα καὶ ἀφετηρία πρὸς μόρφωσιν ὄλως ἐθνικῆς μουσικῆς, πληρεστέρας ἴσως καὶ πλουσιωτέρας τῆς εὐρωπαϊκῆς, ὡς ἐχούσης τρόπους πλειοτέρους τῆς έν τῇ Δύσει ἀναπτυχθείσης. Τὸ ἐπιχείρημα δέν εἶναι μικρόν, ἀλλ' οὐχὶ καὶ ἀδύνατον» (*Αἰών*, 23 Ιανουαρίου 1875).

⁸ Σχετικῶς με ἐπιστολή του Άραμη στον αρχισυντάκτη της *Μουσικῆς Επιθεωρήσεως* το Φεβρουάριο του 1922, βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικῆς μουσικῆς περιήγησις: Ἑλληνικά μουσικά περιοδικά ὡς πηγή έρευνας της νεοελληνικῆς ιστορίας της μουσικῆς*, Κουλτούρα, Αθήνα 1996, Μέρος Ι, σ. 171.

οικοδεσπότη του στη Γαλλική Σχολή Αθηνών, αυτόν στον οποίον είναι αφιερωμένη η ελληνική συλλογή, αλλά και τον καταλύτη ως προς την “αριανική” στρατεύσή του, θρησκευολόγο Emile Burnouf: στο βιβλίο του τελευταίου για τις Βέδες, το επιχείρημα των αμοιβαίων ωφελημάτων στη σύνδεση της ινδουιστικής πολυθεΐας με την ευρωπαϊκή χριστιανική επιστημονική σκέψη⁹ διατυπώνεται ως το αίτημα για αυτό που ο Burnouf αποκαλούσε «*prantheïsme scientifique*». Όπως διαβάζουμε στο *Essai sur le Véda* (1863), οι Άριοι έχουν φυσική ροπή προς τον πολυθεϊσμό ή τον πανθεϊσμό: σε όλους τους Άριους, εκτός από τους Ινδούς, αυτή η ροπή «έχει ανασταλεί [*arretée*] κυρίως λόγω εξωτερικών επιρροών» (σ. 469): οι Ευρωπαίοι, από την άλλη, των οποίων ο πανθεϊσμός είναι *arreté* (από το Χριστιανισμό, άραγε;), έχουν να επιδείξουν την ανάπτυξη της επιστήμης: συνεπώς, ο απώτερος μελλοντικός άριος στόχος είναι ο «επιστημονικός πανθεϊσμός»: «[...] αυτός είναι ο χριστιανικός σκοπός για τις επόμενες γενεές της επανενωμένης [δηλαδή μέσω της αποικιοκρατίας] ινδοευρωπαϊκής φυλής», καταλήγει ο Burnouf.

Το ανάλογο της πολυθεΐας στη μουσική είναι η πολυτροπία. Το δημιουργικό συνθετικό αντίστοιχο στην περίπτωση της μουσικολογίας, δηλαδή της επιστημονικής προσέγγισης στα δημοτικά τραγούδια, είναι μια νέα μουσική γλώσσα (κάτι σαν γαλλική απάντηση στην *Zukunftsmusik* του Wagner), το πρώτο βήμα προς την οποία αποτελούν οι εναρμονισμένες δημοτικές μελωδίες, οι οποίες συνδυάζουν τη μονοφωνική πολυτροπία με την επιστημονική πολυφωνία – ή για να το πούμε με μπυρνούφικούς όρους: η πολυτροπία στους Άριους είναι φυσική· η αρμονική σκέψη στους μη ευρωπαίους Άριους έχει “ανασταλεί”: αντίθετα, στους Ευρωπαίους έχει “ανασταλεί” η πολυτροπία: ο μελλοντικός στόχος μιας επανενωμένης άριας φυλής θα μπορούσε να περιγραφεί, θα λέγαμε, ως “*pranmodalisme scientifique*”. Το πρώτο αποτέλεσμα προς αυτό το ιδανικό μάς παρουσιάζεται με τη μορφή εναρμονισμένων δημοτικών τραγουδιών.

Αρκετά χρόνια αργότερα, ο Αδαμάντιος Ρεμαντάς και ο Πέτρος Δ. Ζαχαρίας δημοσιεύουν τη δική τους συλλογή εναρμονίσεων με τον τίτλο *Αρίων* και υπότιτλο: *Η μουσική των Ελλήνων όπως διεσώθη από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον* (Ζαγκούρογλου, Αθήνα 1917). Η επιλογή των 66 εναρμονίσεων επιτελεί (*performs*) και δειγματίζει (*exemplifies*) μια έννοια συνέχειας, πιστή στο τριμερές σχήμα του Παπαρρηγόπουλου: έννοια που δεσπόζει στον «Πρόλογο» και, γενικώς, νευρώνει την ιδεολογική σκευή των συγγραφέων. Η συλλογή ξεκινά με την – οπωσδήποτε – ψευδεπίγραφη Α΄ Πινδαρική Πυθική Ωδή¹⁰ και, περνώντας από βυζαντινούς ύμνους, καταλήγει στα δημοτικά τραγούδια. Το εγχείρημα κατατρύχεται από το άγχος τεκμηρίωσης της συνέχειας: ένα άγχος διαφορετικό από αυτό, π.χ., του Συναδινού και του Καλομοίρη, να προλάβει, δηλαδή, η ελληνική μουσική τους «μουσικά προοδευμένους λαούς» (Καλομοίρης)¹¹ και να καλύψει την υστέρηση αιώνων λόγω της υποδούλωσης στον «πιο οπισθοδρομικό και απολίτιστο λαό της οικουμένης» (Συναδινός).¹² Με μια έννοια, το όνειρο των Ζαχαρία και Ρεμαντά αποτελεί τον εφιάλτη

⁹ Δηλαδή ενός ιδιότυπου άριου μονοθεϊσμού!

¹⁰ Πηγή της είναι η *Musurgia universalis* (1650) του Athanasius Kircher. Η γνησιότητά της αποτέλεσε αντικείμενο διαφωνίας για γενιές λογίων, σήμερα όμως ουδείς υπερασπίζεται την αυθεντικότητά της. Ο Αρίων χρησιμοποιεί ως πηγή τον Hugo Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte*, 1904) και τον Richard von Kralik (*Altgriechische Musik*, 1900). Πάντως, η χρήση μικτού μέτρου (7/8), που αντιπροτείνεται στον Αρίωνα ως διόρθωση στους γερμανούς σοφούς, υπάρχει ήδη στον Forkel (ως 3+4/4· βλ. *Allgemeine Musikgeschichte*, 1788).

¹¹ Ο Καλομοίρης αναφέρεται, στο πρόγραμμα της συναυλίας του 1908, στην «αδιάκοπη εργασία των προοδευμένων στη μουσική λαών» (παράθεμα από το: Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής: Προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σ. 128).

¹² Θεόδωρος Συναδινός, *Είμαστε μουσικά μορφωμένοι*, Ακρόπολις, Αθήνα 1932, σ. 11.

του Καλομοίρη και των οπαδών του: αν προς εξασφάλιση της ελληνικότητας αρκούν οι δημοτικές μελωδίες και οι εναρμονίσεις τους, τότε προς τι οι νέες οργανικές και πολύπλοκες συνθέσεις, οι μορφές και οι ορχήστρες;¹³

Το μέρος του «Προλόγου» που επιγράφεται «Η Εθνική ημών Μούσα» ξεκινά με την αναγκαία αναφορά στο προηγούμενο του Bourgaault-Ducoudray και την ευγενή του φιλοδοξία περί αμοιβαίας ωφέλειας των δύο παραδόσεων, της ανατολικής μονοφωνικής και της δυτικής πολυφωνικής. Εν τούτοις, «δεν κατώρθωσε [ο Bourgaault-Ducoudray] ν' ανεύρη τον εις έκαστον αρχαίον τρόπον αρμόζοντα τρόπον γραφής και πολυφωνικής υποκρούσεως» (σ. κε').¹⁴ Η μέθοδος ορθής εναρμόνισης δημοτικών μελωδιών που προτείνουν οι δύο συγγραφείς είναι η εξής: πρώτα, πρέπει να ανευρίσκεται η μεταφορά σ' εκείνη τη μουσική θέση, στην οποία απαιτούνται τα λιγότερα σημεία αλλοίωσης (κάτι σαν «αρχή της απλότητας»): έτσι ο αρχαιοελληνικός τρόπος θα αναδύεται αβίαστα από το τραγούδι· στη συνέχεια, πρέπει να εφαρμόζεται ο εξής ρητός κανόνας:¹⁵

Ἡ πολυφωνική ὑπόκρουσις πρέπει νὰ περιέχη μόνον φθόγγους τῆς διατονικῆς κλίμακος καὶ τούτους μόνους (σ. κε', ἔμφαση των συγγραφέων).

Εάν τηρηθεί η μέθοδος αυτή,¹⁶ η εναρμόνιση θα μπορεί να αναδεικνύει τη «μουσική ιδέα» των «ἀσμάτων». Η πιο αξιοπρόσεκτη, κατά τη γνώμη μας, πλευρά της προσέγγισης των συγγραφέων είναι ότι αυτονόητη θεωρείται όχι μόνον η υπαγωγή των μελωδιών αυτών στο αρχαιοελληνικό τροπικό σύστημα, αλλά και η ανάγκη της εναρμόνισης: η γλώσσα των δύο συγγραφέων μοιάζει να υπονοεί ότι οι αρχαιοελληνικοί τρόποι λανθάνουν εν υπνώσει στα δημοτικά τραγούδια, μέχρις ότου ξυπνήσουν στη ζωή με το φιλί της εναρμόνισης.¹⁷

Από την άλλη, στο έργο της εναρμόνισης προώριστα να αποτύχει εξ ορισμού είτε όποιος δίνει ἔμφαση στα – θεωρούμενα ως δευτερεύοντα – «ἠδονικά [sic, ενν. χρωματικά] στοιχεῖα», παραβλέποντας «τὰ κύρια διατονικά καὶ ἁρμονικά αὐτῆς στοιχεῖα», είτε όποιος προσαρμόζει «βία τὸ ὕφος εἰς τοὺς εὐρωπαϊκοὺς τρόπους μείζονα καὶ ἑλάσσονα» (σ. κστ'): λάθη στα οποία υπέπεσε, υπονοείται, ο Bourgaault-Ducoudray. Πώς είναι ποτέ δυνατόν, αναρωτιούνται οι συγγραφείς μας με ρητορική αγανάκτηση, να αποδίδουν οι Ευρωπαίοι στην αρχαία μουσική την ιδιότητα της μονοφωνίας, δηλαδή ἴδιον «ἀγροίκων καὶ ἀπολιτίστων ἀνθρώπων», αφού είναι σαφές ότι τα αρχαία μέλη «δὲν ἦτο δυνατόν νὰ στηρίζωνται ἐπὶ διαφορετικῆς μουσικῆς ἀντιλήψεως [από την ευρωπαϊκή αρμονική]»;

¹³ Πρβλ. Μανόλης Καλομοίρης, «Το λαϊκό μοτίβο στη μουσική δημιουργία», *Μουσική Ζωή* 11-12, Αύγουστος – Σεπτέμβριος 1931, σ. 226: «Δυστυχώς το κακό είναι [...] πως νομίζουμε πως η απλή χρησιμοποίηση του δημοτικού τραγουδιού αυτούσιου με στοιχειώδεις αρμονικές κοινοτυπίες αποτελεί αυτή καθ' εαυτή μουσική δημιουργία και παραβλέπουμε ή αγνοούμε τη σημασία της ατομικής ἔμπνευσης και της τεχνικής εξέλιξης των λαϊκών μουσικών ακόμη και ποιητικών στοιχείων για τη δημιουργία μιας σοβαρής και βιώσιμης ελληνικής μουσικής τέχνης».

¹⁴ Ο Γεώργιος Λαμπελέτ εξέφρασε επανειλημμένα τη δική του κριτική απέναντι στις εναρμονίσεις του Bourgaault-Ducoudray. Επίσης, ο Άραμης είχε γίνει στόχος εντονότατων κριτικών για το ίδιο θέμα (βλ. Ρωμανού, ό.π., σ. 169). Το επιχείρημα κατά των δύο κοινό: μη όντας Έλληνας, ο πρώτος, ή αρκετά Έλληνας – έχοντας λείψει πολύ καιρό μακριά – ο δεύτερος, στερούνταν τη σωστή αντίληψη ελληνικότητας που θα τους επέτρεπε την επιτυχή εναρμόνιση.

¹⁵ «Εὐρέθη ὁ κανὼν τῆς πολυφωνικῆς ὑποκρούσεως», αναγγέλλουν πανηγυρικά οι συγγραφείς! (στο ἴδιο).

¹⁶ «Ἡ παροῦσα μελέτη, μόνον ὅτι πολυετής, δὲν εἶναι ἡ ὑπόδειξις μεθόδου πρὸς τὸ τοιοῦτον ἔργον [...]» (σ. κστ', ἔμφαση των συγγραφέων).

¹⁷ Στο σημείο αυτό υπάρχει – επιφανειακά – σύγκλιση των εναρμονιστών του *Αρίωνα* με τον Καλομοίρη, αλλά και με τον Λαμπελέτ και τον Ελισαίο Γιαννίδη: όλοι πιστεύουν ότι στις μονοφωνικές – βυζαντινές ή δημοτικές – μελωδίες ενυπάρχει κάτι σαν «κρυμμένη αρμονία»: βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, ό.π., σ. 105.

Η πνευματική σχέση του όλου εγχειρήματος με τη Δύση διαγράφεται πια προβληματική. Στη θέση του απλού και ξεκάθολου επιχειρήματος των αμοιβαίων ωφελημάτων του Bourgaault-Ducoudray, η σχέση Ελλάδας – Δύσης στην προσέγγιση των Ρεμαντά και Ζαχαρία παρουσιάζεται περίπλοκη: η Δύση, αν και στηρίζεται στην ίδια μουσική, αρμονική αντίληψη, ευθύνεται για τη φθορά της “αρμονικής” ελληνικής παράδοσης: στην πραγματικότητα, όμως, η προτεινόμενη πρακτική εναρμόνισης είναι *a priori* δυτική, αφού στηρίζεται στην αρμονία, το πιάνο, τη σημειογραφία (πεντάγραμμο).

Αιτία, αλλά και όρο δυνατότητας της σύγχυσης, αποτελεί η διευρυμένη και αντιφατική κατανόηση της λέξης “αρμονία” ως κοινής ιδιότητας της αρχαιοελληνικής (άρα – κατά την αντίληψη των συγγραφέων – και της νεοελληνικής) και της δυτικής μουσικής. Η αρμονία, κάτι που στην πραγματικότητα είναι μόνον ευρωπαϊκό, διακρίνεται από τους δύο συγγραφείς σε κάτι ελληνικό, που λανθάνει στα δημοτικά και οφείλει να αναδειχθεί (με την εναρμόνιση!), και σε κάτι ευρωπαϊκό, το οποίο αντιμετωπίζεται αρνητικά, αφού έχει φθείρει την αγνή ελληνική αρμονική παράδοση, αλλά και στην περίπτωση κατά την οποία το αγνό ύφος της δημοτικής μελωδίας προσαρμόζεται «βία [...] εις τούς εύρωπαϊκούς τρόπους μείζονα και έλάσσονα».

Η ρητορική των Ρεμαντά και Ζαχαρία διατρέχεται από βαθιά αντινεωτερικότητα: οι δύο συγγραφείς ελεεινολογούν τη μελαγχολία του σύγχρονου κατοίκου των πόλεων, την οφειλομένη κατ’ αυτούς στην αποκοπή από την ελληνική παράδοση: αντιθέτως, η πιο αγνή ελληνική ζωή και η αντίστοιχη μουσική της έκφραση – θεωρούν ότι – συναντάται στα όρη, στη μορφή χορευτών / πολεμιστών (δηλαδή των άμεσων απογόνων των αρματολών και των κλεφτών).¹⁸ Θυμίζουμε ότι περίπου τότε, δηλαδή το 1918, κυκλοφόρησε το εξαιρετικά δημοφιλές, εμβληματικό αναγνωστικό της Γ’ Δημοτικού του Ζαχαρία Παπαντωνίου, *Τα ψηλά βουνά*. Πρόκειται για κάτι σαν ομαδικό *Bildungsroman*, στο οποίο η πορεία ενηλικίωσης μιας παρέας αγοριών εξελίσσεται παράλληλα με την πορεία τους στα ψηλά βουνά του τίτλου: η παράδοση ταυτίζεται με την ορεινή φύση και την ελληνικότητα (π.χ. οι Βλάχοι που συναντούν τα αγόρια στην πορεία τους είναι υποδείγματα αγνής ελληνικότητας, δίχως ίχνος γλωσσικής – τουλάχιστον – ετερότητας). Η αντινεωτερική αυτή κριτική στον *Αρίωνα* και στον Παπαντωνίου ξαναπιάνει ένα χερντεριανό τόπο, μεταθέτοντας, εν τούτοις, την αντιπαράθεση *Kunst-* και *Volkspoesie* στο πλαίσιο του ίδιου έθνους σε αυτήν της αγνής ορεινής Ελλάδος και της νεωτερικής Ευρώπης (με τη μουσική της). Αξίζει να σημειωθεί, επίσης, ότι στον Herder η διάκριση *Kunst-* και *Volkspoesie* ήταν η γερμανική εκδοχή της διαμάχης μεταξύ *anciens* και *modernes*. Στην Ελλάδα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, η επίδραση του Herder πέρασε από τη φάση συλλεκτών όπως ο Ν. Πολίτης, ο Ζαχαρίας και ο Ρεμαντάς, και ο Γ. Λαμπελέτ, για να καταλήξει στη λεγόμενη Γενιά του ’30 σε μια ενδιαφέρουσα αναδιάταξη των όρων: στη θέση της χερντεριανής *αντίθεσης* της *Kunst-* με τη *Volkspoesie*, η Γενιά του ’30 εγκαθίδρυσε ένα *συνεχές* μεταξύ Λογίου και Λαϊκού, στο πλαίσιο τώρα μιας άλλης διαμάχης μεταξύ *anciens* και *modernes*. Πρόκειται για μια δεύτερου τύπου συνέχεια, συγχρονική, που έρχεται να συμπληρώσει την παλαιότερη, διαχρονικού τύπου, συνέχεια.¹⁹

Ποιος θα ήταν ο πραγματολογικά πλήρης και ιστορικά ακριβής ορισμός της εναρμόνισης; Να ένα τυπικό λάθος-ερώτημα! Μόνον ό,τι δεν έχει ιστορία, λέει κάπου ο

¹⁸ Πρβλ. το στίχο του Leconte de Lisle – επίγραμμα στον «Έκτο Λόγο» από τον *Δωδεκάλογο του γύφτου*: «Στα κορφοβούνια είν’ η πηγή κάθε φυλής καθάριας».

¹⁹ Βλ. Panos Vlagopoulos, «Explicit and Implicit Historical Models for the History of Music in Modern Greece», στο: Petros Pizaniias (επιμ.), *The Greek Revolution of 1821: A European Event*, The Isis Press, Istanbul 2011, σ. 295-299, και Jim Samson, *Music in the Balkans*, Brill, Leiden 2013, σ. 258.

Nietzsche, μπορεί να οριστεί (*Zur Genealogie der Moral*, II 13). Προσπαθώντας να ανιχνεύσουμε την καταγωγή²⁰ της εναρμόνισης, δεν συναντάμε παρά υποκείμενα της συγκεκριμένης πρακτικής σε διαφορετικές χρονικές στιγμές με πολλές και ασύμπτωτες προϋποθέσεις, φιλοδοξίες, αγωνίες και ενδιαφέροντα.

Αντιπαραβάλλοντας δύο προσεγγίσεις, του Bourgaault-Ducoudray και του *Αρίωνα*, μπορούμε να πούμε τα εξής: αν το ιδανικό στην πρώτη προσέγγιση είναι καλλιτεχνικό, εντός του πλαισίου όπου δεσπόζει το επιχείρημα των αμοιβαίων ωφελημάτων, η δεύτερη έχει ως ιδανικό την ανάδειξη της συνέχειας του ελληνισμού και της ιδιαιτερότητάς του· για το σκοπό αυτό απαιτείται η εξύψωση της τρίτης φάσης του ελληνισμού σε ισάξια των προηγηθεισών δύο. Στο σημείο αυτό, ακριβώς, εισάγεται η θεμελιώδης τακτική κίνηση των Ζαχαρία και Ρεμαντά, δηλαδή να θεωρήσουν το αρμονικό κεκτημένο *ήδη* ελληνικό (διευρύνοντας στα όρια της λογικής αντοχής την έννοια της “αρμονίας”). Πρόκειται για ένα στρατήγημα, τυπικό προϊόν της συμπλεγματικής στάσης απέναντι στον κίνδυνο που αντιπροσωπεύει για την εθνική αυτοεκτίμηση η σύγκριση με τη σύγχρονη ευρωπαϊκή αριστεία. Το στρατήγημα συνίσταται στο ότι το συγκεκριμένο επίτευγμα της ευρωπαϊκής προόδου εμφανίζεται ως *ήδη* ελληνικό, έστω σε λανθάνουσα μορφή. Εν γένει, το στρατήγημα λειτουργεί υπεραναπληρωτικά (με τη ψυχαναλυτική έννοια) και διαθέτει ισχυρή ανακουφιστική επίδραση στο επαχθές σύμπλεγμα υστέρησης.

Είναι ενδιαφέρον να δούμε την πρακτική όψη της κριτικής προς τον γάλλο μουσικό. Δείτε, για παράδειγμα, τις εναρμονίσεις της μελωδίας «Τα ματάκια σου τα μαύρα» στον Bourgaault-Ducoudray (αρ. 20) και στον *Αρίωνα* (αρ. 50): οι διαφορές αφορούν μόνον την εναρμόνιση, μιας και οι συγγραφείς του *Αρίωνα* δανείστηκαν τη μελωδία ως έχει, πλην της μεταφοράς (transporto) από τον τρόπο του Mi σε αυτόν του Re. Η στάση του γάλλου συνθέτη καθορίζεται από το επιχείρημα των αμοιβαίων ωφελημάτων: προηγείται μικρή πιανιστική εισαγωγή που στηρίζεται στην τρίτη φράση της μελωδίας. Η εισαγωγή δίνει στην πρώτη κιάλας νότα (ρε) χαρακτήρα επέρισης στο πλαίσιο της σύνδεσης ii (ντο-δίεση-ελάσσονα) – i (σι-ελάσσονα). Ο αρμονικός καλλωπισμός της μελωδίας έχει στον Bourgaault-Ducoudray ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός *λιντ*, αξιοποιώντας έτσι και τις δύο συνδηλώσεις της λέξης *mélodie* στον τίτλο της συλλογής. Αντίθετα, στην εναρμόνιση των Ζαχαρία και Ρεμαντά δεν προτάσσεται πιανιστική εισαγωγή. Η μελωδία έχει μεταφερθεί στον τρόπο του Re με βάση την προαναφερθείσα αρχή της διατονικής απλότητας, ενώ η απλή εναρμόνιση στόχο έχει την ανάδειξη της υποτειθέμενης λανθάνουσας αρμονίας. Το κριτήριο της εναρμόνισης είναι συνολικό-μελωδικό, αντί του τοπικού-αρμονικού του Bourgaault-Ducoudray.²¹

²⁰ «Herkunft» [= καταγωγή] και όχι «Ursprung» [= απαρχή], για να το πούμε νιτσεϊκά. Για τη διάκριση, αλλά και την αντιπαράθεση του Nietzsche με τον Renan, τον οποίο θεωρούσε εκφραστή της ιστορίας των «απαρχών» και αντίποδά του, βλ. Gary Shapiro, «Nietzsche Contra Renan», *History and Theory* 21/2, 1982, σ. 193-222.

²¹ Ανάλογη είναι η κριτική που ασκεί στον Bourgaault-Ducoudray ο Γεώργιος Λαμπελέτ. Για το σκοπό αυτό, ο Λαμπελέτ χρησιμοποιεί σε τρεις διαφορετικές περιπτώσεις το ίδιο απόσπασμα από το «Κλάψετε, μάτια, κλάψετε» (αρ. 5 των *Trente Mélodies*): στο άρθρο του 1901 περί Εθνικής Μουσικής, στο δοκίμιο του 1928 για τον Εθνικισμό στη μουσική και στην Εισαγωγή της συλλογής του 1933. Η σύγκριση της εναρμονιστικής λύσης του γάλλου μουσικού με τη δική του έχει ως στόχο την τεκμηρίωση του οθνηίου χαρακτήρα της εργασίας του Bourgaault-Ducoudray προς την ελληνική υπόσταση των μελωδιών· αναγκαστική συνέπεια, κατά τον Λαμπελέτ, της ξενικής καταγωγής του. Ενώ ο Bourgaault-Ducoudray ενδιαφέρεται για τον εμπλουτισμό της αρμονικής γλώσσας της λα-ελάσσονος με αφορμή την ελληνική μελωδία (ενδύοντας το σολ της μελωδίας με Ντο-μείζονα), τον Λαμπελέτ τον ενδιαφέρει η ανάδειξη του αρμονικού στοιχείου της μελωδίας ως «υποδωρίου τρόπου la minore» (αποδίδοντας με τη μι-ελάσσονα στο σολ της μελωδίας το χαρακτήρα προσαγωγέα).

All' moderato $\text{♩} = 100$
Marcando bene il tempo.

PIANO. *f*

Tà μα-τά-κια σου τὰ μαύ-ρα, τὰ μα-τά-κια σου τὰ μαύ-ρα μαύ-ρα 'ναι σάν
 Le tue lu-ci son si bel-le. le tue lu-ci son si bel-le. co-me o-li-va

mp *Marcato.*

τήν έ-λαιά, μαύ-ρά 'ναι σάν τήν έ-λαιά, κι'ό ποιός τὰ γλυ-
 ne-re son, co-me o-li-va ne-re son; chi ba-ciar ruò

Cresc.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music. The first system is the piano introduction, marked 'All' moderato' with a tempo of 100 and 'Marcando bene il tempo'. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part is marked 'PIANO' and 'f'. The second system contains the first line of the vocal melody with Greek and French lyrics. The piano accompaniment is marked 'mp' and 'Marcato'. The third system contains the second line of the vocal melody with Greek and French lyrics. The piano accompaniment is marked 'Cresc.' and 'sf'.

Μουσικό παράδειγμα 1. *Trente Mélodies de Grèce et d'Orient*, αρχή του αρ. 20

Μετρίως γοργῶς $\text{♩} = 100$

Tà ματά-κια σου τὰ μαύ-ρα, τὰ ματά-κια σου τὰ μαύ-ρα, μαύρα 'ναι σάν

τήν έ-λαιά, μαύρ'εί-ναι σάν τήν έ-λαιά. Κι'όποιος τὰ γλυ-κο-φι-λή-ση

Κι'όποιος τὰ γλυ-κο-φι-λή-ση. Κι'όποιος τὰ γλυ-κο-φι-λή-ση Κι'όποιος τὰ γλυ-

κο-φι-λή-ση Χά-ρο δέν φο-βά-ται πλεᾶ Χά-ρο δέν φο-βά-ται πλεᾶ.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music. The first system is the piano introduction, marked 'Μετρίως γοργῶς' with a tempo of 100. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part is marked 'f'. The second system contains the first line of the vocal melody with Greek lyrics. The piano accompaniment is marked 'f'. The third system contains the second line of the vocal melody with Greek lyrics. The piano accompaniment is marked 'f'.

Μουσικό παράδειγμα 2. *Αρίων*, αρχή του αρ. 50

Συμπερασματικά, οι προσπάθειες εναρμόνισης δημοτικών τραγουδιών του Bourgault-Ducoudray και του *Αρίωνα* κινήθηκαν προς αντίθετους αισθητικούς πόλους: αυτόν που ορίζεται από το επιχείρημα των αμοιβαίων ωφελημάτων (Bourgault-Ducoudray)²² και τον πόλο της ιστορικής συνέχειας (*Αρίων*). Η έμφαση στην πρώτη περίπτωση δίνεται στη γονιμοποίηση της αρμονικής γλώσσας του συνθέτη από την τροπική μονοφωνική μελωδία και, εν τέλει, στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα· στη δεύτερη περίπτωση, στην αυθεντικότητα προς τον τροπικό χαρακτήρα, η οποία συνίσταται στην πραγμάτωση της δυνατότητας που υποτίθεται ότι λανθάνει στις μελωδίες και στην, κατ' αυτόν τον τρόπο, ανάδειξη της ελληνικής συνέχειας.

²² Την ίδια νοοτροπία θα απέδιδε στον Άραμη και τον συνεργάτη του Σαμάρα, καθώς και στην εναρμόνιση του Α' Δελφικού Ύμνου από τον Gabriel Fauré (1894). Πρόκειται για τον τότε πρόσφατα ανακαλυφθέντα πρώτο από τους δύο ύμνους στον Απόλλωνα, που είχαν έλθει στο φως κατά τις ανασκαφές της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής στους Δελφούς κατά το προηγούμενο έτος (1893). Η μεταγραφή της μουσικής σημειογραφίας ανήκει στον Théodore Reinach, ο οποίος παράγγειλε την εναρμόνιση στον Fauré. Σε αυτή τη μορφή, ο ύμνος παρουσιάστηκε σε συναυλίες ανά την Ευρώπη· βλ. Jon Solomon, «The Reception of Ancient Greek Music in the Late Nineteenth Century», *International Journal of the Classical Tradition* 17/4, 2010, σ. 497-525.

Ο Γεώργιος Λαμπελέτ και η ελληνική δημώδης μουσική: μια μουσικολογία των συμβόλων

Γιώργος Κοκκώνης

Η έκδοση του Γεωργίου Λαμπελέτ *Η ελληνική δημώδης μουσική: 60 τραγούδια και χοροί* του 1933 αποτελεί την πρώτη συλλογή-μελέτη δημοτικών τραγουδιών έλληνα συνθέτη, η οποία μπορεί εύκολα να αντιστοιχιστεί με την ιστορική έκδοση του γάλλου συνθέτη L.-A. Bourgault-Ducoudray *30 mélodies populaires de Grèce et d'Orient* του 1876. Η αντιστοίχιση αυτή εύκολα απηχεί μιαν άλλη, που, στο πεδίο της φιλολογικής έρευνας του δημοτικού τραγουδιού, συνέδεσε τους δύο πρώτους εκδότες συλλογών, τον Γάλλο Claude Fauriel (1823) και τον Επτανήσιο Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο (1852). Το τετράλοβο αυτό σχήμα ορίζει τα μεθοδολογικά πρότυπα της πρώιμης έρευνας και μελέτης του δημοτικού τραγουδιού στην Ελλάδα, ενώ συγχρόνως εικονογραφεί τις αναμετρήσεις και τις διεκδικήσεις που την συνοδεύουν με φόντο τα ταυτοτικά στοιχεία της γλώσσας και της καταγωγής. Στο πλαίσιο της παρούσας ανακοίνωσης, θα σταθούμε στην περίπτωση του Γεωργίου Λαμπελέτ, προκειμένου να δούμε μια συγκεκριμένη ιστοριογραφική στάση έναντι της λαϊκής μουσικής παράδοσης, όπου η επιτόπια έρευνα, παρατήρηση και ερμηνεία του αντικειμένου υποκαθίσταται από μια μουσικολογία των συμβόλων.

Ο Λαμπελέτ μεγαλώνει σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο έχουν ήδη ζυμωθεί σχεδόν όλα τα ιδεολογικά ρεύματα που διατρέχουν άνισα την Ευρώπη την επαύριον του διαφωτισμού: αυτά εκκινούν από τον ορθολογισμό των Φώτων, αλλά ενσωματώνουν τόσο την νεοκλασική αρχαιολατρεία, όσο και το πάθος του ρομαντισμού, δημιουργώντας πλείστες όσες τοπικές εκδοχές. Στην Ελλάδα, κυρίαρχη φυσιογνωμία είναι ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος, ο πρώτος μελετητής και εκδότης μιας συγκροτημένης συλλογής δημοτικών τραγουδιών,¹ ο οποίος αφοσιώνεται στην ανάδειξη του μεσαιωνικού παρελθόντος, συμπορευόμενος με τον Παπαρρηγόπουλο στην θεμελίωση της τριαδικής αρχής της ιστορικής συνέχειας: αρχαίος, μεσαιωνικός, νεοελληνικός πολιτισμός. Οι θέσεις που αναπτύσσει έχουν ήδη πίσω τους μια βιωμένη προϊστορία από κάποιους ατελέστερους προδρόμους (Γεώργιος Κοζάκης-Τυπάλδος, Μάρκος Ρενιέρης, Παύλος Καλλιγιάς), οι οποίοι κινούνται μεταξύ διαφωτισμού και ρομαντισμού.²

Ο Σπυρίδων είναι γιος του Ιωάννη Ζαμπέλιου, νομικού και δραματικού ποιητή, που με την πνευματική του δραστηριότητα αναδεικνύεται σε βασικό εκπρόσωπο της μετάβασης από τον διαφωτισμό στον ρομαντισμό στον επτανησιακό χώρο. Σύμφωνα με την Άννα Ταμπάκη, ο Ιωάννης Ζαμπέλιος εισηγείται την επιτόπια έρευνα στην ζωντανή πηγή της λαϊκής παράδοσης. Ακολουθώντας μάλιστα την προτροπή του Κοραή, προτείνει γλωσσολογική έρευνα στις επαρχίες της Ελλάδος με στόχο την

¹ Σπυρίδων Ζαμπέλιος, *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος: Εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί μεσαιωνικού Ελληνισμού*, Τυπογραφείον Ερμής, Κέρκυρα 1852.

² Άννα Ταμπάκη, «Η μετάβαση από το Διαφωτισμό στο Ρομαντισμό στον ελληνικό 19ο αιώνα. Η περίπτωση του Ιωάννη και του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 30, 1987, σ. 31-46: 41.

συλλογή και καταγραφή γλωσσικού υλικού. Η μεθοδολογία του στηρίζεται στην διάκριση της γλώσσας σε λόγια (φιλολογική, *littéraire*) και λαϊκή (αγοραία, *vulgaire*),³ την οποία αναγνωρίζει σε όλους τους πολιτισμούς, ανεξάρτητα από την εξελικτική τους θέση. Ο Ιωάννης Ζαμπέλιος επηρεάζεται από τον Φώσκολο, αλλά η φιλία του με τον Α. Μουστοξύδη και η επίδραση των σολωμικών ιδεών τον προετοιμάζουν να αισθανθεί τον πλούτο της λαϊκής ποίησης, της δημοτικής, με ολότελα διαφορετικό τρόπο από τον κοραϊκό κύκλο. Σύμφωνα με μαρτυρίες του ίδιου, αρκετά νωρίς, πριν από την Επανάσταση, κατά την περίοδο διαμονής του στην Ιταλία (από το 1803 έως το 1810), συχνά «ετραγώδει κλέφτικα τραγώδια με τον Φώσκολο».⁴ Η αναφορά αυτή παραπέμπει τόσο στα έργα των συνθετών Αντώνιου και Ιωσήφ Λιμπεράλη, την καντάτα *Το ορφανό του Σουλίου* (1837)⁵ και *Το ξύπνημα του κλέφτη, αναμνήσεις των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, σε μορφή παραλλαγών για πιάνο* (1847),⁶ αντίστοιχα, όσο και στα λεγόμενα του Παύλου Καρρέρ για τις εμπνεύσεις του από τα κλέφτικα τραγούδια.⁷ Η βασική θεματολογία, άλλωστε, σε αρκετές όπερες των συνθετών επτανησιακής καταγωγής αντλείται από τα ιστορικά πρόσωπα του Σουλίου και της αυλής του Αλή Πασά, με την διαμεσολάβηση των ποιητών αλλά και της αντίστοιχης τάσης των ιταλών συνθετών του 19ου αιώνα.⁸ Εντούτοις, σε όλη την προαναφερόμενη εργογραφία, η όποια επίκληση της “ελληνικότητας” περιορίζεται στο πεδίο των ιστορικών αναφορών και της γλώσσας.

Όταν το 1901 ο Γεώργιος Λαμπελέτ εγκαθίσταται στην Αθήνα, επιστρέφοντας από τις σπουδές του στην Νάπολη, είναι ήδη κοινωνός μιας κληρονομιάς πλούσιας σε φιλολογικά και μουσικά έργα, όπως και σε σχετικά ερμηνευτικά δοκίμια. Στα 26 του χρόνια, αναλαμβάνει λόγο δημόσια, με δύο εκτενή άρθρα που φέρουν τον γενικό τίτλο «Η εθνική μουσική».⁹ Μέσα από μια γραφή που σε πολλά σημεία της μπορεί να χαρακτηριστεί αιρετική, ο Λαμπελέτ εκφράζεται αρκετά αιχμηρά για τους συνθέτες επτανησιακής καταγωγής του 19ου αιώνα, τους οποίους κατηγορεί για πλημμελή σχέση με τις εθνικές μουσικές ρίζες. Τις ρίζες αυτές ταυτίζει με την λαϊκή παράδοση, για την αξιοποίηση της οποίας προτείνει ως πρότυπο το έργο του Διονυσίου Σολωμού, επενδύοντας στην σχέση ποίησης και μουσικής.¹⁰

Το πρώτο από τα δύο κείμενα, που φέρει τον υπότιτλο «Η λαϊκή» (εννοείται μουσική), αποτελεί αναμφισβήτητα την πρώτη προσπάθεια συγκρότησης του

³ Στο ίδιο, σ. 34-35.

⁴ Στο ίδιο, σ. 36-37.

⁵ Κώστας Καρδάμης, «Ελληνική μουσική εμπρός. Ο Μανώλης Καλομοίρης, ο μουσικός φολκλορισμός και η αναζήτηση της “εθνικής μουσικής” στην Ελλάδα μέχρι την αυγή του 20ού αιώνα», *Ιστορία εικονογραφημένη* 539, Πάπυρος, Αθήνα, Μάιος 2013, σ. 98.

⁶ Γιώργος Λεωτσάκος, *Λύχνος υπό τον μόδιον. Έργα για πιάνο ελλήνων συνθετών, 1847-1908*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, ένθετο έκδοσης, σ. 39-45. Βλ. επίσης Καρδάμης, ό.π., σ. 98-99.

⁷ Γιώργος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ. Απομνημονεύματα και εργογραφία*, Μουσείο Μπενάκη – Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2003, σ. 118-119.

⁸ Georges Kokkonis, *La question de la grécité dans la musique néohellénique*, Association Pierre Belon, Paris 2008, σ. 71-74.

⁹ Γεώργιος Λαμπελέτ, «Η εθνική μουσική. Η λαϊκή», *Παναθήναια*, 15 Νοεμβρίου 1901, σ. 82-90, και «Η εθνική μουσική», 30 Νοεμβρίου 1901, σ. 126-131.

¹⁰ Την επένδυση αυτή επιλέγει άλλωστε και ο Καλομοίρης, αφού οι ποιητές κατ’ εξοχήν πραγματώνουν όχι μόνο τις βασικές αρχές του ρομαντισμού αλλά και του πολιτισμικού εθνικισμού, συνδέοντας, στο πεδίο της γλώσσας, το δημοτικό τραγούδι με την σύγχρονη ποιητική δημιουργία (πρβλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 2006 [1η έκδοση: 1989]).

ιδεολογικού και αισθητικού πλαισίου της Εθνικής Σχολής Μουσικής, που έψαχνε τον δικό της César Cui. Δυστυχώς, το κείμενο αυτό, για το οποίο θα μιλήσουμε εκτενέστερα σε λίγο, έχασε, όπως αποδείχθηκε, το ραντεβού με την Ιστορία, αφού απευθυνόταν, κατά κάποιο τρόπο, εις ώτα μη ακουόντων. Επτά χρόνια αργότερα, ο Μανώλης Καλομοίρης, έχοντας φροντίσει να προετοιμάσει κατάλληλα το έδαφος διά της εμπλοκής στον δικό του αγώνα του δυναμικότερου πνευματικού ρεύματος της εποχής, των δημοτικιστών, θα κατοχυρώσει τις θέσεις του ως το πρώτο μανιφέστο της Εθνικής Σχολής. Ο Λαμπελέτ, παρά το γεγονός ότι τροφοδοτεί επίμονα και με συνέπεια τον δημόσιο διάλογο με μια σειρά σχετικών εργασιών και κριτικών κειμένων πριν την έκδοση της συλλογής του, παραμένει τελικά στο περιθώριο. Οι ραγδαίες εξελίξεις μεταφέρουν τον διάλογο από το ερευνητικό πλαίσιο, όπου κανόνας είναι η ψύχραιμη ανταλλαγή απόψεων, στο πεδίο ενός σκληρού ανταγωνισμού, όπου πρωταγωνιστές είναι μάλλον τα προσωπικά συμφέροντα, παρά οι ιδεολογικές και αισθητικές διαφοροποιήσεις.

Για τις ανάγκες του παρόντος άρθρου σταχυολογούμε τις απόψεις του Λαμπελέτ για την έρευνα και την χρήση στοιχείων της λαϊκής παράδοσης, όπως προκύπτουν από δύο κείμενα: αυτό της νεότητάς του, που προαναφέραμε, καθώς και την μελέτη του *Ο εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημώδης μουσική*, δημοσιευμένη το 1928, κατά την περίοδο της ωριμότητάς του. Τα δυο αυτά κείμενα, αλλά και διάφορα μικρότερα στα οποία παρεμβαίνει με αισθητικές παρατηρήσεις, επιτρέπουν μια δυναμική θεώρηση των θέσεών του, που αγκαλιάζει την εξελικτική πορεία της σκέψης του, η οποία μπορεί να εννοηθεί ως προεργασία για την ιστορική συλλογή του 1933. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημανθεί η ανάγκη της έκδοσης της χειρόγραφης εργασίας του με τίτλο *Η νεοελληνική μουσική και η αισθητική και θεωρητική υπόστασις της*, που συντάχθηκε μεταξύ των ετών 1937 και 1942 και η οποία αποτελεί μια διαφωτιστική σύνοψη των απόψεών του.¹¹

Ας δούμε όμως το περιεχόμενο των επιλεχθέντων κειμένων:

Στο πρώιμο κείμενο για την «εθνική μουσική», ο Λαμπελέτ, με την θέρμη της νεότητας και με έντονο το αίσθημα πατριωτισμού, αναπαράγει τελικά όλα τα σύμβολα του ρομαντισμού και της χερντεριανής σκέψης, επικαλούμενος την έννοια του πνεύματος του λαού (Volksgeist),¹² η οποία εξειδικεύτηκε αργότερα με τις εργασίες των Johann Gottlieb Fichte και Friedrich Carl von Savigny. Αναπαράγει επίσης τα σύμβολα του τοπικού μουσικού εθνικισμού – ο ίδιος χρησιμοποιεί ακριβώς αυτόν τον όρο¹³ – υπερασπιζόμενος την λαϊκή παράδοση με την ρητορική της λαογραφίας.¹⁴ Τα σύμβολα αυτά, ισχυρά, επιβλητικά και ανθεκτικά, νομιμοποιούν την εγχώρια λαϊκή παράδοση

¹¹ Για μια συνοπτική παρουσίαση των περιεχομένων της εργασίας αυτής, βλ. Αθανάσιος Τρικούπης, «George Lambelet (1875-1945): Aspects on the National and European Element in Greek Music», στο: Nikos Malliaras (επιμ.), *The National Element in Music (Conference Proceedings, Athens, 18-20 January 2013)*, University of Athens / Faculty of Music Studies, The Friends of Music Society / Music Library of Greece, Athens 2014, σ. 1-8. Η χειρόγραφη εργασία του Λαμπελέτ φυλάσσεται στα αρχεία του ΕΛΙΑ, φάκελος Α.Ε. 220.

¹² Στην μελέτη του *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* του 1774.

¹³ Ο Λαμπελέτ, αν και χρησιμοποιεί στα πρώτα κείμενα τον ελληνοποιημένο, από τα ιταλικά, όρο «νασιοναλισμός», τον οποίο στην συνέχεια μετονομάζει σε «εθνικισμό», δεν απέχει στο πεδίο της νοηματοδότησης από τον όρο «εθνισμός» των δημοτικιστών (πρβλ. Dimitris Tziouvas, *The Nationism of the Demoticists and its Impact on their Literary Theory (1888-1930): An Analysis Based on their Literary Criticism and Essays*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam 1986). Η εμμονή του, ωστόσο, σε ζητήματα πολιτισμικής υπεροχής της ελληνικής φυλής τον ωθεί σε μια διολίσθηση προς τον εθνικισμό.

¹⁴ Να σημειωθεί πως ο ίδιος συμμετείχε το 1908 στην άτυπη συνέλευση για την ίδρυση της Λαογραφικής Εταιρείας, που επισήμως ιδρύθηκε το 1909, με πρώτο πρόεδρο τον Νικόλαο Πολίτη.

της υπαίθρου ως θεμέλιο της ελληνικότητας, συνδέοντας όμως την ύπαρξη και, κυρίως, την λειτουργικότητά της με ιδεολογήματα, όπως η γλωσσική καθαρότητα, η γνησιότητα, η καταγωγή, η ιστορική συνέχεια, η πολιτισμική υπεροχή κ.λπ. Η μουσική ως τέχνη είναι παντελώς απύσχα από την όλη επιχειρηματολογία.

Στην πορεία, τα σύμβολα αυτά κατέρρευσαν κάτω από το ιδεολογικό φορτίο και την αφηρημένη τους νοηματοδοσία. Πολύ νωρίς, η απουσία πραγματικού περιεχομένου τα μετέτρεψε σε στερεότυπα, που αντανακλούν θεμελιώδη μεθοδολογικά ζητήματα:

α. Έρευνα και συλλογή υλικού

Η λαογραφική παραγωγή στιγματίζεται εξ αρχής από την ανυπαρξία επιτόπιας έρευνας, που ήταν και το “προπατορικό” αμάρτημα του ίδιου του Fauviel: οι δύο τόμοι της συλλογής του συγκροτήθηκαν χωρίς ο ίδιος να μετακινηθεί από το Παρίσι.¹⁵ Η στάση αυτή έγινε παράδοση, όχι μόνο λόγω των φυσικών δυσκολιών που μπορούσαν να προκύπτουν (μετακινήσεις σε δύσβατες περιοχές, κόστος πραγματοποίησης, χρονοβόρες διαδικασίες κ.λπ.), αλλά κυρίως λόγω του χάσματος ανάμεσα στους εγγράμματους ερευνητές και τον κόσμο του «αμαθούς λαού», όπως τον χαρακτηρίζει ο Λαμπελέτ. Ο κόσμος αυτός αποτελεί μια ισχυρή πολιτισμική ετερότητα, απροσπέλαστη για την εκ των έξω και εκ των άνω προσέγγιση. Το υλικό των συλλογών φθάνει πάντα στα χέρια των μελετητών διαμεσολαβημένο από κάθε λογής μεσάζοντες (περιηγητές, ταξιδιώτες, τοπικούς λογίους και καταγραφείς, κ.λπ.),¹⁶ προκειμένου να αξιοποιηθεί ως οιονεί “ready-made”.

Σύμφωνα με τους σουρεαλιστές που επινοούν τον όρο, το “ready-made” είναι ένα «κοινό αντικείμενο, που ανάγεται σε έργο τέχνης διά της επιλογής του από τον καλλιτέχνη».¹⁷ Η καλλιτεχνική του αξία, λοιπόν, εξαρτάται από την χρήση που του γίνεται, από τα μεταδεδομένα της ενσωμάτωσής του στο τελικό έργο τέχνης. Ο στόχος των ερευνών και των σχολίων του Λαμπελέτ παραμένει πάντα η έντεχνη μουσική δημιουργία και μάλιστα η Εθνική Σχολή. Η καλλιτεχνική αξία του πρωτότυπου δεν σχολιάζεται παρά μόνο στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου αισθητικού εκλεκτικισμού: είναι μεν αυτονόητη, αλλά η εμβέλειά της είναι περιγεγραμμένη, επιβεβαιώνοντας τον ηγεμονισμό της έντεχνης δημιουργίας. Σχολιάζοντας το περιεχόμενο συλλογών δημοτικών τραγουδιών, ο Λαμπελέτ εκφράζει την προτίμησή του στην «στρωτή και δωρικού χαρακτήρος ελληνικήν δημώδη μελωδίαν». Αντιθέτως, για τον ίδιο, το «“βλαχικο-αμανεδίστικο”¹⁸ μουσικόν είδος, [...] πολλάκις, αν όχι πάντοτε, αντιπροσωπεύει την κατωτέραν μουσικὴν ἔκφρασιν της δημώδους μας μουσικῆς και [...] φέρει και αρκετά αισθητὴν την επίδρασιν της σλαυϊκῆς λαϊκῆς μουσικῆς». Συμβουλεύει επίσης τους συλλέκτες, τονίζοντας πως «εἶναι δε σκόπιμον ο συλλέκτης του είδους αυτού της λαϊκῆς μουσικῆς να λάβη υπ’ ὄψιν του ὅτι ο φλύαρος μουσικὸς αμανεδισμὸς που τον χαρακτηρίζει, αν εἶναι μόνον δυσκολοεκτέλεστος ἀπὸ τον ἄξεστον λαϊκὸν τραγουδιστὴν – ο οποίος μολαταῦτα κατορθώνει με κάποιον τρόπον να ειδικεύεται εις αὐτόν – ως ἐπὶ το πλείστον εἶναι εντελὸς ανεκτέλεστος διὰ τον μορφωμένον αοιδόν που δεν ἔχει ἐξοικειωθῆ με το ὕφος του και ὅτι επομένως αι

¹⁵ Για μια αναλυτική προσέγγιση του θέματος, βλ. Αλέξης Πολίτης, *Η ανακάλυψη των ελληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν. Προϋποθέσεις, προσπάθειες και ἡ δημιουργία της πρώτης συλλογῆς*, Θεμέλιο, Αθήνα 1984, σ. 201-285.

¹⁶ Η ὅλη διαδικασία αναλύεται διεξοδικά στο: Μιράντα Τερζοπούλου και Ελένη Ψυχογιού, «“Ἄσματα” και “τραγούδια”. Προβλήματα ἔκδοσης των δημοτικῶν τραγουδιῶν», *Εθνομολογία* 1, 1992, σ. 143-165.

¹⁷ Ορισμός του André Breton, ὅπως παρατίθεται ἀπὸ τον Marcel Duchamp, *Duchamp Du Signe*, Flammarion, Paris 1994, σ. 49.

¹⁸ Υπονοεῖ τις δύο φωνητικῆς και ἐξόχως δεξιοτεχνικῆς ἐκφράσεις: το κλέφτικο και τον αμανέ.

συλλογαί αι οποίαι κατά προτίμησιν τον περιλαμβάνουν, καταντούν να είναι σχεδόν άχρηστοι».¹⁹ Με άλλα λόγια, ο Λαμπελέτ προορίζει την συλλογή του, όπως και κάθε είδους μουσική μεταγραφή που προέρχεται από την λαϊκή δεξαμενή, προς αποκλειστική χρήση «μορφωμένων» τραγουδιστών-μουσικών, έχοντας από πριν φροντίσει την αισθητική αποκάθαρσή της από «κατώτερες» εκφράσεις, οι οποίες συμπτωματικά αφορούν αλλοεθνή ιδιώματα – βλάχικο, τούρκικο ή σλάβικο. Όπως έχει επισημάνει και ο Jim Samson, «[ο]ι μουσικοί εθνικισμοί υποστήριξαν τον διακριτικό τους χαρακτήρα, συνήθως με την προβολή στοιχείων της ιστορίας και του μύθου, σε συνδυασμό με κατάλληλα απολυμασμένα συστατικά του λαϊκού πολιτισμού, σε μια συνθετική διαδικασία δημιουργίας μιας εθνικής παράδοσης».²⁰

Οι θέσεις του Λαμπελέτ πλησιάζουν αυτές του Καλομοίρη, ο οποίος δηλώνει πως «πρέπει να δημιουργήσωμε μιαν αληθινά λαϊκή μουσική, βασισμένη απάνω στο λαϊκό μουσικό και ποιητικό ένστικτο, και να υποβοηθήσωμε τη λαϊκή μουσική έμπνευσι στο να εκδηλωθή όσον το δυνατόν πιο αβίαστα και ευγενικώτερα».²¹ Η καλή λαϊκή μουσική δεν μπορεί λοιπόν παρά να κηδεμονεύεται. Αυτός ο απροκάλυπτος ηγεμονισμός υπονομεύει ευθύς εξ αρχής την πρόσληψη και την μελέτη του λαϊκού μουσικού πολιτισμού.

Σε ό,τι αφορά την μεθοδολογία, ο Λαμπελέτ παροτρύνει με θέρμη τους συναδέλφους του «επιστήμονας μουσουργούς»²² να διενεργήσουν επιτόπια έρευνα.²³ Ωστόσο, ο ίδιος ουδέποτε πραγματοποιεί κάτι τέτοιο. Αντίθετα, καταφεύγει συστηματικά σε προϋπάρχουσες συλλογές που περιλαμβάνουν καταγραφές. Αυτές ανθολογεί, μάλιστα, και όταν έρχεται η ώρα να δημοσιεύσει και την δική του συλλογή, αναφέροντας πάντως έντιμα τις πηγές του στην εισαγωγή της, είτε αυτές περιλαμβάνουν απλώς τραγούδια (Ρεμαντά – Ζαχαρία, Σακελλαρίδη κ.λπ.), είτε αξιώνουν μια πιο σφαιρική εθνοπολιτισμική προσέγγιση (Bourgault-Ducoudray, Παχτίκου, Ψάχου, Ωδείου Αθηνών).²⁴

¹⁹ Γεώργιος Λαμπελέτ, «Διά τους συλλέκτας δημοτικών τραγουδιών και χορών», στο: *Η νεοελληνική μουσική και η αισθητική και θεωρητική υπόστασις της* (χειρόγραφο εργασία του Λαμπελέτ, η οποία φυλάσσεται στα αρχεία του ΕΛΙΑ, φάκελος Α.Ε. 220), σ. 74.

²⁰ Jim Samson, «Nations and nationalism», στο: J. Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, σ. 568-600: 570-571.

²¹ Μανόλης Καλομοίρης, «Τα “ρεμπέτικα” τραγούδια και τα “ταγκό”», *Έθνος*, 8 Ιανουαρίου 1947.

²² «Τα δημοτικά τραγούδια τα οποία βέβαια αντιπροσωπεύουν εις την Ελλάδα ό,τι εθνικώτερο υπάρχει, αλλά δεν είναι άλλο παρά μία πρωτόγονος εκδήλωσις της τέχνης, η οποία ημπορεί να χρησιμεύση ως αρχική ύλη διά τους επιστήμονας μουσουργούς» και τους φορείς δημιουργίας τους ως «τον αμαθή λαόν, τον έχοντα παρθένο το πνεύμα από πάσαν ξενικήν επίδρασιν, τον λαόν των βουνών και των κάμπων, [ο οποίος] ζη περισσότερο συνδεδεμένος με το περιβάλλον του και με την φύσιν του, αντικρύζει με καθαρώτερα μάτια τον ουρανόν του» (Λαμπελέτ, «Η εθνική μουσική. Η λαϊκή», ό.π., σ. 85).

²³ «Όποιον έργον εθνικώτατον, γονιμώτατον θα έκαμνε ο φιλόλογος [σ.σ. εδώ ο Λαμπελέτ υποσημειώνει ότι με τον όρο αυτό εννοεί τους δασκάλους που συλλέγουν δημοτικά τραγούδια «διά να καλλιεργήσουν την αρχαίαν μουσικήν»], φιλόσοφος, ιστορικός εκείνος μουσουργός, ο οποίος θα επιχειρούσε μίαν περιοδείαν εις την Ελλάδα, ανιχνεύων μέχρι του τελευταίου χωριού, διά να συλλέξη όλας τας γνησιωτέρας και ωραιωτέρας μελωδίας, αι οποίαι ημέραν με την ημέραν εκλείπουν ή χάνουν διά της ολοέν αναπτυσσομένης συγκοινωνίας, μεταξύ του ευρωπαϊκώς πολιτισμένου κόσμου εκ των αγνών και παρθένων μερών, όπου αύται θάλλουν, το πρωτόγονον άρωμά των». Ο Λαμπελέτ αναφέρεται επιπλέον στο έργο τόσο του Grieg («αν ευρεθή ένας Grieg διά την δημοτικήν μουσικήν, η Ελλάς, μόνο διά αυτού, θα συνεκλόνηζε τας πέντε ηπείρους»), όσο και του Bourgault-Ducoudray. Βλ. Λαμπελέτ, «Η εθνική μουσική. Η λαϊκή», ό.π., σ. 87.

²⁴ Για μια αναλυτική παρουσίαση των συλλογών, βλ. Kokkonis, *La question de la grécité*, ό.π., σ. 200-208, και Georges Kokkonis, «La création musicale savante et les collections des chants populaires en Grèce: découverte ou invention?», στο: *Musique et globalisation: Une approche critique* (Actes du colloque “Musique et globalisation”, organisé par la revue *Filigrane*), sous la direction de Makis Solomos, Joëlle Caullier, Jean-Marc Chouvel, Jean-Paul Olive, Delatour, collection «Filigrane», Paris 2012, σ. 177-186.

β. Ζητήματα καταγωγής

Για το ζήτημα της γραμμικής συνέχειας της δημοτικής μουσικής, ο Λαμπελέτ εμφανίζεται αμφίθυμος: διαφοροποιείται από την θέση του Ζαμπέλιου, αποφεύγοντας την σύνδεσή της με την θεωρία της εκκλησιαστικής μουσικής, την οποία αντιλαμβάνεται ως μια έκφραση “ανατολικότητας”. Αμφιταλαντεύεται επίσης στο θέμα της σχέσης της με την αρχαιοελληνική μουσική. Όμως, το θεωρητικό σύστημα της τελευταίας το ορίζει ως αρχή για την τροπική ανάλυση των λαϊκών μελωδιών. Στο αισθητικό πεδίο, δε, ακολουθεί τους πολυφωνιστές και παραπέμπει ευθέως στην άποψη του Ελισαίου Γιαννίδη, ο οποίος χαρακτηρίζει τα μικροδιαστήματα «παραφωνίες». ²⁵ Χαρακτηριστικά γράφει: «Οσάκις σπανίως συναντώνται εις τα δημοτικά μας τραγούδια, προσδίδουν εις αυτά ένα μονότονον, διά την σημερινήν αίσθησίν μας, ύφος, κάποτε ίσως θηλυπρεπές, [...] σήμερον αντιπροσωπεύουν δια την μουσικήν μας αίσθησιν ηχητικάς, παραφώνους μόνον αξίας και όχι μουσικάς και αισθητικάς». ²⁶

Η απόρριψη των μικροδιαστημάτων είναι απόλυτα αναμενόμενη, αφού το ζήτημα της εναρμόνισης, όπως φαίνεται και από την συλλογή του, αποτελεί εν τέλει το θεμελιώδες έρεισμά του. ²⁷ Το ακανθώδες αυτό θέμα, το οποίο επισημαίνει άλλωστε σε όλες τις εργασίες του, φαίνεται πως τον απασχολεί επίμονα μέχρι το τέλος: «Ο χαρακτήρ λοιπόν της ελληνικής μελωδίας εμπορεί να ορίσει αναγκαστικώς την ανάλογην αρμονίαν. Όσον αφορά διά την τεχνικήν ανάπτυξιν, οι νόμοι της αντιστίξεως αποβλέπουν εις την κατασκευήν διαφόρων μελωδικών κινήσεων [...] ώστε η σύγχρονος εκτέλεσις να αποτελή μια αρμονική ολότητα». ²⁸ Και καταλήγει με την βεβαιότητα ότι «το εθνικώτερον, δημιουργικότερον, αληθινότερον έργον το οποίον θα κάμουν οι Έλληνες μουσουργοί είνε: η καλλιέργεια της ελληνικής μελωδίας με την εφαρμογή της πολυφωνίας, και η τεχνική ανάπτυξις της επί τη βάσει της αντιστίξεως και της fuga. Και αυτή θα είνε η αληθινή εθνική μουσική του μέλλοντος». ²⁹

Στα κατοπινά χρόνια, ο Λαμπελέτ θα απομακρυνθεί από αυτές τις απόψεις και θα αναπτύξει την δική του μέθοδο “τροπικής” εναρμόνισης, με βάση την πιανιστική συνοδεία. Η μέθοδος αυτή εισάγεται πρώτα στο κείμενο του 1928 ³⁰ και εδραιώνεται, στην συνέχεια, στην συλλογή του 1933, στην οποία το σχετικό υποκεφάλαιο τιτλοφορείται «Εναρμόνισις και εναρμονισταί». ³¹ Εκεί ασκείται έντονη κριτική στις εναρμονίσεις των Bourgaault-Ducoudray και Armand Marsick, αποδίδοντας τα λάθη εναρμόνισης στην ξενική τους καταγωγή και στην αδυναμία τους να αισθανθούν τον ελληνικό χαρακτήρα της μελωδίας. ³² Ο Λαμπελέτ αντιλαμβάνεται την καταγωγή του συνθέτη ντετερμινιστικά: «κατ’ εξοχήν ο καλλιτέχνης [έχει] συναίσθησιν την οποία εξωτερικεύει διά της τέχνης του, πάντοτε όμως συνδεόμενος με το περιβάλλον του και

²⁵ Ελισαίος Γιαννίδης [Σταμάτης Σταματιάδης], «Η βυζαντινή μουσική και η εναρμόνισή της», *Δελτίον του Εκπαιδευτικού Ομίλου* 9, Σεπτέμβριος 1921, σ. 27-58.

²⁶ Γεώργιος Λαμπελέτ, *Ο εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημόδης μουσική*, εκδόσεις Το Ρόδο, Αθήνα 1986, σ. 30 (αναδημοσίευση της πρώτης έκδοσης του Ελευθερουδάκη, Αθήνα 1928, σ. 35).

²⁷ Για το ζήτημα αυτό, πρβλ. Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, και ιδιαίτερα το υποκεφάλαιο «Το πρόβλημα της εναρμόνισης του δημοτικού τραγουδιού ως κεντρικό αισθητικό και ιδεολογικό πρόβλημα της ελληνικής μουσικής», σ. 70-83.

²⁸ Λαμπελέτ, «Η εθνική μουσική. Η λαϊκή», ό.π., σ. 88-89.

²⁹ Λαμπελέτ, «Η εθνική μουσική», ό.π., σ. 131.

³⁰ Λαμπελέτ, *Ο εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημόδης μουσική*, ό.π., σ. 42-44.

³¹ Γεώργιος Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημόδης μουσική: 60 τραγούδια και χοροί (κριτική μελέτη – μεταγραφή και εναρμόνισις)*, Αθήνα 1933 (επανέκδοση: Επέκταση, Κατερίνη 1995), σ. 7-10.

³² Στο ίδιο.

με τας ρίζας της φυλής του».³³ Η επίκληση της καταγωγής εκφράζει την αγωνιώδη προσπάθεια οικειοποίησης των λαϊκών δανείων σε μια εθνική προοπτική, ενώ η αναγνώριση της μουσικής τους υπεροχής εκφράζει το απωθημένο της πολιτισμικής δικαίωσης της νεοελληνικής διανόησης: «Ο μελωδικός και ρυθμικός πλούτος των ελληνικών δημοτικών μελωδιών είναι τοιούτος, ώστε να ωχριάση προ αυτού η δημοτική μούσα των άλλων εθνών».³⁴ «το θεωρητικό σύστημα εις το οποίον βασίζεται η τέχνη [των νεοελληνικών δημοτικών τραγουδιών] και η αισθητική και ψυχολογική υπόστασις, μέτρον, ρυθμός, κλίμακες, μορφή και έκφρασις μελωδίας, αρμονία κ.λπ., πολύ συχνά και ουσιαστικώς έρχονται εις σύγκρουσιν με το θεωρητικόν και αισθητικόν πνεύμα, το οποίον διέπει την μουσικήν άλλων φυλών».³⁵ Οι ιδέες αυτές αποδίδουν με τον πιο σαφή τρόπο την πεμπτουσία του νεοελληνικού μουσικού εθνικισμού, που δεν διαφέρει άλλωστε κατ' ουσίαν από τα ευρωπαϊκά ανάλογα.³⁶ Είναι ενδιαφέρον επίσης να παρατηρήσουμε πως τα δύο αυτά στοιχεία, η καταγωγή και η αίσθηση της πολιτισμικής υπεροχής, διαπνέουν και τα κείμενα του μεγάλου ιδεολογικού αντιπάλου του Λαμπελέτ, του Μανώλη Καλομοίρη.³⁷

Παρ' όλο τον θεμελιώδη ρόλο που τους αποδίδεται, η προέλευση και η ποιότητα των μεταγραφών των λαϊκών μελωδιών φαίνεται να μην απασχολεί ιδιαίτερα τον συνθέτη. Στην συλλογή του, οι τρεις κατηγορίες στις οποίες ταξινομεί το πρωτογενές υλικό (χοροί, τραγουδιστοί χοροί, τραγούδια) συμπεριλαμβάνουν όλα τα εκδοτικά "σουξέ" της εποχής.

γ. Ζητήματα αισθητικής

Ο μουσικός Λαμπελέτ αποδεικνύεται άκρως ευαίσθητος σε σχέση με τους ομολόγους του, όταν σκύβει πάνω στην διαστηματική συμπεριφορά της δημοτικής μουσικής και προσπαθεί να ερμηνεύσει την χρήση μικροδιαστημάτων με το φαινόμενο των έλξεων. Αντιλαμβάνεται επίσης το ζήτημα της αναδιαμόρφωσης και αναδημιουργίας, διαπιστώνοντας την ρευστότητα της μορφής του δημοτικού τραγουδιού. Είναι ο πρώτος που θίγει αισθητικά ζητήματα που σχετίζονται με την δεξιοτεχνία. Όλα αυτά όμως ιεραρχούνται κατά την σημαντικότητά τους ως εξής: «Τους συλλέκτας των λαϊκών μελωδιών πρέπει, νομίζομεν, ν' απασχολεί κυρίως η ελληνικότης των τραγουδιών ή χορών που συλλέγουν. Όταν δε ένα τραγούδι ή ένας χορός περιέχη όλα τα χαρακτηριστικά αυτής της ελληνικότητος, έχει δε ακόμη αρτίαν την μορφήν και αναμφισβήτητον καλλιτεχνικήν αξίαν, δικαιούται να καθιερωθή, έστω και αν φαίνεται ότι υπέστη επιρροάς και αλλοιώσεις. Είναι δε δυνατόν, πολλάκις ένα παλαιόν τραγούδι, διά των αλλοιώσεων τας οποίας υπέστη και διά της απομακρύνσεώς του από του αρχικού του τύπου, να διεμορφώθη συν τω χρόνω επί το αρτιότερον και το καλλιτεχνικώτερον, φιλτραρισθέν διά μέσου της φαντασίας και της σκέψεως λαϊκών καλλιτεχνικών ιδιοσυγκρασιών, ανωτέρων εκείνης με την οποίαν ήτο προικισμένος ο πρώτος συλλαβών την μελωδιάν του τραγουδιού λαϊκός δημιουργός».³⁸

³³ Λαμπελέτ, «Η εθνική μουσική. Η λαϊκή», ό.π., σ. 87.

³⁴ Στο ίδιο.

³⁵ Λαμπελέτ, *Ο εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημόδης μουσική*, ό.π., σ. 24.

³⁶ Πρβλ. Anthony D. Smith, *Ethno-symbolism and Nationalism: A Cultural Approach*, Routledge, New York 2009, σ. 45-48, και Philip V. Bohlman, *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, Routledge, New York 2011 (πρώτη έκδοση: 2004), σ. 85-86.

³⁷ Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, «Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού», στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική : Κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη*, Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», Σάμος 1997, σ. 13-20.

³⁸ Λαμπελέτ, *Ο εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημόδης μουσική*, ό.π., σ. 54.

Παρά την τελεολογία που επιβάλλει το επείγον αίτημα της διαμόρφωσης “Εθνικής” Σχολής Μουσικής, ο Λαμπελέτ έχει την οξυδέρκεια να επισημάνει κάποια από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής, που η εθνομουσικολογική έρευνα δεν υπερασπίστηκε παρά πολύ αργότερα: «έν και το αυτό δημοτικόν τραγούδι, εκτελεσμένον χωριστά από δέκα π.χ. τραγουδιστάς, διαφόρων τόπων, ημπορεί να παρουσιάξη δέκα διαφορετικούς μελωδικούς τύπους. Το γεγονός τούτο οφείλεται κατά πολύ βεβαίως και εις τας τοπικάς επιρροάς, τας οποίας υπέστη το τραγούδι, μεταφερθέν εις διαφόρους εποχάς από τόπου εις τόπον». ³⁹ Η συνθήκη των παραλλαγών, που αναγνωρίζεται εδώ στην λειτουργική της δυναμική, θα αρκούσε για να θέσει υπό αίρεση την περιρρέουσα (στα χρόνια του Λαμπελέτ, αλλά και μεταγενέστερα) δογματική περί “αυθεντικότητας”. Η ανάγκη όμως για την επιστράτευση εθνικών συμβόλων στην υπηρεσία της εθνικής μουσικής εμποδίζει τον συνθέτη να προεκτείνει την σκέψη και το σχόλιο προς αυτή την κατεύθυνση.

Στο σημείο αυτό, ας μου επιτραπεί να παραθέσω μια πολύ ενδιαφέρουσα τοποθέτηση του νεοελληνιστή Roderick Beaton:

Μου φαίνεται χρήσιμο να διακρίνουμε δύο στοιχεία τα οποία καθορίζουν την φύση και την ανάπτυξη μιας μουσικής παράδοσης: την μορφολογική δομή και την μελωδική δομή. Η πρώτη περιλαμβάνει όλες εκείνες τις πτυχές της θεωρίας, όπως η διαμόρφωση τρόπων ή κλιμάκων και των διαστημάτων που αντιστοιχούν σε αυτές, οι οποίες επισύρουν συμβατικούς περιορισμούς στην μουσική, στην πραγματική ακουστική της διάσταση. Η δεύτερη, πάλι, είναι ο ρυθμιστής της πρακτικής τέχνης της σύνθεσης, του αυτοσχεδιασμού και της «αναδιαμόρφωσης και αναδημιουργίας» που χαρακτηρίζουν την προφορική / ακουστική διάδοση. Όταν και τα δύο αυτά στοιχεία είναι σταθερά, η παράδοση μπορεί να περιγραφεί ως στατική. Όταν το ένα ή το άλλο αρχίζει να αλλάζει, τότε η παράδοση μπορούμε να πούμε ότι υφίσταται αλλαγή, αναπτύσσεται ή παρακμάζει (ανάλογα με την σχετική θέση του παρατηρητή).⁴⁰

Αν προεκτείνουμε το επιχείρημα του Beaton, το οποίο άλλωστε αναφέρεται στην ρευστότητα της διαχείρισης των τροπικών συστημάτων κατά την μουσική εκτέλεση, θα δούμε πως το πρώτο στοιχείο αφορά το εξωτερικό κέλυφος της λαϊκής μουσικής παράδοσης, το πιο προσβάσιμο, στο οποίο ο παρατηρητής μπορεί να αναγνωρίσει οικεία χαρακτηριστικά με μια ματιά (κλίμακες, διαστήματα, μέτρα κ.λπ.)· χαρακτηριστικά, δηλαδή, τα οποία συνήθως παρουσιάζονται ως αμετάβλητες έννοιες, ως αρχές (η ελληνικότητα του μέτρου των 7/8, για παράδειγμα). Αν επίσης διευρύνουμε την μορφολογική δομή και με άλλα χαρακτηριστικά τα οποία δομούν την συνολική μορφή έκφρασης, τότε μπορούμε εύκολα να προσθέσουμε τα στερεοτυπικά αναγνωριστικά που προσδόθηκαν στο δημοτικό τραγούδι (πρωτόγονος έκφρασις, αγνά αυτοσχέδια δημιουργήματα, του βουνού και του κάμπου, απεικονίσεις της φύσης κ.λπ.), τα οποία παρουσιάζουν επίσης μια στατικότητα. Αντιθέτως, το δεύτερο στοιχείο, αυτό της διαρκούς αναδιαμόρφωσης και αναδημιουργίας, απαιτεί τόσο την μακρόχρονη παρατήρηση και την εξοικείωση, όσο και την δυνατότητα της πρόσβασης στο καθαυτό περιεχόμενο της συνθήκης επιτέλεσης.

Δυστυχώς, η επιτόπια έρευνα, που θα επέτρεπε την ουσιαστική διείσδυση στον κόσμο της λαϊκής μουσικής, δεν υλοποιήθηκε ποτέ. Ο κόσμος αυτός παρέμεινε μια κλειστή δεξαμενή συμβόλων, για την ερμηνεία των οποίων αξιοποιήθηκαν όλα τα πολιτισμικά και πολιτικά στερεότυπα του έθνους-κράτους. Το ηγεμονικό βλέμμα των

³⁹ Στο ίδιο.

⁴⁰ Roderick Beaton, «Modes and Roads: Factors of Change and Continuity in Greek Musical Tradition», *The Annual of the British School at Athens* 75, 1980, σ. 1-11: 1.

συλλογών-ερευνητών υποτίμησε την καθαυτή μουσική πράξη. Οι πολυάριθμες συλλογές παγίωσαν τις πλέον απλουστευμένες εκδοχές της και όρισαν νέα, ισχυρά δίκτυα διάδοσής τους. Επέτρεψαν έτσι μια δεύτερη ζωή του δημοτικού τραγουδιού, της οποίας η εξωραϊσμένη εικόνα εκτόπισε σταδιακά την πολυπλοκότητα και την τραχύτητα της πρώτης. Οι πλείστες όσες ερμηνείες αναπαρήγαγαν τελικά μια ανθεκτική ακολουθία συμβόλων που επενδύονται σε νέα πεδία: της αισθητικής, της δημοφιλίας, της εμπορικότητας, του μουσικού εγγραμματισμού και της μουσικής εκπαίδευσης κ.λπ.

Εν κατακλείδι, ο Λαμπελέτ σκύβει με ειλικρινές ενδιαφέρον, με αξιοσημείωτη ευαισθησία και με σπάνιο σεβασμό πάνω στο δημοτικό τραγούδι. Παίρνει θέση με παρηρησία στα δύσκολα θέματα της πρόσληψης, της έρευνας, της καταγωγής και της ιστορικής συνέχειας. Δυστυχώς, όμως, περιορίζεται σε μια φτωχή σε επιχειρήματα σύγκριση (με τους δύο ομολόγους του, Bourgault-Ducoudray και Marsick) και καθηλώνεται στην αρχεγονιστική λογική. Το αποτέλεσμα είναι ότι δεν ξεφεύγει από την αναπαραγωγή των στερεοτύπων της εποχής του και δεν αμφισβητεί την κρατούσα μουσικολογία των συμβόλων. Αντιθέτως, εγκλωβίζεται στα σύμβολα αυτά, με ό,τι σημαίνει αυτό για τις αισθητικές επιλογές του.

Η πρόσληψη των θεωριών του Νίτσε για το ρόλο της μουσικής στο αρχαίο δράμα στην Ελλάδα (Πτυχές της επιρροής της *Γέννησης της τραγωδίας*)

Αναστασία Σιώψη

Στην παρούσα ανακοίνωση θα εξεταστεί η πρόσληψη της σημαντικής ιδέας του Φρίντριχ Νίτσε για τη γένεση της ελληνικής τραγωδίας μέσα από το πνεύμα της μουσικής, όπου ο ρόλος του χορού πρωτοστατεί, σε ζητήματα αναβίωσης του αρχαίου δράματος στη νεώτερη Ελλάδα κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Το δοκίμιο του Νίτσε για τη *Γέννηση της τραγωδίας* θέτει σε πρωταρχικό επίπεδο τη μουσική στην τραγωδία και δημιουργεί αντίστοιχες αντιδράσεις / ερμηνείες από έλληνες διανοητές, στη συστηματική τους προσπάθεια να εξηγήσουν τη θέση και το ρόλο της μουσικής στην τραγωδία.¹ Κυρίως την εποχή του μεσοπολέμου ανιχνεύονται επιρροές της ερμηνείας του ρόλου της μουσικής στο αρχαίο δράμα από τον Νίτσε. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού, του Γεωργίου Λαμπελέτ και του Φάνη Μιχαλόπουλου, στους οποίους θα αναφερθώ.

Ξεκινώ με την περίπτωση της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού και των Δελφικών Εορτών. Στις Δελφικές Εορτές του 1927 και του 1930 πρωταγωνιστεί το ζεύγος Εύα και Άγγελος Σικελιανός. Η Εύα Πάλμερ (1874-1952), αμερικανίδα φιλόμουςος και καλλιτέχνης, ειδικεύτηκε στην αρχαία τραγωδία, τη μουσική και τη χορογραφία. Αφιέρωσε τη ζωή και τα πλούτη της στην αναβίωση της ελληνικής παράδοσης και την υλοποίηση της «Δελφικής Ιδέας». Την ιδέα αυτή μοιράζεται από κοινού με τον Άγγελο Σικελιανό (1884-1951), τον οποίο γνωρίζει στο Παρίσι μέσω των αδελφών Ραίυμοντ και Ιζαντόρα Ντάνκαν το 1906,² και παντρεύεται τον επόμενο χρόνο στο Bar-Harbor της πολιτείας Μαϊν της Αμερικής. Τους ενώνουν κοινά ενδιαφέροντα, ιδίως η πίστη στη λυτρωτική δύναμη της τέχνης, η γνώση της μυθικής παράδοσης (και η θέση της στην αρχαία τραγωδία) και η επιδίωξη συλλογής των στοιχείων που δηλώνουν την επιβίωση των πανάρχαιων θεσμών στη ζωή του λαού.³ Το ζύμωμα όλων αυτών των ιδεών έχει ως κατάληξη τις Δελφικές Εορτές, τις οποίες διοργανώνουν από κοινού ο Άγγελος και η Εύα Σικελιανού. Οι εορτές αυτές αποτελούν, γενικότερα, ιδεολογικό προγεφύρωμα και έμπνευση του Άγγελου Σικελιανού, ενώ το παραστασιακό και το χορευτικό τους μέρος είναι δουλειά της Εύας.⁴

Στις πρώτες Δελφικές Εορτές του 1927 ανεβάστηκε ο *Προμηθέας δεσμώτης* του Αισχύλου (525-456 π.Χ.), σε μετάφραση του Ιωάννη Γρυπάρη και σκηνοθεσία της Εύας

¹ Το θέμα αυτό έχω αναπτύξει στη μονογραφία μου με τίτλο: *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος*, Gutenberg, Αθήνα 2012, κυρίως σ. 189-195. Εδώ παρουσιάζεται σε αρκετά αναθεωρημένη μορφή.

² Ο Σιδέρης γράφει ότι ο Άγγελος γνώρισε την Εύα το 1905 στο σπίτι του Κοπανά: βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή, 1817-1932*, Αθήνα 1976, σ. 333.

³ J. P. Anton, «Σικελιανός, Άγγελος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό (Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια)*, τ. 9Α, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991, σ. 253-255: 254.

⁴ Βλ. Σιδέρης, ό.π., σ. 320.

Σικελιανού και του Παναγιώτη Καλογερίκου. Τα χορικά του έργου μελοποίησε ο Κωνσταντίνος Ψάχος σε καθαρά βυζαντινή μουσική, αποβλέποντας στην ανάπτυξη των τόνων και της έννοιας των λέξεων και των φράσεων του κειμένου. Στις δεύτερες Δελφικές Εορτές του 1930, εκτός από τον *Προμηθέα δεσμώτη* ανεβάστηκαν και οι *Ικέτιδες* του Αισχύλου. Σημαντική συμβολή της Σικελιανού στο ανέβασμα των αρχαίων τραγωδιών στις Δελφικές Εορτές ήταν ότι έκανε το χορό, όπως στην αρχαιότητα, πρωταγωνιστή. Συνέδεσε τις κινήσεις και την όρχηση με το βαθύτερο νόημα του δράματος και πέτυχε το συντονισμό στη δράση του πολυπρόσωπου χορού.

Η επιλογή του αισχύλειου δράματος δεν ήταν τυχαία. Πέρα από το ότι, όπως ισχυρίζεται η ίδια, ο Αισχύλος εκφράζει ενσυνείδητα μέσω της τέχνης του παγκόσμιες και διαχρονικές αλήθειες,⁵ ο χορός αναδεικνύεται μέσα στις τραγωδίες του, ιδιαίτερα στις *Ικέτιδες*. Έτσι, η σπουδαιότητα του χορού στο αισχύλειο δράμα αποτέλεσε σημαντικό κριτήριο για την επιλογή των δύο αυτών δραμάτων.

Αυτή η άποψη βασίζεται, επίσης, στη θεωρία του Νίτσε για τη *Γέννηση της τραγωδίας*.⁶ Η Σικελιανού, άλλωστε, αφιερώνει ένα ειδικό κεφάλαιο για το δοκίμιο αυτό στην αυτοβιογραφία της,⁷ στο οποίο φαίνεται η επαφή της και η επιρροή που δέχθηκε, σε θεωρητικό επίπεδο, από τις ιδέες αυτές. Το κεντρικό σημείο σύγκλισης των απόψεων της Σικελιανού με αυτές του Νίτσε είναι η πεποίθηση του γερμανού φιλοσόφου ότι «η τραγωδία ξεπήδησε από την ιδιομορφία της μουσικής» και ότι «ήταν, στην αρχή της, Χορός και μόνο Χορός».⁸ Το σημαντικότερο σημείο απόκλισης απαντά στην ερώτηση: «ποιας μουσικής»; Από ποια μουσική ξεπήδησε η τραγωδία; Και είναι ευνόητη αυτή η διαφοροποίηση, αν συγκρίνουμε το «ιδεατό» της μουσικής των δύο διανοουμένων. Για τον Νίτσε, το μουσικό δράμα του Βάγκνερ είναι αυτό που θα αναγεννήσει την αρχαία τραγωδία.⁹ Η Σικελιανού, αντίθετα, πιστεύει ακράδαντα στη μονοφωνική απόδοση της μουσικής στις αρχαίες τραγωδίες και, μάλιστα, με τη βυζαντινή παρασημαντική.¹⁰ Επιπλέον, προσθέτει, ως επικύρωση αυτής της εκ διαμέτρου διαφοροποίησής της από τα μουσικά πρότυπα του Νίτσε, το ότι και ο μεγάλος γερμανός φιλόσοφος αργότερα αποκήρυξε τον Βάγκνερ.¹¹

Αλλά και ο μουσικολόγος και συνθέτης Γεώργιος Λαμπελέτ (Κέρκυρα 1875 – Αθήνα 1945) δέχτηκε επιρροές από αυτήν τη μελέτη του Νίτσε. Σε άρθρο του 1930, γράφει για την αρχαία τραγωδία τα εξής:

Δεν πρέπει να έχουμε, νομίζω, καμμιάν αμφιβολίαν ότι η αρχαία τραγωδία ήταν κατ' εξοχήν έργο μουσικόν. Μας κάνει να πεισθούμε γι' αυτό σε μεγάλο βαθμόν η γνώσις την οποίαν έχουμε όλων των συστατικών του μουσικού οργανισμού της από τα οποία απετελείτο, γιατί ημπορούμε, ως είναι γνωστό, να ξέρουμε με ακρίβεια π.χ. σε μια τραγωδία του Ευριπίδη, πότε και σε ποια σημεία εμφανίζετο η μουσική. [...] Τα χορικά μέλη, τα σκηνικά άσματα και τα διαλογικά (πάροδος, επεισόδια, έξοδος), σχεδόν την εγέμιζαν, αν δε στην τραγωδία του Αισχύλου εκυριαρχούσε το στοιχείο

⁵ Βλ., π.χ., Εύα Σικελιανού, «Η Τραγωδία κατά Σικελιανόν», *Θέατρον* 11, 1963, σ. 67-68: 68.

⁶ Βλ., π.χ., την ελληνική μετάφραση του δοκιμίου του Νίτσε από τον Νίκο Καζαντζάκη: Friedrich Nietzsche, *Η Γένεσις της τραγωδίας*, μτφρ. Ν. Καζαντζάκης, Νέα Βιβλιοθήκη Φέξη, Αθήνα 1912.

⁷ Εύα Πάλμερ Σικελιανού, «Η Γέννηση της τραγωδίας», *Ιερός Πανικός* (ελλ. μτφρ.), Εξάντας, Αθήνα 1992, σ. 184-187.

⁸ Στο ίδιο, σ. 185.

⁹ Η Σικελιανού αναφέρεται στον *Υμνο στη χαρά* του Μπετόβεν ως το έργο που ο Νίτσε θεωρεί «υπέρτατο επίτευμα στη μουσική» (στο ίδιο, σ. 185-186).

¹⁰ Σχετικά με τις απόψεις της Σικελιανού, βλ. Σιώψη, *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία*, ό.π., σ. 58-81.

¹¹ Βλ. Σικελιανού, «Η Γέννηση της τραγωδίας», ό.π., σ. 187.

του χορού, με τη στροφική του μουσική και με επίκουρο την όρχησι, στην τραγωδία του Σοφοκλέους ήτανε η μουσική σχεδόν στον αυτό βαθμό διαμοιρασμένη μεταξύ σκηνης και ορχήστρας, στην τραγωδία δε του Ευριπίδη, το μουσικό στοιχείο με βάση τη μίμησι είχε μεταφερθεί τελειωτικά στο μέρος των δρώντων προσώπων, σε τρόπον ώστε οι μονωδίες και οι διωδίες να μπορούν να θεωρηθούν ως οι πρόδρομοι των κομματιών μιας όπερα των ημερών μας.¹²

Για τον κεντρικό ρόλο της μουσικής, τον οποίο ο Λαμπελέτ πιστεύει ότι πρέπει να παίζει η μουσική σε ένα αρχαίο δράμα, επικαλείται τις σκέψεις του Νίτσε στη *Γέννηση της τραγωδίας*, στις οποίες ανταποκρίνεται με έναν υποκειμενικό τρόπο, καθώς τις “φιλτράρει” μέσα από μια “νεοελληνική” ανάγνωση. Κατ’ αρχάς, γι’ αυτόν η μουσική είναι το βασικό αισθητικό στοιχείο σε μια αρχαία τραγωδία. Η αρχαία τραγωδία είναι ένα μουσικό δράμα.¹³ Αλλά για να γραφτεί μουσική για αρχαίο δράμα στη σύγχρονη εποχή, θα πρέπει ο έλληνας συνθέτης, πρώτον, να γνωρίζει σε βάθος τη θεωρητική παράδοση της αρχαίας μουσικής και, δεύτερον, να αγαπάει και να μελετά τα δημοτικά τραγούδια, καθώς, όπως πιστεύει, σε ορισμένα σημεία της μουσικής τους υποστάσεως «το καλλιτεχνικό μουσικόν ένστικτο καθώς και η μουσική αντίληψις στις δύο μουσικές εποχές στον τόπο μας – αρχαία και νεώτερη – συναντώνται».¹⁴ Καταλήγει δε συμπεραίνοντας ότι «με τα μουσικά [...] στοιχεία που τα βρίσκουμε στην μουσική μας λαογραφία, θα εμπορούσαν, ιδίως οι έλληνες συνθέται να εδημιουργούσαν μια μουσική ατμόσφαιρα, η οποία δεν θα ήτανε εντελώς ξένη ως προς εκείνη εντός της οποίας εκινείτο και εζούσεν η αρχαία ελληνική τραγωδία».¹⁵

Αξίζει να αναφέρω ότι την αποστασιοποίηση από τα γερμανικά πρότυπα τη συναντούμε επίσης στην κριτική που ο Λαμπελέτ ασκεί στη μουσική του Βάγκνερ. Σε εκτενές άρθρο του, με τίτλο «Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», του 1940,¹⁶ αναλύει το πιστεύω του για την ιδανική μουσική η οποία πρέπει να γράφεται από νεοέλληνες συνθέτες για παραγωγές αρχαίου δράματος. Πιστεύει μάλιστα ακράδαντα στην απόδοση του «αντικειμενικού πνεύματος» της αρχαίας τραγωδίας.

Ο Λαμπελέτ δέχεται και εδώ επιρροές από τη μελέτη του Νίτσε για τη *Γέννηση της τραγωδίας*, αφού χρησιμοποιεί την ιδέα του για το διονυσιακό πνεύμα της μουσικής για να κρίνει τους συνθέτες που παρουσιάζει. Σε αντίθεση, όμως, με τη θέση του Νίτσε για τον Βάγκνερ σε αυτό το δοκίμιο, στο οποίο ο Νίτσε συμπεραίνει ότι η ισορροπία ανάμεσα στο διονυσιακό και το απολλώνιο μπορεί να επανακτηθεί στα μουσικά δράματα του Ρίχαρντ Βάγκνερ και μέσα από αυτά να αναγεννηθεί η τραγωδία, ο Λαμπελέτ θεωρεί ότι η μουσική του Βάγκνερ είναι απολύτως αντιδιονυσιακή.¹⁷ Αρχικά θεωρεί τον Βάγκνερ ως την ισχυρότερη, πλουσιότερη, αλλά και υψηλότερη δημιουργική μουσική προσωπικότητα της Γερμανίας του δεκάτου ενάτου αιώνα. Στη συνέχεια, αναφέρεται στην πρώιμη θεωρία του Βάγκνερ σχετικά με τη συμπίεση και την εξάρτηση της μελωδίας από το λόγο. Τέλος, επικεντρώνεται στο ρόλο του εξαγγελτικού μοτίβου για να καταλήξει, μέσα από μια σειρά παρανοήσεων, στο ότι η μουσική του

¹² Γεώργιος Λαμπελέτ, «Η μουσική και η απαγγελία στην αρχαία τραγωδία», *Μουσική Ζωή*, έτος Α', τ. 2, Νοέμβριος 1930, σ. 27-28 & 41-44: 28 & 41.

¹³ Βλ. Γεώργιος Λαμπελέτ, «Η σύγχρονη μελοποίησης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», *Πειραιϊκά Γράμματα*, τόμος 1-2, τ. 4, Οκτώβριος – Δεκέμβριος 1940, σ. 15-17: 16.

¹⁴ Στο ίδιο, σ. 16.

¹⁵ Στο ίδιο, σ. 17.

¹⁶ Γεώργιος Λαμπελέτ, «Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», *Νέα Εστία* 325 (Α' μέρος), 1940, σ. 817-823· *Νέα Εστία* 326 (Β' μέρος), 1940, σ. 882-886· *Νέα Εστία* 327 (Γ' μέρος), 1940, σ. 952-958.

¹⁷ Στο ίδιο (Β' μέρος), σ. 885.

Βάγκνερ λειτουργεί ως «μουσικό λεξικό» και έτσι της αφαιρείται η ιδιότητα του «αφηρημένου», και, κατά συνέπεια, ότι αυτό καθιστά την τέχνη του στη βαθύτερή της υπόσταση απολύτως αντιδιονυσιακή. Άρα, δεν αποτελεί πρότυπο για τους νεοέλληνες συνθέτες που γράφουν μουσική για παραστάσεις αρχαίου δράματος.

Στο ίδιο άρθρο του, ο Λαμπελέτ, αναφερόμενος στη *Γέννηση της τραγωδίας*, συμφωνεί με την άποψη του Νίτσε για το παρακμάζον και αντιμουσικό πνεύμα του Ευριπίδη.¹⁸ Προσθέτει δε για τη μουσική του Ευριπίδη τα εξής:

[...] η μουσική με τον Ευριπίδη, ακολουθώντας την αρχή της κατά βήμα λεπτομερειακής παρακολουθήσεως των ποικίλων φάσεων του πάθους, και μη αποδίδουσα τούτο στην γενικότητά του, φεύγει από τις συμμετρικές μορφές της ορχηστρικής μουσικής, η οποία εχαρακτήριζε την πρώτη διονυσιακή περίοδο της τραγωδίας. Μιμούμενη τις διάφορες εκδηλώσεις του πάθους η μελωδία του Ευριπίδη, κομματιάζεται, λογικεύεται [εδώ αναφέρεται σε υποσημείωση στον Νίτσε και την αναφορά του στην πνευματική συγγένεια του Σωκράτη με τον Ευριπίδη], γίνεται ασύμμετρη και χάνει τη διονυσιακή της έκφραση αναγκάζοντας τη μουσική να παρεκκλίνει από το δρόμο προς τον οποίον την ωθεί η πραγματική της φύσις.¹⁹

Αυτή η άποψη αποτελεί μέτρο αξιολόγησης συνθετών οπερών, όπως των Μοντεβέρντι, Γκλουκ κ.ο.κ.

Είναι ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε τη σκέψη του Λαμπελέτ, όπως διατυπώνεται στο προαναφερόμενο κείμενό του, σχετικά με τους τρόπους κατά τους οποίους το αρχαίο δράμα μπορεί να παιχθεί στη σύγχρονη εποχή διατηρώντας το πνεύμα του. Αυτό που, κατά τη γνώμη του, μπορεί να είναι οδηγός είναι το ρυθμικό σύστημα της μουσικής, αφού αυτό διατηρεί μερικά από τα αρχαία μέτρα. Ενώ τάσσεται υπέρ της πολυφωνίας και της αρμονίας, θεωρεί ότι η «μοντερνιστική μουσική» είναι τελείως ακατάλληλη, αφού η αρμονία θα πρέπει να διέπεται από διαύγεια και βαθιά απλότητα (κλασική αρμονία). Στη συνέχεια, αναφέρει ως εξαίρεση τις τραγωδίες του Ευριπίδη, όπου μπορεί ο συνθέτης, σε κάποια μέρη, να χρησιμοποιεί και χρωματική αρμονία. Ο λόγος είναι ο εξής: ο Ευριπίδης αντιπροσωπεύει την περίοδο της παρακμής του αρχαίου μουσικού δράματος (εδώ συμφωνεί με τη θέση του Νίτσε), ιδιαίτερα η τελευταία δημιουργική του περίοδος, και η παρακμή στη μουσική γλώσσα, σύμφωνα με τον Λαμπελέτ, μπορεί να εκφραστεί μέσω της χρωματικής μουσικής.

Ο Λαμπελέτ αναφέρεται στη γενικότερη στάση του Νίτσε προς τον Ευριπίδη. Δεν λαμβάνει όμως καθόλου υπόψη του την αναφορά του Νίτσε στο τελευταίο έργο του Ευριπίδη, τις *Βάκχες*. Ο Νίτσε πίστευε ότι με αυτό το έργο ο Ευριπίδης μεταμορφώθηκε στο τέλος μιας μάλλον καταστελλόμενης / ελεγχόμενης ζωής και αφέθηκε να γιορτάσει το διονυσιακό στοιχείο που είχε κρυμμένο μέσα του· είδε, δηλαδή, τις *Βάκχες* ως μία θριαμβευτική επιβεβαίωση του παράλογου στην ανθρώπινη ζωή. Επιπλέον, πίστευε ότι η εποχή του χρειαζόταν το διονυσιακό πνεύμα για να ξεπεράσει την απέχθεια του σώματος που είχε επιβληθεί από το Χριστιανισμό.²⁰

Προχωρώ στην περίπτωση του Φάνη Μιχαλόπουλου (1901-1960). Ο Φάνης Μιχαλόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα. Αποφοίτησε από τη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, αν και από νεαρή ηλικία στράφηκε στη δημοσιογραφία. Δημοσίευσε μελέτες, κυρίως για θέματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, ωστόσο ως

¹⁸ Στο ίδιο (Α' μέρος), σ. 819.

¹⁹ Στο ίδιο (Α' μέρος), σ. 820.

²⁰ Αξίζει όμως να αναφερθεί ότι οι σύγχρονοι του Νίτσε ισχυρίζονταν ότι ο Ευριπίδης παρέμεινε ορθολογιστής μέχρι το τέλος της ζωής του και ότι οι *Βάκχες* ήταν προειδοποίηση ενάντια στη διονυσιακή λατρεία.

σημαντικότερο έργο του θεωρείται η μονογραφία του για τον Κοσμά τον Αιτωλό που εκδόθηκε το 1940.²¹

Δεν ήταν μουσικός, ούτε μουσικολόγος. Ένα βιβλίο, όμως, που έγραψε με τίτλο *Το μουσικό συναίσθημα στην πρωτόγονη μορφή του* και εκδόθηκε το 1928, θέτει τη συζήτηση για το ρόλο της μουσικής στην αρχαία τραγωδία και σε αναβιώσεις της στην καρδιά του προβληματισμού του.²² Σε αυτήν τη μελέτη, ο συγγραφέας δίνει εκτεταμένες εξηγήσεις για την τραγωδία και έχει πολύ θετική ανταπόκριση από γνωστούς κριτικούς θεάτρου, όπως ο Γιάννης Σιδέρης.²³ Επιπλέον, επηρεάζεται από τη *Γέννηση της τραγωδίας* του Νίτσε.

Στο βιβλίο του αυτό, το οποίο προβλήθηκε και σχολιάστηκε αρκετά στους σχετικούς πνευματικούς κύκλους,²⁴ ο συγγραφέας διατυπώνει την πεποίθησή του ότι υπάρχει μεγάλη συγγένεια μεταξύ της αρχαίας ελληνικής και της παλαιοβυζαντινής μουσικής,²⁵ αλλά τάσσεται σαφώς υπέρ του αρχαίου ελληνικού διονυσιακού πνεύματος, που το θεωρεί ζωογόνο και δημιουργικό εμψυχωτή καλλιτεχνικών αριστουργημάτων, και όχι υπέρ του χριστιανικού ασκητικού πνεύματος της βυζαντινής τέχνης.²⁶

Όσον αφορά στην επιρροή του από τον Νίτσε, ο Μιχαλόπουλος, στη μελέτη του αυτή,²⁷ μιλάει για τα Ελευσίνια Μυστήρια. Αναφέρεται στην κοσμική μουσική, και μάλιστα την αρχαία, που δέχεται το διονυσιακό, το παράφορο, το αχαλίνωτο, το τρικυμιώδες, σε αντίθεση με το γαλήνιο και το μυστικιστικό της θρησκευτικής μουσικής.²⁸ Με σαφείς επιρροές από τον Νίτσε, μιλάει για το απολλώνιο στοιχείο της γαλήνης και της εγκράτειας, «που διήπε την κατ' εξοχήν πλαστική τέχνη τους».²⁹ Όσον αφορά στην αρχαία τραγωδία, αυτή «περιέκλειε τις τρεις μουσικές τέχνες (ποίησιν, χορόν και μουσικήν) και γενικώτερα διεπνέετο κατά το πλείστο από τα ουσιωδέστερα στοιχεία, που προκαλούν το μουσικό συναίσθημα».³⁰ Παρατηρεί δε ότι το αττικό δράμα είναι αντιθρησκευτικό στο βάθος του.

Ο συγγραφέας, παρομοίως με τον Λαμπελέτ, αναφέρεται στον Νίτσε και την επίθεσή του κατά του Ευριπίδη, στη *Γέννηση της τραγωδίας*, ως αντιμουσικού εξ αιτίας του σωκρατικού ορθολογισμού του. Αλλά οι δικές του σχετικές απόψεις παρεκκλίνουν. Όπως διαβάζουμε:

[...] η βαθύτερη έννοια της επιθέσεως του Νίτσε, που όπως και ο Σοπενάουερ, ο Μπετόβεν κ.ά. ήταν υπέρ της απολύτου μουσικής, είναι ότι με την κομματική μουσική (είδος προγραμματικής) την οποία εισήγαγε ο Ευριπίδης, που απέδιδε λεπτομερώς το κείμενο αντί της μέχρι τότε επικρατούσης στροφικής (μάλλον αισθηματικής και τεμαχισμένης μορφής) απεμακρύνθη από το μυστικισμό και την

²¹ Βλ. <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=529>. Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία του Κοσμά του Αιτωλού, βλ. Δημήτρης Σταμέλος, «Μιχαλόπουλος, Φάνης», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, τ. 10, εκδ. Χάρη Πάτση, Αθήνα χ.χ.

²² Φάνης Μιχαλόπουλος, *Το μουσικό συναίσθημα στην πρωτόγονη μορφή του*, Έκδοση «Μουσικών Χρονικών», Πειραιεύς 1928.

²³ Γιάννης Σιδέρης, «Τα αρχαία έργα στο νεοελληνικό θέατρο και άλλα σχετικά», *Μουσικά Χρονικά* 9-10 (33-34), Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1931, σ. 209-218: 217.

²⁴ Βλ., π.χ., τα *Μουσικά Χρονικά* 9-10 (33-34), Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1931, σ. 227-229, όπου γίνεται παρουσίαση του βιβλίου του Φάνη Μιχαλόπουλου, *Το μουσικό συναίσθημα στην πρωτόγονη μορφή του*.

²⁵ Στο ίδιο, σ. 228.

²⁶ Στο ίδιο, σ. 229. Οι ιδέες του, γενικότερα, προδίδουν την επιρροή του από τη *Γέννηση της τραγωδίας* του Νίτσε.

²⁷ Φάνης Μιχαλόπουλος, «Το μουσικό συναίσθημα στην πρωτόγονη μορφή του» (μέρος III), *Μουσικά Χρονικά* 9-10, Δεκέμβριος – Ιανουάριος 1929, σ. 241-248: 241.

²⁸ Στο ίδιο, σ. 241.

²⁹ *Μουσικά Χρονικά* (33-34), Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1931, σ. 228.

³⁰ Στο ίδιο.

υποβλητικότητα της απολύτου μουσικής, που αποδίδει μάλλον ιδέας και συναισθήματα και όχι εξωτερικά γεγονότα και υλικά ηχητικά φαινόμενα. Η κατεύθυνσις δηλαδή του Ευριπίδη στη μουσική έχει κάποια αναλογία με τους νεωτέρους προγραμματιστάς, ιμπρεσιονιστάς κ.λ. των οποίων εμπορεί κατά τινα τρόπον να θεωρηθή ως πρόδρομος.

Και συνεχίζει για τη μουσική του Ευριπίδη, διαφωνώντας με τη θέση του Νίτσε, ως εξής:

‘Όχι μόνο το λεκτικό μέρος, τη γλώσσα, ανύψωσε στα χορικά και τα στάσιμα, σε σημείο μιας δυσπλησίαστης τεχνικής τελειότητας, αλλά και το κυρίως *μουσικό μέρος* των χορικών και των μονωδιών του εμπλούτισε. Σ’ οποιοδήποτε δράμα κι’ αν αποβλέψουμε, οποιοδήποτε χορικό κι’ αν αναγνώσουμε, μας καταλαμβάνει η ήρεμη εκείνη έκπληξη, που μας αφήνει η τέλεια μορφική διατύπωση.³¹

Είναι αξιοσημείωτο το ότι σε συμφωνία με τις ιδέες του Μιχαλόπουλου βρίσκεται και ο συνθέτης Αιμίλιος Ριάδης, στον οποίο θα αναφερθώ συνοπτικά για να πάρουμε μια ιδέα, αν μη τι άλλο, των αντικρουόμενων απόψεων και στάσεων προς την μουσική και το ρόλο της σε αναβιώσεις αρχαίων τραγωδιών στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Για τη μουσική που έγραψε στην παραγωγή της *Εκάβης* του Ευριπίδη το 1927, με σκηνοθέτη τον Φώτο Πολίτη, ο Ριάδης παρατηρεί, ανάμεσα στ’ άλλα, τα εξής:

Θέλησα να είνε η μουσική μου αρχαιοπρεπής. Θέλησα να υπογραμμίσω δι’ αυτής κυριώτερον την έννοιαν και την θείαν ποίησιν των χορικών. Δεν θέλησα να επιμείνω εις το μουσικόν μέρος, διότι τότε θα ήτο ωσάν να εξητούσα να εξηγήσω, εγώ, την σκέψιν του συγγραφέως, οπότε θα επερίττευε πλέον η ερμηνεία που θα έδιδαν εις αυτήν οι ηθοποιοί. Επειδή η μουσική θα ήτο κάτι τι αυτοτελές.³²

Στην ίδια συνέντευξη, ο Ριάδης συνεχίζει με γλαφυρό τρόπο να αναφέρεται σε παραδείγματα χορικών που μελοποίησε. Παραδέχεται ότι τη μουσική του έχει εμπνευστεί από τον ίδιο τον Ευριπίδη και κυρίως από το χορικό του της *Μήδειας* με τίτλο «Κατολοφύρομαι». Για τον Ριάδη,

[...] η μουσική του Ευριπίδου, όπου ο ήχος συμβαδίζει στενά με την έννοιαν του στίχου, άνοιξε τα μάτια των μουσικών της Ευρώπης εις την αλήθειαν. Από τότε χρονολογείται η νέα μουσική, των Καρίσιμι, του Μοντεβέρντι.

Μετά τόσους αιώνας, η μουσική της σημερινής όπερας επανέρχεται εις το ορθόν αυτό ιδανικόν: και η σημερινή όπερα υπογραμμίζει απλώς την έννοιαν του κειμένου, αναδεικνύουσα τον λόγον ή τον στίχον και σβύνουσα, χαμηλώνουσα την μουσικήν. Αυτό το ιδανικόν προσπάθησα και εγώ να πραγματοποιήσω εις την μουσικήν μου της *Εκάβης*.³³

Το ιδεατό, επομένως, του Ριάδη είναι η μουσική να συνοδεύει το λόγο, κάτι που ο ίδιος ο Ευριπίδης επιτυγχάνει, όπως τονίζει ο συνθέτης, στις τραγωδίες του. Είναι πολύ ενδιαφέρον, βέβαια, να αντιπαραβάλλουμε στην ιδέα αυτή του Ριάδη την άποψη του Λαμπελέτ, ο οποίος, βασιζόμενος στα λεγόμενα του Νίτσε για το παρακμάζον και αντιμουσικό πνεύμα του Ευριπίδη εξ αιτίας του σωκρατικού ορθολογισμού του, θεωρεί ότι όπερες ή αρχαία μουσικά δράματα όπου η μουσική απλά υπογραμμίζει το λόγο, που επομένως αφαιρούν από τη μουσική την ιδιότητα του «αφηρημένου», έχουν στη βαθύτερή τους υπόσταση απολύτως *αντιδιονυσιακό* χαρακτήρα.³⁴

³¹ Φάνης Μιχαλόπουλος, «Το μουσικό συναίσθημα στην πρωτόγονη μορφή του» (συνέχεια), *Μουσικά Χρονικά* 11-12, Φεβρουάριος – Απρίλιος 1929, σ. 289-296: 294.

³² «Η παράσταση της “Εκάβης” εις το Στάδιον», *Καθημερινή*, 16/9/1927.

³³ Στο ίδιο.

³⁴ Βλ. Λαμπελέτ, «Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», ό.π.

Επίλογος

Κλείνω την ανακοίνωσή μου με τις εξής παρατηρήσεις:

Η υπεροχή της μουσικής, το πνεύμα της μουσικής ως χαρά που συνοδεύει την αυτοκαταστροφή (Νίτσε), την αιώνια επίδραση της διονυσιακής τέχνης, η γένεση της ελληνικής τραγωδίας μέσα από το πνεύμα της μουσικής, όπου ο ρόλος του χορού πρωτοστατεί, είναι μια ιδέα που δεν έχει παρά μεμονωμένη σημασία σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος στη νεώτερη Ελλάδα, τουλάχιστον του δεκάτου ενάτου και των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα.

Επιρροές από τον Νίτσε δέχονται, παραδείγματος χάρη, η Εύα Σικελιανού και ο Γεώργιος Λαμπελέτ, αλλά αυτές “φιλτράρονται” για να εμφανιστούν ως ιδιότυπες “νεοελληνικές” εκδοχές. Η Σικελιανού δέχεται την υπεροχή του χορού και ο Λαμπελέτ την ερμηνεία του αρχαίου δράματος ως μουσικού δράματος. Το πνεύμα της μουσικής, όμως, γι’ αυτούς δεν μπορεί να εκφραστεί παρά μόνο, είτε αποκλειστικά, είτε ως θεμελιώδης δύναμη, μέσα από τη βυζαντινή μουσική ή/και την ελληνική μουσική παράδοση. Με άλλα λόγια, η Σικελιανού και ο Λαμπελέτ καταφεύγουν, έως ένα βαθμό, στην αντίληψη του αρχαίου δράματος ως μουσικού δράματος και στην αποδοχή της υπεροχής του χορού, αλλά οι λύσεις που προτείνουν ή επικροτούν αντιλαμβάνονται το είδος της μουσικής βασισμένο, κυρίως ή εξ ολοκλήρου, στην ελληνική παράδοση ή/και τους βυζαντινούς ύμνους, καθιστώντας εξαιρετικά δύσκολη την εξασφάλιση ενός σημαντικού αισθητικού και δομικού ρόλου για τη μουσική, κρίνοντας, αν μη τι άλλο, από τα αποτελέσματα.

Αν, επομένως, συγκρίνουμε το πρότυπο του Νίτσε στη *Γέννηση της τραγωδίας*, που είναι η μουσική γραφή του Ρίχαρντ Βάγκνερ, το έργο του οποίου γνωρίζει αρκετά ο Λαμπελέτ (αλλά παρερμηνεύει, καθώς δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στο δομικό σύστημα των μοτίβων), με τη μουσική που προτείνουν η Σικελιανού και ο Λαμπελέτ, θα καταλάβουμε, αν μη τι άλλο, τη μεγάλη διαφοροποίηση στον προσδιορισμό του ιδανικού μοντέλου της αναγέννησης της τραγωδίας. Φαίνεται ότι η επίδραση του Νίτσε στους δύο αυτούς διανοητές και δημιουργούς έχει τον χαρακτήρα “προσαρμογής” μερών των έγκριτων θεωριών του για την υπεράσπιση των ιδεών τους. Ακόμα και έτσι, οι δυο τους αποτελούν μεμονωμένες περιπτώσεις την εποχή του μεσοπολέμου, που θεωρούν το “πνεύμα” της μουσικής ως θεμέλιο λίθο σε κάθε απόπειρα αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας.

Είναι ευνόητο, βέβαια, ότι ο Βάγκνερ ερμηνεύει το χορό ως ορχήστρα και, μέσα από τη μουσική παράδοση της Γερμανίας, κτίζει τη δική του γλώσσα (στάση δομική και φιλοσοφική), ενώ απουσιάζει η “δέσμευση” της ιστορικής συνέχειας μιας πολιτισμικής παράδοσης που ανήκει στον προσδιορισμό της δικής μας νεοελληνικής φυσιογνωμίας. Η διαφοροποίηση αυτή, επιπλέον, “προδίδει” την ευρύτερη διαφοροποίηση της πολιτισμικής θέσης της μουσικής στην Ελλάδα και τη Γερμανία, αντίστοιχα, κάτι το οποίο ξεφεύγει από τους στόχους της παρούσας ανακοίνωσης.³⁵

Η γενικότερη υποτίμηση της μουσικής στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στη νεώτερη Ελλάδα του δεκάτου ενάτου αιώνα, αλλά και, στη μεγαλύτερη έκταση, του εικοστού αιώνα, σε αντίθεση με αντίστοιχες στάσεις στη Γερμανία, όπως αυτές του

³⁵ Για την κεντρική θέση που κατέχει η έντεχνη μουσική και ιδιαίτερα η όπερα στη γερμανική παράδοση, με κορύφωση την αποδοχή της πολιτισμικής υπεροχής της στη Γερμανία του μεσοπολέμου, βλ. Αναστασία Σιώψη, «Ζητήματα ιδεολογίας στο έργο, την κριτική και την υποδοχή της μουσικής στη Γερμανία του Τρίτου Ράιχ», *Μουσικός Λόγος* 5, 2003, σ. 64-76. Την ίδια εποχή στην Ελλάδα είναι αδιαμφισβήτητη η υπεροχή του θεάτρου (βλ. σχετικά: Σιώψη, *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία*, ό.π.).

Βάγκνερ και του Νίτσε, όπου είναι εμφανής η υπεροχή της μουσικής, έχει να κάνει με τη γενικότερη πολιτισμική φυσιογνωμία της Ελλάδας. Αυτό που ενδιαφέρει είναι η γλώσσα, η εγκαθίδρυσή της, και η μεγαλύτερη διαμάχη και συζητήσεις γίνονται γύρω από αυτήν.

Η σπουδαιότητα του διονυσιακού πνεύματος, εκφρασμένου ως μουσική στην τραγωδία, παραμελείται, αποδεικνύοντας ότι η ερμηνεία του αρχαίου δράματος συντελείται σε μια προσπάθεια σύνδεσής του με τη σύγχρονη ελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία, η οποία προσδιορίζεται κυρίως μέσα από τη γλώσσα. Η αποστασιοποίηση του Φάνη Μιχαλόπουλου από το νιτσεικό μοντέλο, όσον αφορά στη στάση προς τη μουσική του Ευριπίδη, εικάζω ότι αναπτύχθηκε στο πλαίσιο αυτής της ευρύτερης νεοελληνικής αποδοχής της βαρύτητας της γλώσσας σε κάθε πολιτισμική έκφανση, με ακρογωνιαίο λίθο υποδειγματικού προτύπου το ολικό έργο τέχνης της αρχαίας τραγωδίας.

Η έρευνα της εκτέλεσης της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα: Θεμέλια και προοπτικές

Κώστας Χάρδας

Η παρούσα ανακοίνωση αποτελεί ουσιαστικά την πρώτη έκθεση του ερευνητικού προγράμματος «Μελέτη της πρακτικής εκτέλεσης της σύγχρονης ελληνικής μουσικής στην Ελλάδα, 1960-1990», το οποίο εγκρίθηκε και χρηματοδοτήθηκε από την Επιτροπή Ερευνών του Α.Π.Θ. για το ακαδημαϊκό έτος 2014-2015. Πρόκειται για μία από τις πρώτες προσπάθειες επιστημονικής προσέγγισης της μουσικής ερμηνείας στην Ελλάδα. Πιο συγκεκριμένα, στο επίκεντρο της έρευνας βρίσκεται η εκτέλεση και η ερμηνεία της ελληνικής σύγχρονης μουσικής, από την αναδυόμενη παρουσία της στα ελληνικά συναυλιακά δρώμενα και τη σταδιακή θεσμική της καθιέρωση από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 έως τα τέλη, περίπου, της δεκαετίας του 1970 και μέχρι τη σταδιακή δημόσια αμφισβήτησή της κατά τη δεκαετία του 1980. Το πρόγραμμα δεν προσβλέπει, φυσικά, στην εξάντληση των ζητημάτων της συγκεκριμένης ερευνητικής περιοχής. Αντίθετα, στόχος είναι ο εντοπισμός και η ενδυνάμωση της προσβασιμότητας στο υλικό, καθώς και μία πολύπλευρη αρχική μεθοδολογική του διερεύνηση, για τη δημιουργία της βάσης για μελλοντικές προσεγγίσεις.

Οι στόχοι της πρώτης φάσης του εγχειρήματος μπορούν να συνοψισθούν ως εξής:

- Η συλλογή οπτικοακουστικού υλικού και η ψηφιοποίησή του.
- Η δημιουργία ψηφιακής πλατφόρμας πρόσβασης στο οπτικοακουστικό υλικό.
- Η συλλογή παρτιτουρών, η εκτέλεση των οποίων έχει προετοιμαστεί σε συνεργασία με τον συνθέτη.
- Η καταγραφή ιστορικών τεκμηρίων που σχετίζονται με την εκτέλεση της ελληνικής σύγχρονης μουσικής: προγράμματα συναυλιών, κριτικές σε εφημερίδες, συνεντεύξεις συνθετών και ερμηνευτών σε έντυπα της εποχής.
- Η σημερινή καταγραφή, μέσω συνεντεύξεων, των απόψεων ερμηνευτών.
- Η κριτική προσέγγιση των παραπάνω ευρημάτων, τόσο από μουσικολογική (ιστορική και συστηματική) σκοπιά, όσο και από την πλευρά της γενικότερης μελέτης του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού.

Συνοπτική βιβλιογραφική ανασκόπηση της θεωρητικής προσέγγισης της μουσικής εκτέλεσης

Παρά το γεγονός ότι η θεωρητική τεκμηρίωση της μουσικής πράξης δεν ήταν άγνωστη διαδικασία από παλαιότερα,¹ κατά τις τελευταίες τέσσερις δεκαετίες αναδείχθηκε η ανάγκη πολύπλευρων ερευνητικών προσεγγίσεων στη μουσική εκτέλεση

¹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα ως προς αυτό είναι η εκδοτική διαδικασία μουσικών έργων, στην οποία, ενίοτε, εμπλέκονται και ερμηνευτές ως επιμελητές εκδόσεων, οι οποίοι ουσιαστικά αποτυπώνουν (σημειογραφικά) την προσωπική τους ερμηνεία στο μουσικό έργο. Στην περίπτωση αυτή, ή έννοια του μουσικού αριστουργήματος εξυπηρετείται από την έννοια της μεγαλοφυΐας στο πρόσωπο του δεξιοτέχνη-εκτελεστή.

και ερμηνεία. Τα αποτελέσματα αυτών των προσεγγίσεων δεν είναι ακόμη ευρέως απτά, καθώς υπάρχουν ιστορικό βάθος και θεσμικές δυσκολίες ως προς την σύγκλιση της θεωρίας και της πράξης της εκτέλεσης στην εκπαιδευτική πρακτική, αν και τα τελευταία χρόνια γίνονται μεγάλα βήματα και σε αυτόν τον τομέα.

Η θεωρητική προσέγγιση στη μουσική πράξη είχε ως αρχικό αντικείμενο τη λεγόμενη παλαιά μουσική (ένας όρος το νόημα του οποίου άλλαξε με τα χρόνια) και αποτέλεσε το υπόβαθρο του κινήματος για την ιστορική προσέγγιση της μουσικής ερμηνείας. Ο τόμος που έχει επιμεληθεί ο Kenyon (1988) καταγράφει σημαντικά ζητήματα που ετέθησαν στις απαρχές του κινήματος, τα οποία αποτέλεσαν τη βάση της σημαντικής αλλαγής του τελικού ηχητικού αποτελέσματος στην ερμηνεία της παλαιάς μουσικής (π.χ., στη χρήση των οργάνων, στην αντιμετώπιση συγκεκριμένων εκτελεστικών παραμέτρων όπως το τέμπο, το βιμπράτο κ.λπ.). Το αίτημα της “αυθεντικής” αναβίωσης της παλαιάς μουσικής δημιούργησε αντιδράσεις, με επίκεντρο την ίδια την έννοια της αυθεντικότητας στη μουσική εκτέλεση (Taguskin, 1995). Η πιο σύγχρονη βιβλιογραφία στον τομέα της ιστορικής εκτελεστικής πρακτικής πραγματεύεται δημιουργικά αυτές τις επιφυλάξεις, συζητώντας σε βάθος γενικά και εξειδικευμένα θέματα (βλ. Lawson και Stowell, 2003· Butt, 2004· Lawson και Stowell, 2012).²

Εκτός από την αναζήτηση της ιστορικής ερμηνείας, ένα άλλο ζήτημα που επίσης απασχόλησε ένα (μικρό ομολογουμένως) τμήμα της μουσικολογικής έρευνας είναι αυτό της σχέσης μεταξύ μουσικής ερμηνείας και μουσικής ανάλυσης. Ο Edward T. Cone υπήρξε πρωτοπόρος σε αυτόν τον τομέα (Cone, 1968), ο οποίος προσέλκυσε μεγάλο ερευνητικό ενδιαφέρον στο πλαίσιο της γενικότερης ανάπτυξης της μουσικής ανάλυσης ως αυτόνομου μουσικολογικού κλάδου τις δεκαετίες του 1980 και του 1990. Το κείμενο του Christopher Wintle για τη σχέση εκτέλεσης και ερμηνείας του δεύτερου μέρους του *Concerto*, op. 24, του Webern αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της αναδυόμενης τη δεκαετία του 1980 θεωρητικής / συστηματικής προσέγγισης στη μουσική ερμηνεία (Wintle, 1982), ενώ η Janet Schmalfeldt βάζει και τον εκτελεστή στο κάδρο (Schmalfeldt, 1985). Μία συστηματική διερεύνηση (και ταυτόχρονα αρνητική ανάδειξη, κατά τη γνώμη μου) των ορίων μεταξύ μουσικής ανάλυσης και (θεωρητικής) προετοιμασίας της ερμηνείας αποτελεί το βιβλίο του Wallace Berry, *Musical Structure and Performance* (Berry, 1989). Για να υπάρξει μία πλήρης εικόνα της θεωρητικής προσέγγισης στη μουσική ερμηνεία αξίζει να αναφερθεί και η φιλοσοφική προσέγγιση στο ζήτημα, κατά την οποία ετέθησαν βασικά ζητήματα, όπως η έννοια του μουσικού έργου, η σχέση παρτιτούρας και εκτέλεσης κ.ά. (βλ. Krausz, 1993· Godlovitch, 1998).

Οι προσεγγίσεις στις οποίες έχουμε αναφερθεί εκφράζουν την, έως σχετικά πρόσφατα, εργοκεντρική (με επίκεντρο δηλαδή την παρτιτούρα) ανάπτυξη της μουσικολογικής έρευνας. Η εισδοχή θεωρητικών προβληματισμών και μεθοδολογικών προσεγγίσεων από την εθνομουσικολογική πρακτική έφερε στο ερευνητικό προσκήνιο τον ίδιο τον ήχο της μουσικής εκτέλεσης (Bowen, 1999: 429). Στο πλαίσιο αυτό έχουν αναπτυχθεί μεθοδολογικά εργαλεία που προέρχονται από εθνογραφικές (Clarke και Cook, 2004· Cook, 2014), γνωσιακές [cognitive] (Repp, 1997), ψυχολογικές (Honig, 1999) και υπολογιστικές προσεγγίσεις (Mazzola, 2010). Ταυτόχρονα, αναδείχθηκε επιστημολογικά η νεότερη αντίληψη του μουσικού έργου, που περιλαμβάνει όχι μόνο τη γραπτή αποτύπωσή του στην παρτιτούρα, αλλά και το σύνολο των ηχητικών του

² Για μία ελληνόφωνη προσέγγιση της μουσικής εκτέλεσης την εποχή του γερμανικού Διαφωτισμού, βλ. Τσούχλος, 2011.

αποτυπώσεων, δηλαδή την παράδοση της ερμηνείας του.³ Στο πλαίσιο αυτό, η μελέτη των ηχογραφήσεων αναδύεται ως σημαντικό εργαλείο στην κατανόηση του μεταβαλλόμενου νοήματος του μουσικού έργου μέσα από τις διαφορετικές του ερμηνείες (βλ. Bowen, 1999· Leech-Wilkinson, 2009).

Τρία βιβλία που μπορούν να θεωρηθούν ως εγχειρίδια αναφοράς και εμπεριέχουν τους παραπάνω προβληματισμούς για την έρευνα της μουσικής εκτέλεσης είναι τα εξής: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (Rink, 1995), *Performing Music: Shared Concerns* (Dunsby, 1995) και *Musical Performance: A Guide to Understanding* (Rink, 2005). Τα δύο που εκδόθηκαν το 1995 καταγράφουν την τότε αναδυόμενη έρευνα στον τομέα, ενώ αυτό του 2005 δίνει τη βαρύτητα σε στοιχεία πρακτικής της εκτέλεσης και της προετοιμασίας της, που έλειπε σε μεγάλο βαθμό από την πρότερη, θεωρητική κυρίως, βιβλιογραφία.

Τέλος, όσον αφορά την προσωπική μου διαδρομή στην έρευνα της εκτέλεσης, αξίζει, πιστεύω, να αναφερθεί ότι μία πρωτεύκη προσέγγιση έχει αναπτυχθεί στην εργασία που εκπόνησα το 1997, για το Master, με τίτλο: "Igor Stravinsky's Serenade in A for piano – Arnold Schönberg's Five Piano Pieces Op. 23. Independent and comparative study of the two works regarding: a) Their place in the evolution of the compositional language of their creators, b) The style of piano writing, and c) The interpretative issues related to their performance".⁴ Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης έρευνας συνειδητοποίησα την απόσταση που μπορεί να υπάρχει ανάμεσα στις ιδέες ενός συνθέτη (όπως η διεκπεραιωτική παρουσία του εκτελεστή που ευαγγελίζεται στα γραπτά του ο Στραβίνσκι) και στη μη πραγμάτωσή τους στην ερμηνεία των έργων του από τον ίδιο. Η μελέτη των ηχογραφήσεων του Στραβίνσκι, καθώς και των αφηγήσεων σημαντικών εκτελεστών της μουσικής του Schoenberg, ανέδειξε με απτό τρόπο την αναγκαιότητα της πολύπλευρης έρευνας στη μουσική ερμηνεία, ως προς την κατανόηση των διαφορετικών αισθητικών και άλλων νοημάτων που φέρει κάθε συγκεκριμένη μουσική ερμηνεία.

Το υλικό της έρευνας

Η έρευνα στην ελληνική μοντερνιστική μουσική, τα πρώτα στάδια της οποίας παρουσιάζονται σήμερα, έχει ως απώτερο στόχο να αφομοιώσει τις κατακτήσεις της πρόσφατης προσέγγισης στην μουσική ερμηνεία. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι πρέπει πρώτα να διανυθεί μεγάλη απόσταση όσον αφορά τη συλλογή του πρωτογενούς υλικού. Σε αυτό λοιπόν το στάδιο της έρευνας, στο επίκεντρο βρίσκεται το παρακάτω υλικό:

Ηχογραφήσεις

Οι εμπορικές ηχογραφήσεις με ελληνική μοντερνιστική μουσική από τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 είναι κυρίως "θεσμικές" εκδόσεις (όπως οι δίσκοι βινυλίου που

³ Σε ένα σημαντικό κείμενο προς την κατεύθυνση της μελέτης της μουσικής ερμηνείας, ο Bowen υποστηρίζει ότι «μελετούμε την παράδοση της ερμηνείας ενός έργου όχι στο πλαίσιο ενός ξεχωριστού κλάδου, ο οποίος δεν έχει σχέση με το αναλλοίωτο μουσικό έργο [την παρτιτούρα], αλλά ως την ιστορία του μεταβαλλόμενου ορισμού του ίδιου του μουσικού έργου». Με άλλα λόγια, «η μελέτη της παράδοσης της εκτέλεσης ενός μουσικού έργου είναι η μελέτη του έργου» (Bowen, 1999: 430).

⁴ Η ίδια η εκπαιδευτική δομή του συγκεκριμένου Master (που είχε τίτλο "In Performance and Related Studies") αντικατοπτρίζει την αναδυόμενη τη δεκαετία του 1990 ανάγκη σύνδεσης της μουσικής πράξης με τη μουσική θεωρία σε επίπεδο εκπαίδευσης: τον τίτλο τον απέδιδε το Πανεπιστήμιο του Λονδίνου σε συνεργασία με το κολέγιο Trinity του Λονδίνου. Το πρόγραμμα μαθημάτων περιελάμβανε τόσο προσωπικά μαθήματα οργάνου, όσο και εβδομαδιαία μαθήματα μουσικής ανάλυσης, ιστορικής ερμηνείας, αισθητικής, μελέτης της μουσικής εκδοτικής διαδικασίας κ.λπ. Οι εξετάσεις περιελάμβαναν ένα ρεσιτάλ οργάνου, μία γραπτή εργασία, καθώς και γραπτές εξετάσεις πάνω στα διαφορετικά αντικείμενα.

προέκυψαν από τις Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής του Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής). Ως προϊόντα επεξεργασίας, παρουσιάζουν μία “ιδεατή” ηχητική αποτύπωση των έργων που ηχογραφήθηκαν (ιδιαίτερα αυτών που έγιναν υπό την εποπτεία των συνθετών), πάντα στο πλαίσιο των ορίων που έθετε η τεχνολογία της εποχής. Η μελέτη του επιλεγμένου ρεπερτορίου προς ηχογράφηση από τους εμπλεκόμενους θεσμούς είναι αποκαλυπτική ως προς τη δημιουργία ενός κανόνα μοντερνιστικής μουσικής στην Ελλάδα (είναι, π.χ., αξιοπρόσεκτη η ιδιαίτερη παρουσία της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα). Επίσης, όπως θα συζητηθεί παρακάτω στην ανάλυση της ηχογράφησης της *Επίκλησης* του Γιώργου Σισιλιάνου, εκτός από την ίδια την ερμηνεία, ακόμη και οι προτεραιότητες στο τεχνικό μέρος της ηχογράφησης μπορούν να αποτελέσουν υλικό ερμηνευτικής προσέγγισης.

Ιδιαίτερα πολύτιμες, ωστόσο, για την έρευνα είναι και οι ιδιωτικές ηχογραφήσεις, οι πιο πολλές από “ζωντανές” συναυλιακές εκτελέσεις. Αυτές αποτελούν σημαντικό υλικό μελέτης των παραδόσεων εκτέλεσης που αναπτύχθηκαν στην Ελλάδα, ενώ καταγράφουν και το διαδραστικό στοιχείο της σχέσης με το κοινό.

Πριν, ωστόσο, γίνει προσιτό προς ερμηνευτικές προσεγγίσεις το ηχητικό υλικό, αξίζει να αναφερθεί η δυσκολία στο να καταστεί αυτό άμεσα προσβάσιμο, εξαιτίας της πληθώρας των μορφών του και της παλαιότητας των τεχνικών χαρακτηριστικών του: δίσκοι βινυλίου, κασέτες, μπομπίνες διαφορετικών προδιαγραφών. Βασικό στάδιο της διαδικασίας αποτελεί η άρτια τεχνικά ψηφιοποίησή του.⁵ Επίσης, έναν σημαντικό στόχο του προγράμματος αποτελεί η δημιουργία μίας ψηφιακής πλατφόρμας με το ηχητικό υλικό που έχει ήδη ψηφιοποιηθεί ή εντοπίστηκε ψηφιοποιημένο. Προς αυτή την κατεύθυνση δημιουργήθηκε η κοινότητα «Ελληνικό Ηχητικό Αποθετήριο» στο πλαίσιο της ψηφιακής πλατφόρμας DSspace της Βιβλιοθήκης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. Προς το παρόν, έχει φορτωθεί στην πλατφόρμα ένα μικρό τμήμα του Ηχητικού Αρχείου του Κ.ΣΥ.Μ.Ε. ως υποκοινότητα του Ελληνικού Ηχητικού Αποθετηρίου. Η ολοκλήρωση αυτής της διαδικασίας σίγουρα θα ξεπεράσει τον χρονικό ορίζοντα του υπό συζήτηση προγράμματος. Εξάλλου, στην περίπτωση του συγκεκριμένου αρχείου, η δυσκολία έγκειται στην έλλειψη τεκμηρίωσης πολλών εγγραφών, στις οποίες λείπουν βασικά στοιχεία, όπως ο τόπος εκτέλεσης, τα ονόματα των εκτελεστών ή, μερικές φορές, ακόμα και το όνομα του συνθέτη ή ο τίτλος του έργου. Οι συνεντεύξεις αποτελούν βασικό εργαλείο στην προσπάθεια τεκμηρίωσης, ενώ ο εντοπισμός προγραμμάτων και κριτικών συνεισφέρει προς την ίδια κατεύθυνση.

Βίντεο

Πολύ πιο δύσκολες στον εντοπισμό τους, οι βιντεοσκοπημένες μουσικές εκτελέσεις μπορούν να αποτελέσουν βασικό στοιχείο στην κατανόηση των πέρα από τη μουσική παραμέτρων της εκτέλεσης σε έργα στα οποία οι παράμετροι αυτές αποτελούν τμήμα των συνθετικών οδηγιών (όπως στα έργα του Γιάννη Χρήστου που ανήκουν στην κατηγορία των Μεταπράξεων), αλλά και μουσικής χωρίς *a priori* θεατρική διάσταση. Το θεατρικό στοιχείο, ωστόσο, σε πολλά από τα μοντερνιστικά έργα φαίνεται να ενδυναμώνεται με την παρουσία ηθοποιών στο ρόλο του αφηγητή. Πολλοί από τους ηθοποιούς αυτούς είχαν ήδη συνεργαστεί με τους συνθέτες στο πλαίσιο ανεβασμάτων θεατρικών παραστάσεων, κυρίως αρχαίου δράματος, από το Εθνικό Θέατρο.^{6/7}

⁵ Ωστόσο, στο πλαίσιο του προγράμματος εντοπίστηκε το ήδη ψηφιοποιημένο ηχητικό αρχείο του Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.).

⁶ Για τη μουσική με μοντερνιστικά στοιχεία που έγραψαν ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου και ο Γιώργος Σισιλιάνος για παραστάσεις αρχαίου δράματος από το Εθνικό Θέατρο, βλ. Χάρδας, 2009.

Παρτιτούρες με σημειώσεις εκτέλεσης

Καθώς ολοένα και πιο πολλές παρτιτούρες ελλήνων συνθετών γίνονται προσβάσιμες προς μελέτη, οι παρτιτούρες με σημειώσεις εκτέλεσης, είτε από συνθέτες που διηύθυναν οι ίδιοι τα έργα τους, είτε από εκτελεστές που συνεργάστηκαν με τους συνθέτες, αποτελούν σημαντικό εργαλείο ως προς την αναδίφηση στοιχείων εκτελεστικής πρακτικής της σύγχρονης ελληνικής μουσικής. Πέρα από την ανάδειξη συγκεκριμένων πλευρών της ερμηνείας (π.χ. των εκφραστικών προτεραιοτήτων), σε πολλές περιπτώσεις, όπως αυτές των γραφικών παρτιτουρών ή αυτών με αλεατορικά στοιχεία, οι παρτιτούρες εκτέλεσης έχουν ουσιαστικά “αιχμαλωτίσει” μία από τις, πρώτες τις περισσότερες φορές, μορφές μέσα από τις οποίες έχει υπάρξει ακουστικά το έργο.

Προγράμματα συναυλιών

Ο εντοπισμός προγραμμάτων συναυλιών αποτελεί ισχυρό εργαλείο για την κατανόηση ζητημάτων, όπως η συχνότητα εκτέλεσης έργων συγκεκριμένων συνθετών, οι θεσμοί που προώθησαν την ελληνική μοντερνιστική μουσική, οι αισθητικές και πολιτισμικές συνδηλώσεις που φέρουν συγκεκριμένες δομές προγραμμάτων κ.λπ. Ενώ η πρόσφατη μουσικολογική έρευνα έχει αναδείξει τη βαρύνουσα σημασία των ξένων πολιτιστικών ιδρυμάτων στην προώθηση του μουσικού μοντερνισμού στην Ελλάδα μετά το 1950, στο πλαίσιο της πολιτικής του Ψυχρού Πολέμου (βλ. Ρωμανού, 2008· Tsagkarakis, 2013), η μελέτη των προγραμμάτων αναδεικνύει τα μικροδομικά χαρακτηριστικά αυτής της μακροδομής. Για παράδειγμα, η σύγκριση της σειράς προγραμμάτων των συναυλιών που δόθηκαν από το Ελληνικό Τμήμα του Αμερικάνικου Ιδρύματος Πληροφοριών στις αρχές της δεκαετίας του 1950 με αυτά της σειράς συναυλιών που δόθηκαν στο πλαίσιο των Ελληνικών Εβδομάδων Σύγχρονης Μουσικής από το 1966 έως το 1975 αναδεικνύει τη μεταφορά παραδείγματος για τον ελληνικό μουσικό μοντερνισμό από τον πρώιμο αμερικάνικο στον πρώιμο ευρωπαϊκό, καθώς και τη μεγάλη αλλαγή στα ίδια τα μουσικά μέσα (χαρακτηριστική είναι η κυριαρχία του ελληνικού λόγου στις Εβδομάδες, μέσω έργων με έναν ή περισσότερους αφηγητές, καθώς και μέσω της έντονης παρουσίας της χορωδιακής μουσικής, ερμηνευμένης, κυρίως, από τη χορωδία του Μουσικού Τμήματος του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης με μαέστρο τον Γιάννη Μάντακα). Από μόνα τους, τα προγράμματα των Ελληνικών Εβδομάδων Σύγχρονης Μουσικής αναδεικνύουν τη σταδιακή χαρτογράφηση του ελληνικού θεσμικού μοντερνισμού στο αναδυόμενο ευρωπαϊκό δίκτυο θεσμών και εκτελεστών με επίκεντρο τον μοντερνισμό.

Κριτικές και συνεντεύξεις

Αυτές αποτελούν την δια του λόγου έκφραση σημαντικών ιδεών της εποχής. Χαρακτηριστική, π.χ., είναι η αναφορά αρκετών μοντερνιστών συνθετών σε συνεντεύξεις της εποχής στην περίπτωση του Σκαλκώτα, στο πρόσωπο του οποίου αναγνωρίζουν την απαρχή μιας ελληνικής εκδοχής του μουσικού μοντερνισμού, απηχώντας, ταυτόχρονα, σημαντικές ιδέες του γερμανικού μουσικού μοντερνισμού των αρχών του εικοστού αιώνα περί ιστορικής συνέχειας και ιστορικής αναγκαιότητας του νέου. Εξάλλου, οι κριτικές της εποχής αποτυπώνουν με ξεκάθαρο τρόπο την πάλη

⁷ Π.χ., η ηθοποιός του Εθνικού Θεάτρου Όλγα Τουρνάκη έχει συνεργαστεί με τον Δημήτρη Δραγατάκη (στην πρώτη εκτέλεση του έργου *Ζαλούχ*, το 1971) και με τον Μιχάλη Αδάμη (στην εκτέλεση του έργου *Γένεσις*, το 1968). Είναι η εποχή που και οι δύο συνθέτες έγραψαν, παράλληλα, μουσικές υποκρούσεις για ανεβάσματα αρχαίου δράματος από το Εθνικό Θέατρο.

μεταξύ της επικρατούσας ελληνοκεντρικής μουσικοκριτικής αφήγησης και της αναδυόμενης οικουμενικής κριτικής αντίληψης περί μουσικής τέχνης.

Συνεντεύξεις με εκτελεστές / συνθέτες

Η εκ των υστέρων ιστορική αφήγηση πραγματοποιείται πάντα μέσα από το υποκειμενικό πρίσμα τόσο του συνεντευξιαστή (μέσω της θεματικής των ερωτήσεων αλλά ακόμη και της επιλογής του συνεντευξιαζόμενου) όσο και του συνεντευξιαζόμενου. Έχοντας συμβουλευτεί τη βασική βιβλιογραφία εθνογραφικών προσεγγίσεων (Clifford και Marcus, 1986· Bernard 2006), αποφάσισα να εφαρμόσω έναν ημι-δομημένο σχεδιασμό των συνεντεύξεων (Bernard, 2006: 210-250), με στόχο τη διασαφήνιση συγκεκριμένων ζητημάτων αλλά και την πιθανή ανάδειξη θεμάτων από την πλευρά των συνεντευξιαζόμενων, τα οποία δεν είχα προηγουμένως σκεφτεί. Επίσης, η ίδια η επιλογή των ανθρώπων προς συνέντευξη προσβλέπει στην ανάδειξη διαφορετικών οπτικών των ιδίων γεγονότων. Έτσι, στη λίστα των ανθρώπων που έχουν δώσει ή θα δώσουν συνέντευξη συγκαταλέγονται πρωταγωνιστές της ιστορίας του ελληνικού μοντερνισμού, όπως ο Θεόδωρος Αντωνίου, συνθέτης και μαέστρος του Ελληνικού Συγκροτήματος Σύγχρονης Μουσικής, και ο Σπύρος Σακκάς, βαρύτονος και performer με έντονη και πολυποίκιλη παρουσία στη φωνητική διάσταση του ελληνικού μοντερνισμού, αλλά και λιγότερο γνωστοί συμμετέχοντες, όπως μέλη της χορωδίας του Μουσικού Τμήματος του Α.Π.Θ. Στις ημι-δομημένες συνεντεύξεις, τα θέματα που θίγονται μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

- Διασαφήνιση ιστορικών στοιχείων (ανάμεσα στα οποία το ξεκαθάρισμα πραγματολογικών στοιχείων των εκτελέσεων που περιλαμβάνονται στο Ηχητικό Αρχείο του Κ.ΣΥ.Μ.Ε.).
- Το είδος της συνεργασίας που αναπτύχθηκε με τον συνθέτη κατά την προετοιμασία της εκτέλεσης.
- Η αντιμετώπιση συγκεκριμένων παραμέτρων εκτελεστικής πρακτικής, όπως το τέμπο, οι δυναμικές, η τοποθέτηση της φωνής, το βιμπράτο, η προσέγγιση στο ζήτημα της εκφραστικότητας κ.ά.
- Τα στοιχεία του πολιτιστικού περιβάλλοντος και του γενικότερου αισθητικού και ιδεολογικού κλίματος μέσα στο οποίο έλαβε χώρα η εκτέλεση και πώς, πιθανόν, την επηρέασαν.
- Η διάδραση με το κοινό και η εμπειρική αποτίμηση της πρόσληψης από την πλευρά των εκτελεστών.

Μελλοντικοί στόχοι ερμηνευτικής / αναλυτικής προσέγγισης

Έχοντας εξασφαλίσει τα βασικά συστατικά της έρευνας, όπως αναφέρονται έως εδώ, στα μελλοντικά ερευνητικά σχέδια περιλαμβάνονται:

- Η συζήτηση των παραμέτρων της εκτέλεσης σε σχέση με την έννοια της εκφραστικότητας. Με άλλα λόγια, θα τεθεί το ερώτημα κατά πόσον η ερμηνεία της ελληνικής σύγχρονης μουσικής απηχεί τις πρακτικές αποστασιοποίησης (detachment) που πρυτάνευσαν στη μεταπολεμική ευρωπαϊκή εκτελεστική πρακτική της σύγχρονης μουσικής.
- Η σωματοποίηση των παραμέτρων της εκτέλεσης και η απόρροιά της (ή μη) από την παρτιτούρα και/ή η σχέση της με τη σύγχρονη θεατρική πρακτική.
- Η διερεύνηση του πολιτισμικού / ιδεολογικού / αισθητικού πλέγματος που εκφράζεται μέσω συγκεκριμένων πλευρών των εκτελέσεων (όπως, π.χ., το

ζήτημα της εθνικής ταυτότητας – της “ελληνικότητας” – και η κριτική αποτίμηση της διάκρισης υψηλής / χαμηλής τέχνης).

- Η ανάλυση της αφηγηματικής διάστασης της δομής και του μουσικού υλικού σε σχέση με τη δομή της εκτέλεσης.

Ένα παράδειγμα (και ένα ακόμα)

Το παράδειγμα που θα πραγματευτούμε είναι η πρώτη (και μοναδική) δισκογραφημένη εκτέλεση της *Επίκλησης* του Σισιλιάνου, για αφηγητή, χορωδία και ενόργανο σύνολο, έργο 29, σε κείμενο από τους *Πέρσες* του Αισχύλου (1968). Περιλαμβάνεται στον τρίτο από την κασετίνα 5 δίσκων επαφής με τίτλο *Από την 3η Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής*, η οποία κυκλοφόρησε από την EMI COLUMBIA το 1970 (με κωδικό SCXG 55-59: ο συγκεκριμένος δίσκος έχει κωδικό SCXG 57). Αυτή η σειρά δίσκων ψηφιοποιήθηκε στο πλαίσιο του παρόντος προγράμματος, αν και όταν ήρθε στην κατοχή μας η ψηφιοποιημένη εκδοχή του Ηχητικού Αρχείου του Κ.ΣΥ.Μ.Ε. την εντοπίσαμε και σε αυτό. Η δισκογραφημένη εκτέλεση έγινε από το Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής (υπό τη διεύθυνση του Θεόδωρου Αντωνίου) και τη Χορωδία Δωματίου Θεσσαλονίκης (υπό τη διεύθυνση του Γιάννη Μάντακα), με αφηγητή τον ίδιο τον συνθέτη. Η παρουσία του Σισιλιάνου στην εκτέλεση αποτελεί μία σπάνια στιγμή φυσικής του παρουσίας στην ερμηνεία έργων του, ενώ αποκτά μεγαλύτερη αξία (ως απόφαση) αν αναλογιστούμε ότι στην συναυλιακή της μορφή, λίγες μέρες νωρίτερα, στο ρόλο του αφηγητή ήταν ο ηθοποιός Σπύρος Καλογήρου.⁸

Οι σημειώσεις για το έργο, που περιλαμβάνονται στο συνοδευτικό υλικό της έκδοσης, είναι γραμμένες από τον Σισιλιάνο και δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στις εκφραστικές και νοηματοδοτικές ικανότητες του χρησιμοποιούμενου τραγικού λόγου. Όπως έχω αναλύσει σε άλλες μου δημοσιεύσεις (βλ. Chardas, υπό έκδοση), τα προσχέδια του έργου επιβεβαιώνουν την ύπαρξη του τραγικού λόγου του Αισχύλου στο επίκεντρο της συνθετικής διαδικασίας και αποτυπώνουν με ανάγλυφο τρόπο τη βούληση του Σισιλιάνου να συνδέσει οργανικά τη μουσική με τον λόγο, έχοντας τον τελευταίο ως αφετηρία. Η ηχογραφημένη απόδοση του έργου επιβεβαιώνει με τον πιο εμφατικό τρόπο την επικέντρωση στο αρχαίο ελληνικό κείμενο, καθώς η τοποθέτηση των καναλιών ηχογράφησης φέρνει έντονα στο προσκήνιο τον ομιλούντα, από τον συνθέτη, αρχαιοελληνικό λόγο. Προφανώς, πρόκειται για την αποτύπωση (ουσιαστικά, την πρόταση) μίας ιδεατής ηχητικής κατάστασης, καθώς το ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα με τη χρησιμοποιούμενη, στην ηχογράφηση, τοποθέτηση της φωνής και με την πυκνή ενορχήστρωση, που περιλαμβάνει χάλκινα, θα ήταν πρακτικά αδύνατο σε μία ακουστική / συναυλιακή απόδοση του έργου. Ο τρόπος ηχογράφησης ουσιαστικά μας λέει πολλά, πέρα από μια απλή ηχητική απόδοση του έργου. Εδώ ο συνθέτης “ταυτίζεται” με τον αρχαίο ελληνικό λόγο κυριολεκτικά, ως αφηγητής, και πρακτικά / πολιτισμικά, μέσω της ηχητικής και νοηματικής του απόδοσης. Ταυτόχρονα, ο τρόπος αφήγησης επιλέγει να αναμοχλεύσει την πρότερη εμπειρία του ακροατή από τη στομφώδη απόδοση του αρχαιοελληνικού λόγου στις παραστάσεις αρχαίου δράματος της εποχής. Η ηχογραφημένη απόδοση του έργου καθιστά φανερό τη λειτουργία του αρχαίου ελληνικού λόγου ως το νοηματοδοτικό και εκφραστικό όχημα του όλου έργου,

⁸ Όπως πληροφορούμαστε από το κείμενο που περιλαμβάνεται στο εξώφυλλο του κάθε δίσκου της κασετίνας, οι ηχογραφήσεις έγιναν «αμέσως μετά τη λήξη» της 3ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής στο «Στούντιο ΣΙΦΙΑΜΣ», με τους ίδιους συντελεστές που είχαν συμμετάσχει στην συναυλιακή παρουσίαση των έργων. Η παρουσία του Σισιλιάνου στην υπό συζήτηση ηχογράφηση αποτελεί εξαίρεση.

ως “καταφύγιο” τόσο για τη λύση συνθετικών προβλημάτων, όσο και για το πρόβλημα της επαφής με το κοινό. Φυσικά, κάτι τέτοιο έχει έντονες πολιτισμικές προεκτάσεις, ειδικά αν αναλογιστεί κανείς τη γενικότερη στροφή, την ίδια περίοδο, του ελληνικού μοντερνισμού προς αρχαιοελληνικά θέματα, με ή χωρίς την παρουσία του λόγου. Η αρχαία ελληνική κληρονομιά εκφέρει, ουσιαστικά, μία νέα πρόταση της ελληνικής ταυτότητας (βλ. Chardas, 2014· Chardas, υπό έκδοση). Ταυτόχρονα, η εμφατική παρουσία του αρχαιοελληνικού λόγου και των αναντίρρητων υψηλών νοημάτων που φέρει αποπνέει διδακτισμό, εξασφαλίζοντας τη συχνά εκφρασμένη από τους έλληνες συνθέτες του μοντερνισμού άποψη περί του υψηλού προορισμού της σύγχρονης τέχνης, σε αντιδιαστολή με την εξερεύνηση των ορίων του υψηλού και του χαμηλού που συμβαίνει σε άλλες πειραματικές προσεγγίσεις στη μουσική την ίδια εποχή στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Η έντονη εμπλοκή του συνθέτη στην ερμηνεία, ως μαέστρου, είναι το πρώτο που παρατηρεί κανείς και στο μικρό βίντεο με τον Γιάννη Χρήστου να διευθύνει ένα ενόργανο σύνολο κατά την ηχογράφηση της σκηνικής μουσικής του για τους *Πέρσες*. Το απόσπασμα αυτό έχει βιντεοσκοπηθεί από τον Γιώργο Λαζάνη και περιλαμβάνεται στο αφιερωμένο στον Κάρολο Κουν επεισόδιο της εκπομπής «Παρασκήνιο» της ΕΤ1, το οποίο προβλήθηκε το Νοέμβριο του 2008.⁹ Η σπάνια, αν όχι μοναδική, αυτή καταγεγραμμένη στιγμή παρουσίας του Χρήστου στην εκτέλεση μουσικής του, αν και εξαιρετικά αποσπασματική, είναι αρκετά διαφωτιστική. Το συνεχές αυστηρό ρυθμικό μέτρο υποδεικνύει την πίστη σε μία οργανωμένη και ακριβή απόδοση (μία στάση που αναφαιίνεται και από την εξαιρετικά λεπτομερή σημειογραφία στη μουσική του), ενώ η έντονη σωματική συμμετοχή του συνθέτη αντικατοπτρίζει την έμφαση που δίνει (και στα έργα του, αλλά και στη συνεισφορά του στην αναβίωση του αρχαίου δράματος)¹⁰ στη δύναμη της οπτικής πλευράς της ερμηνείας. Η μελέτη της εκτέλεσης εδώ, λοιπόν, επιβεβαιώνει την ανοιχτή δίοδο με τη σύγχρονη πράξη της θεατρικής εκτέλεσης του αρχαίου δράματος, καθώς και την ανάγκη ανάπτυξης αναλυτικών προσεγγίσεων στα έργα του Χρήστου που θα λαμβάνουν υπόψη και εξωμουσικά χαρακτηριστικά, για την πληρέστερη κατανόηση της εκφραστικής λειτουργίας της μουσικής του.

Επίλογος

Επιγραμματικά, το παρόν ερευνητικό πρόγραμμα στην εκτέλεση της ελληνικής μοντερνιστικής μουσικής στην Ελλάδα έχει ως πρώτο στόχο τον εντοπισμό, την καταλογογράφηση και την μεταφορά πρωτογενούς υλικού σε τεχνολογικά άμεσα προσβάσιμη σήμερα μορφή και, στη συνέχεια, την ανάπτυξη πολλαπλών ερευνητικών προσεγγίσεων σε αυτό. Όπως ανέδειξε και η σύντομη ανάλυση των δύο παραπάνω παραδειγμάτων, η μελέτη της εκτέλεσης των μουσικών έργων επιβεβαιώνει ήδη γνωστές και αναδεικνύει έως τώρα άγνωστες αισθητικές / ιδεολογικές πτυχές, μέσω της κατανόησης των νοημάτων που διαμεσολαβούνται από την εκτέλεση.

⁹ Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=40pusyJOGqI>.

¹⁰ Ως προς το οπτικό μέρος της αττικής τραγωδίας, στα προσχέδια της μουσικής για την παράσταση του *Προμηθέα*, ο Χρήστου σημειώνει χαρακτηριστικά: «Taking in the text itself I realised that this static work was really not static at all. In fact it appeared to me to be [...] obviously one of the most spectacular ~~extravaganza~~ shows of the attic repertoire».

Βιβλιογραφία

- Ρωμανού, Καίτη (2008): “Στυλ και Ιδεολογία. Το ψυχροπολεμικό μίγμα στην Ελλάδα”, *Πολυφωνία* 12, σ. 77-85.
- Τσούχλος, Νίκος (2011): *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, Εκδόσεις Γαβριηλίδη, Αθήνα.
- Χάρδας, Κώστας (2009): “Αρχαιοπρεπείς και σύγχρονες αφηγήσεις προς μία «παγκόσμια» αντίληψη του τραγικού: Η μουσική για παραστάσεις αρχαίου δράματος της δεκαετίας του 1950 των Γ. Α. Παπαϊωάννου και Γ. Σισιλιάνου”, στο: Γιώργος Βλαστός (επιμ.), *Ελληνική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες* (Πρακτικά συνεδρίου, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 27-29 Μαρτίου 2009), Σύλλογος “Οι Φίλοι της Μουσικής”, Αθήνα, σ. 146-157.
- Bernard, H. Russell (2006): *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*, Altamira Press, Lanham – New York – Toronto – Oxford.
- Berry, Wallace (1989): *Musical Structure and Performance*, Yale University Press, New Haven.
- Bowen, José (1999): “Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works”, στο: Nicholas Cook και Mark Everist (επιμ.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, New York – Oxford, σ. 424-451.
- Butt, John (2004): *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Chardas, Kostas (2014): “International vs. national? Issues of (Hellenic/Greek) identity within Greek musical modernism (1950s-1970s)”, στο: Nikos Maliaras (επιμ.), *The National Element in Music* (Conference proceedings, Athens, 18-20 January 2013), University of Athens / Faculty of Music Studies, Athens, σ. 346-355.
- Chardas, Kostas (υπό έκδοση): “Greek antiquity and Different Strands of 20th-Century Greek Music”, στο: Katerina Levidou, Katy Romanou και George Vlastos (επιμ.), *Musical Receptions of Greek Antiquity: From the Romantic Era to Modernism*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- Clarke, Eric και Nicholas Cook (2004): *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford University Press, Oxford – New York.
- Clifford, James και George E. Marcus (1986): *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- Cone, Edward T. (1968): *Musical Form and Musical Performance*, W. W. Norton & Company, New York.
- Cook, Nicholas (2014): *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford – New York.
- Dunsby, Jonathan (1995): *Performing Music: Shared Concerns*, The Clarendon Press, Oxford.
- Godlovitch, Stan (1998): *Musical Performance: A Philosophical Study*, Routledge, London – New York.
- Honing, Henkjan (1999): “Structure and Interpretation of Rhythm in Music”, στο: Diana Deutsch (επιμ.), *Psychology of Music* (3rd Edition), Academic Press, Amsterdam – Boston, σ. 369-404.

- Kenyon, Nicholas [επιμ.] (1988): *Authenticity and Early Music: A Symposium*, Oxford University Press, New York – Oxford.
- Krausz, Michael [επιμ.] (1993): *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Clarendon Press, Oxford.
- Lawson, Colin και Robin Stowell (2003): *The Historical Performance of Music: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lawson, Colin και Robin Stowell [επιμ.] (2012): *The Cambridge History to Musical Performance*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009): *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, Centre for the History and Analysis of Recorded Music, London (<http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>).
- Mazzola, Guerinno (2010): *Musical Performance. A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools and Case Studies*, Springer, Berlin.
- Repp, Bruno (1997): “Acoustics, Perception, and Production of Legato Articulation on a Digital Piano”, *Journal of the Acoustical Society of America* 10, σ. 1878-1890.
- Rink, John [επιμ.] (1995): *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Rink, John [επιμ.] (2005): *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Schmalfeldt, Janet (1985): “On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven’s Bagatelles Op. 126, Nos. 2 & 5”, *Journal of Music Theory* 29, σ. 1-31.
- Taruskin, Richard (1995): *Text and Act*, Oxford University Press, New York – Oxford.
- Tsagkarakis, Ioannis (2013): *The Politics of Culture: Historical Moments in Greek Musical Modernism*, διδακτορική διατριβή, Royal Holloway University of London.
- Wintle, Christopher (1982): “Analysis and Performance: Webern’s Concerto Op. 24/II”, *Music Analysis* 1, σ. 73-99.

Η συμφωνική διάσταση στη δημιουργία των σύγχρονων
ρουμάνων συνθετών του Ιασίου:
Ανάμεσα στο θεμέλιο της παράδοσης και το πρωτοποριακό πνεύμα

Anca Leahu

Η βάση πάνω στην οποία θα στηριχτούν και θα αναπτυχθούν οι σύγχρονοι ρουμάνοι συνθέτες του Ιασίου είναι εκείνη του εκκωφαντικού απόηχου ενός δοκιμασμένου από τις πιο ποικίλες και συχνές στιλιστικές, αισθητικές και τεχνικές αλλαγές του αιώνα, όπου το συμφωνικό είδος γνώρισε μία διαδικασία συνεχούς μεταμόρφωσης, με στιγμές μέγιστης δύναμης ή, απεναντίας, πρόσκαιρης ομαλοποίησης και αμορφίας κάποιων εκ των βασικών του συστατικών.

Με τη σειρά τους, έχοντας ένα ιδεατό, στιλιστικό και αισθητικό διευρυμένο πεδίο, οι ρουμάνοι συνθέτες του Ιασίου υιοθετούν, σε κάποια από τα συμφωνικά τους έργα, τις ριζικές αλλαγές της περιόδου στην οποία δημιουργούν (ο Sabin Păuța – *Πέντε έργα για ορχήστρα*: ο Anton Zeman – *Χειρόγραφα I, Σκαλίσματα, Συμφωνία II – Κράματα*: ο Cristian Misievici – *Συμφωνία De natura poesis*), σε άλλα έργα ακολουθούν τα κλασικά μονοπάτια (ο Achim Stoia – *Τρεις χοροί από το Ardeal*: ο Vasile Spătărelu – *Σουίτα brevis*: ο Viorel Munteanu – *Συμφωνία I – Γλώσσα*), ορισμένοι μην υπερβαίνοντας το δομικό πεδίο των στροφικών μορφών, άλλοι επιχειρώντας μεγάλα ανοίγματα και παραλλαγές, ενώ κάποιοι άλλοι εγκαταλείποντας τα καθιερωμένα πρότυπα για γνήσιες προσεγγίσεις.

Επομένως, η αμφίδρομη στιλιστική κατεύθυνση της συμφωνικής δημιουργίας των ρουμάνων συνθετών του Ιασίου προβάλλεται αφ' ενός από την προοπτική της νεοκλασικής τάσης, τονίζοντας τις παραδοσιακές πλευρές, και αφ' ετέρου υπό το πρίσμα των προσεγγίσεων των νέων συντεταγμένων του μοντερνισμού του 20ού αιώνα.

Ο Achim Stoia είναι ο πρωτοπόρος της γενιάς που τάσσεται υπέρ των απλών, παραδοσιακών μέσων, προβάλλοντας, με όσο πιο αυθεντικό τρόπο, τη γοητεία και την απλότητα του δημοτικού τραγουδιού.

Όσον αφορά το συμφωνικό είδος, αν και έγραψε ένα σημαντικό αριθμό ορχηστρικών έργων, δεν μπορούμε να μιλάμε για μία καθεαυτού συμφωνική μουσική: ο Stoia επικεντρώνεται πάνω στην αρμονική και χρωματική απόδοση κάποιων μελωδιών και ρυθμών παρμένων από το φολκλορικό πεδίο, δίχως μια ορχηστρική μεγάλων διαστάσεων προεργασία.

Έγραψε ιδίως σουίτες, εκφραζόμενος, σε γενικές γραμμές, με ελεύθερα έργα, προγραμματικά, δείχνοντας το ίδιο πάθος για την παραδοσιακή μουσική. Ως ξεχωριστά παραδείγματα ανάμεσα στα έργα που έχει γράψει θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τα εξής: *Τρεις χοροί από το Ardeal*, *Μολδαβική ραψωδία*, τη σουίτα *Στον παιδικό κόσμο* καθώς και άλλες έξι σουίτες.

Οι τρεις χοροί της σουίτας *Τρεις χοροί από το Ardeal*, η “Hațegana”, ο “Mărunțelul și” και η “Bătuta”, για παράδειγμα, είναι εναρμονίσεις, διασκευές και μετατροπές σε

ορχηστρικά ακούσματα κάποιων λαϊκών μουσικών τοπίων, εκφραζόμενες σε μία τροπική μουσική γλώσσα.

Οι μελωδίες διατηρούν την αυθεντικότητά τους δια της τροπικής τους φύσης, με τη συχνή χρήση της κατάληξης στη δεύτερη βαθμίδα, ενώ με την ένδυση με απλούς ρυθμούς (δισύλλαβοι και τρισύλλαβοι) ο συνθέτης του δίνει συγκεκριμένη χροιά.

Κάποιος βαθμός διαδικαστικής και τυπικής στερεοτυπίας δεσπόζει σ' όλο το έργο, όμως όντας ένας πολύ καλός γνώστης του δημοτικού τραγουδιού, ο συνθέτης Achim Stoia παίζει με τα δημοτικά πρότυπα με μεγάλη δεξιοτεχνία σε ένα εμπνευσμένο χρωματικό παιχνίδι.

Στις δημιουργίες του, ο συνθέτης Vasile Spătărelu εγκωμίασε τη ζωή, στις διαφορετικές της εκφάνσεις, χρησιμοποιώντας πάντα μία δόση μελωδικού λυρισμού, εισαγόμενη σαν μία λεπτή λείανση, σαν μια ξεχωριστή και προσωπική νότα, καταφέροντας «ως κανείς άλλος», όπως υπογραμμίζει ο Mihail Cozmei, «να μας υπενθυμίζει, διά της μουσικής του, είτε τον χαμένο και πάντα επιθυμητό παιδικό κόσμο (*Κάλαντα για τον Αλέξανδρο*), είτε τον μαγικό παραμυθένιο κόσμο (*Το θαυμαστό ξέφωτο, Το βασίλειο της Οζάνας*) και, μέσω των αντιθέσεων, τον κόσμο των μεγάλων, κωμικό και δραματικό, “πολύτιμο” και “γελοίο”».

Ακολουθώντας σε γενικές γραμμές επίσης έναν κάπως παραδοσιακό προσανατολισμό, ο Vasile Spătărelu βρίσκει την πιο εύγλωττη του έκφραση μέσω της τροπικής γλώσσας (μερικές φορές υπηρετώντας τον ολικό χρωματισμό), μην αποφεύγοντας όμως και τους πιο μοντέρνους ήχους (*Simfonieta, Επιτάφιος*), ούτε την προβολή κάποιων νεομπαρόκ ηχηρών κόσμων (*Σουίτα brevis*) ή νεοκλασικών (η προγραμματική σουίτα *Το θαυμαστό ξέφωτο – 7 σκηνές για ορχήστρα*).

Η *Simfonieta* είναι ένα τριμερές έργο, σε τροπική γλώσσα, με βασική στροφική μορφή και τεχνικά μέσα στρατευμένα για την επίτευξη του όλου που αποκαλύπτουν μία μοντέρνα μουσική παρτιτούρα – αλλά αγκιστρωμένη στις παραδοσιακές βασικές συντεταγμένες – με μία λεπτομερέστατη σημειολογία όσον αφορά τον τρόπο της ερμηνείας. Ο συνθέτης δημιουργεί ένα κυκλικό έργο, όπου η κίνηση των βασικών μοτίβων πραγματοποιείται και εντάσσεται σε ένα ενιαίο έργο, ολοκληρωμένο, δίχως κανένα τυχαίο στοιχείο, όπου το μακροδομικό επίπεδο προέρχεται από το μικροδομικό.

Η περιπλοκότητα και η δύναμη αυτών των σελίδων αναδεικνύεται από τις μεθόδους τις οποίες διαχειρίζεται με εξαιρετική εφευρετικότητα και δεξιοτεχνία και, σε τελική ανάλυση, από ηχητικές αναπτύξεις που έχουν ως βασική αρχή τη μουσικότητα σε όλα τα επίπεδα της μουσικής πληρότητας.

Ο Viorel Munteanu είναι ο αρχαιολάτρης συνθέτης, για τον οποίο η ερμηνεία των παραδοσιακών ή βυζαντινών πηγών, τις οποίες επικαλείται σταθερά στα έργα του, πραγματοποιείται υπό το φως μιας σύγχρονης συνθετικής αντίληψης, σαφώς κατανοητής, προσεκτικά μελετημένης και λεπτοδουλεμένης.

Επιδέξιος χειριστής του πραγματικού χώρου και χρόνου, ενίοτε νοσταλγικός, σκεπτόμενος και λυρικός, κάποιες φορές διαχυτικός και απλός και άλλες φορές έντονος και δραματικός, ο δημιουργός, ο ερμηνευτής, ο νοσταλγός, ο αρχαίος και ταυτόχρονα ο μοντέρνος Viorel Munteanu εκφράζεται μέσω μιας εντυπωσιακής δύναμης μεταμορφώσεως, η οποία δεν αλλοιώνει το προσωπικό του συνθετικό ύφος αλλά, απεναντίας, του προσφέρει ελευθερία, ασφάλεια και ποικιλομορφία.

Ανάμεσα στα συμφωνικά του έργα μπορούμε να αναφέρουμε το λυρικό έργο *Απόηχοι I*, τα *Passacaglia για ορχήστρα*, *Σκιές και δημιουργίες* και *Συμφωνία I – Γλώσσα*.

Το τελευταίο αναφερόμενο έργο (η συμφωνία *Γλώσσα*), γραμμένο κάτω από τη σφραγίδα ενός προγραμματισμού φορτισμένου με ποικίλες έννοιες, δηλώνει εξ αρχής την εννοιολογική, ηχητική και φιλοσοφική του βάση, τόσο με τον τίτλο όσο και με την επίκληση ενός δημιουργικού τρόπου που συνάγεται από το «melograma Eminescu» (ο κορυφαίος ρουμάνος ρομαντικός ποιητής, ο δημιουργός του ποιήματος «Glossă», πάνω στο οποίο βασίζεται η συγκεκριμένη συμφωνία).

Ο Viorel Munteanu εισάγει τη συμμετρία του ποιήματος, μετατρέποντας τη δομή του σε μία αρχιτεκτονική του τύπου της σονάτας, εκλαμβάνόμενη σε μακροδομικό επίπεδο. Αν και πλαισιωμένη μετρικά, η ρυθμική υπερβαίνει τα γραφικά πεδία, ρέοντας σε ένα στοχαστικό και ρεμβώδη ηχητικό χρόνο, η όψη της φωνητικότητας επεκτείνεται και πάνω στην ορχήστρα μέσω κάποιων ηχηροτήτων και χρωματικών χροιών, ενώ η τροπική γλώσσα αναμειγνύεται αβίαστα με το ποιητικό μήνυμα.

Ο Anton Zeman είναι ο πρώτος συνθέτης της γενιάς του που ανατρέχει σε μία ριζική ανανέωση της μουσικής γλώσσας και έκφρασης, δίνοντας καινούριες διαστάσεις, πλάθοντας και λειαινώντας τα βασικά στοιχεία για να τα εφαρμόσει πάνω σε διαφορετικές χρωματικές εμπειρίες και συγκυρίες, προκαλούμενες από την πρόθεση ενός ειδικού προγραμματισμού αρχέτυπης-φολκλορικής φύσεως (*Τα χειρόγραφα*) ή οπτικής υποβολής (*Σκαλίσματα, Συμφωνία II – Κράματα, Αρχιτεκτονικές*).

Είτε παρακολουθούμε ένα παιχνίδι των συντάξεων, είτε μία ταλάντευση ανάμεσα στο πραγματικό και το αφαιρετικό ή ανάμεσα στο προσδιορισμένο και το απροσδιόριστο, ο συμφωνικός χαρακτήρας των ορχηστρικών του σελίδων λαμβάνει υπόσταση από τον τρόπο συνδυασμού των συστατικών ηχητικών επιπέδων, από την πυκνότητα του μουσικού πεδίου, από τον όγκο της δραματουργίας και από τον ασύμβατο τρόπο συνδυασμού και επεξεργασίας των ηχητικών τμημάτων.

Με έναν πολύ μοντέρνο τρόπο γραφής, οι συμφωνικές παρτιτούρες του Anton Zeman δείχνουν ένα ηχητικό τοπίο με ρίζες μετακινούμενες στο έδαφος της Μολδαβίας, αρχαϊκής τροπικής προέλευσης, με μία πληθώρα τεχνικών μηχανισμών αποκαλούμενων με έναν πρωτοποριακό τρόπο, όμως χρησιμοποιημένων ως εργαλεία έκφρασης, αν και μερικές φορές πιο σοβαρής ή πιο κωδικοποιημένης.

Το έργο *Χειρόγραφα I* αποτελεί μία ορχηστρική σύνθεση η οποία αναδεικνύει τη ρουμανική πνευματικότητα, επικαλούμενη με σύγχρονα εννοιολογικά, εκφραστικά και τεχνικά μέσα. Μία διαρκής μετακίνηση από το γενικό αφαιρετικό πεδίο στο πραγματικό με την τροπική και ηχοχρωματική εξατομίκευση, ενίοτε με στιγμές σύγχρονης εξέλιξης, επινοώντας την εικόνα μιας διαδικασίας αποσύνθεσης και ανασύνθεσης κάποιων ηχητικών πεδίων με γηγενείς αρχαϊκούς υπαινιγμούς, καθορισμένους, ειδικά, με την προσφυγή στη μελωδικότητα της δημοτικής παράδοσης. Τα τεχνικά μέσα ανατρέχουν, ιδίως, σε συντακτικές και δραματουργικές συγκυρίες, υπό διαφορετικές ηχοχρωματικές και εκφραστικές επενδύσεις.

Και η συμφωνική δημιουργία του Sabin Păutza έχει ως αφετηρία τον χώρο του ρουμανικού φολκλόρ, με στοιχεία παρμένα από τα κάλαντα και τα μοιρολόγια προσαρμοσμένα σ' ένα διανοητικό ηχητικό λόγο, κάποιες φορές προσεχτικά στυλιζαρισμένο και άλλες φορές προβαλλόμενο σε αρχική μορφή, όσο το δυνατόν πιο αυθεντική και πιο εξοικειωμένη με το υπόστρωμα της ρουμανικής πνευματικότητας, παίρνοντας τον παλμό του από τη φολκλορική χοάνη.

Είτε μιλάμε για πρωτοποριακές τεχνικές, αυστηρά οργανωμένες ή επιμελώς αφαιρετικές – στην αρχή της δημιουργικής του περιόδου – είτε για προσανατολισμούς

προς αισθητικά και στιλιστικά πεδία νεορομαντικής ή νεοκλασικής φύσεως – στα οποία κατευθύνεται προς την ωριμότητα – η δημιουργική αντίληψη του Sabin Păutza καταφέρνει με αβίαστο τρόπο μέσα σε διαφορετικά γεωγραφικά πεδία να συνδέσει εντελώς διαφορετικά ηχητικά τοπία, ως ατράνταχτη απόδειξη ενός συνθετικού στυλ εξαιρετικά σύνθετου και διαφορετικού.

Στο συμφωνικό είδος αφιέρωσε ένα μεγάλο αριθμό έργων, όπως: *Πέντε έργα για ορχήστρα, Συμφωνία I ("In Memoriam")*, *Συμφωνία II (Simfonia sacra)*, *Simfonietta*, τη σουίτα για ορχήστρα *A Musical Journey* ή *The Short Symphony*, εκφράζοντας επωμιζόμενες αισθητικές και στιλιστικές επιρροές, όντας ένας δημιουργός που μπορεί να εκφραστεί ολομελής σε κάθε μουσικό είδος και με οποιαδήποτε μέσα.

Ένα αντιπροσωπευτικό συμφωνικό έργο για την αμερικάνικη περίοδο του Sabin Păutza είναι η *Sinfonietta (divertimento for orchestra)*, η οποία τοποθετείται στα σύνορα ανάμεσα στη συμφωνική μουσική και το *divertimento*. Το έργο είναι αναπτυγμένο πάνω σε κλασικές δομές με σύγχρονες ηχηρότητες με επιρροές από τη μουσική jazz. Οι δομές νεοκλασικής φύσεως, τις οποίες επικαλείται ο συνθέτης, είναι αναπτυγμένες δια μίας σύνθετης και ανανεωτικής προσέγγισης.

Η τέλεια ισορροπία ανάμεσα στον αυθορμητισμό του διασκευαστικού λόγου, την ειδική οικειότητα του πνεύματος της jazz, τη θεματική επιμέλεια, τη συμφωνική δραματουργία και τις παραδοσιακές συμβατικότητατες χρωματίζουν και δίνουν ζωή σε ένα έργο, το οποίο έχει δημιουργηθεί ως ένα στιλιστικό χωνευτήριο. Για άλλη μια φορά, ο συνθέτης ερευνά διαφορετικούς συνδυαστικούς τρόπους, όμως στην προκειμένη περίπτωση όχι για ηχητικές συντάξεις (όπως στην περίπτωση της σύνθεσης *Πέντε έργα για ορχήστρα*) αλλά διαφορετικών υφών, παντρεύοντας τη μουσική jazz με το συμφωνικό είδος, με μπαρόκ ακούσματα και κλασικές δομές, χρωματίζοντας με κινηματογραφική μουσική, αγγίζοντας όμως και το μεταμοντερνισμό.

Η διεισδυτική του σύνδεση εκδηλώνεται σε μία σφαίρα του φυσικού, δειλιάζοντας και αιχμαλωτίζοντας τον ακροατή.

Ο Cristian Misievici είναι ο συνθέτης ο οποίος, με μία διάνοηση και ευαισθησία με ανανεωτικά οράματα ήδη ορατά από τα πρώτα έργα, αποκαλύπτει μια φρεσκάδα των ξεχωριστών τεχνικών που εξυπηρετούν από κοντά την έκφραση.

Απασχολημένος από τον ηχητικό χώρο και χρόνο, ο συνθέτης παίζει αριστουργηματικά με ένα αριθμητικό συμβολισμό ή με την ικανότητα της μεταμόρφωσης των χρησιμοποιημένων τροπικών μορφών, μεσολαβώντας στις αναλογίες, συμμετρίες και άλλους διαφορετικούς μαθηματικούς τύπους. Η γλωσσική του τεχνική καταφέρνει πολύ εύκολα να αποφεύγει την εμβληματολογία, υπερβαίνοντας με τη μουσική του την πραγματικότητα.

Η συμφωνία *De natura poesis*, το θεμελιώδες έργο της δημιουργίας του, διαρθρώνεται σε τέσσερα μέρη, βασιζόμενα σε ένα ποικιλότροπο πρόγραμμα που ενώνει πολλές πηγές φαινομενικά ετερογενείς. Περισσότερο δε, κάθε μέρος παίρνει από έναν τίτλο, ανεξαρτήτως του χρησιμοποιημένου κειμένου. Έτσι το πρώτο μέρος, "Προτέρα διαγωγή", αναφέρεται στο ποίημα του Mihai Eminescu «Χτυπά μεσάνυχτα...», το δεύτερο μέρος, "Egloga", δηλώνει τη δομή του μονάχα με τον τίτλο, το τρίτο μέρος, "Οδύνη και Απελευθέρωση", χρησιμοποιεί έξι δημοτικές στροφές επιλεγμένες από την ανθολογία *Το τραγούδι της αυγής και του ελάτου*, και το τελευταίο μέρος, "Ωδή στον ποιητή", αφιερωμένο στον Eminescu, ανατρέχει στο έργο του George Călinescu, που είναι αφιερωμένο στον Eminescu, *Η ζωή του Eminescu*, από το οποίο παραπέμπει στο απόσπασμα «Και τα νερά θα στερέψουν...».

Στο ρουμανικό έδαφος αναφέρεται επικαλούμενος δύο πηγές, τη διανοητική – μέσω του ποιήματος του Eminescu και μέσω του κειμένου του Călinescu – και τη φολκλορική – μέσω του δημοτικού αποσπάσματος. Αυτές οι επικλήσεις εξυπηρετούνται από κοντά και από τα επιλεγμένα από τον συνθέτη δραματουργικά μέσα, που είναι ξεχωριστά για κάθε μέρος, δημιουργημένα από ένα ολόκληρο οπλοστάσιο τεχνικών μέσων, τόσο παραδοσιακών όσο και σύγχρονων, που διενεργούνται με ηχητικούς χώρους και πυκνότητες, με ηχητικές ουσίες και χρωματισμούς.

Η συμμετρία υψώνεται στο βαθμό της γενικής και καθοριστικής αρχής, ενσωματώνοντας σχεδόν όλες τις ηχητικές παραμέτρους: τονισμό, μέτρο, ρυθμό, δυναμική, δομή, μορφή. Φτάνοντας έτσι να είναι εξίσου συνθετική ιδέα και γραφική τεχνική.

Ο τρόπος γραφής της παρτιτούρας (λεπτομερέστατος) καθώς και τα τεχνικά μέσα δημιουργούν, επομένως, σύγχρονες μουσικές σελίδες, όμως, πέρα από τις αρχές, συντάξεις και δομές, η ακρόαση προσφέρει ένα ηχητικό τοπίο ποτισμένο με το ρουμανικό έπος, γεμάτο ευαισθησία, που ξεχειλίζει από συγκίνηση και είναι ενσαρκωμένο από αυθεντικότητα.

Εν κατακλείδι, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι στη σύγχρονη συμφωνική δημιουργία του Ιασίου, τα σταθερά βασικά στοιχεία της μουσικής μας ή της ευρωπαϊκής παράδοσης εναλλάσσονται με την επιθυμία ενός ανανεωτικού πνεύματος υψηλόβαθμης αντίληψης για την επίτευξη μιας ολότητας που ενσωματώνεται, με άριστο τρόπο, στη σφαίρα μιας ανανέωσης άξιας να καταχωριστεί, με τη σειρά της, ως καθοριστικό φαινόμενο προσωπικής εξομολόγησης στο διαρκές γίνεσθαι και, ταυτόχρονα, στο μεγάλο και σύνθετο σύμπαν της μουσικής.

Τα ορχηστρικά μέρη γενικά επενεργούν με πολύπλοκους ορχηστρικούς τύπους, όπου το παιχνίδι των κρουστών κατέχει ένα ξεχωριστό ρόλο. Διαπραγματευόμενοι με ορχηστρικές ηχητικές οντότητες δια του χαρακτηριστικού ηχητικού είδους που προσεγγίζεται, γενικά μπορούμε να παρατηρήσουμε μια κοινή τάση προς ένα ηχητικό παιχνίδι στον χώρο και τον χρόνο με διαφορετικές συντακτικές φυσιογνωμίες. Η τονική βάση καταφεύγει τις περισσότερες φορές στον τροπισμό, ενώ το φολκλόρ κατέχει μια βασική θέση στη συμφωνική δημιουργία του κάθε συνθέτη του Ιασίου, είτε εισαγόμενο, είτε επεξεργασμένο, είτε επινοημένο με πιο βαθυστόχαστες αναφορές.

Με μία γενική κλήση προς τον προγραμματισμό, ανοιχτοί στις ανανεώσεις, όμως με τη γερή βάση των διεθνών και εθνικών παραδόσεων, οι συνθέτες καταφέρνουν μια συμπτυκνωμένη σύνθεση των χαρακτηριστικών μουσικών γλωσσών της εποχής.

Όμως πέρα από τις διαφορετικές διαδικασίες, τα τεχνικά μέσα, γλώσσες ή προσκρούσεις αισθητικές και στιλιστικές, πάνω τους δεσπόζουν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο δύο βασικά στοιχεία: από τη μια μεριά ο George Enescu με το πελώριό του έργο και από την άλλη η ηχητική εικόνα και το σθένος της ρουμανικής πνευματικότητας ως ενιαίο στοιχείο της συμφωνικής δημιουργία του Ιασίου.

Μουσική ερμηνεία και ερμηνεία της μουσικής. Η δύναμη της γλώσσας για τη δημιουργία συναισθημάτων στο λιμπρέτο της όπερας *Dead Man Walking*

Σταματία Γεροθανάση

Εισαγωγικά

Η όπερα *Dead Man Walking* (πρώτη παγκόσμια παρουσίαση στην όπερα του Σαν Φρανσίσκο, 7 Οκτωβρίου 2000) είναι εμπνευσμένη από το ομότιτλο βιβλίο της Sister Helen Prejean¹ (*Dead Man Walking: an Eyewitness Account of the Death Penalty in the United States*, Random House, New York 1993), που βασίζεται στις εμπειρίες της συγγραφέως από την πνευματική καθοδήγηση που προσέφερε σε κρατούμενους, καταδικασμένους σε θάνατο, ακόμα και κατά τη στιγμή της θανάτωσής τους. Ο λιμπρετίστας Terrence McNally² διάλεξε τις καταστάσεις εκείνες από το βιβλίο, οι οποίες διατηρούν το πνεύμα της αφήγησης και προορίζονται όχι για να απαγγελθούν αλλά για να τραγουδηθούν. Ο συνθέτης Jake Heggie³ παρέλαβε ένα δίπρακτο έργο, γραμμένο στη σύγχρονη αγγλική, το οποίο του προσέφερε το οικοδόμημα στο οποίο θα στήριζε τα μουσικά του μέσα που θα απέδιδαν την ποιητική διάσταση του έργου. Ο συνθέτης, με τη σειρά του, επέλεξε τις προτάσεις και τις λέξεις εκείνες οι οποίες αποδίδουν την ουσία της εκάστοτε κατάστασης ή σκηνής, πυροδοτούν την εξέλιξη της δράσης και αυξάνουν τη συναισθηματική φόρτιση.

Την καλλιτεχνική περίοδο 2013-2014 συμμετείχα σε παραγωγή της συγκεκριμένης όπερας, σε σκηνοθεσία David Freeman, στο Κρατικό Θέατρο του Μεκλεμβούργου, στο οποίο εργάζομαι, αποδίδοντας το ρόλο της Sister Rose.

Through *Dead Man Walking*, I see audience members going to a deeper place within themselves. We see a murder, and then we see an execution. Are they essentially the same thing, or are they different? Is that the only way to respond as a society, or are there alternatives?⁴

Η πλοκή

«Dead man walking», φωνάζουν οι φρουροί και οι κρατούμενοι στις αμερικανικές φυλακές, όταν ένας κατάδικος θανάτου πηγαίνει στην αίθουσα όπου θα πραγματοποιηθεί η εκτέλεσή του. Η συγκεκριμένη φράση αποτέλεσε τον τίτλο της όπερας. Κύριος χαρακτήρας της πλοκής είναι η Sister Helen Prejean, η οποία ξεκινάει μια ανταλλαγή αλληλογραφίας με τον καταδικασμένο σε θάνατο Joseph de Rocher. Ο

¹ Η Sister Helen Prejean (21 Απριλίου 1939) είναι ρωμαιοκαθολική μοναχή και ανήκει στην αδελφότητα Saint Joseph of Medaille. Ίδρυσε τη μη κερδοσκοπική οργάνωση εναντίον της θανατικής ποινής. Περισσότερες πληροφορίες δίνονται στις ιστοσελίδες www.dpdiscourse και www.prejean.com.

² Terrence McNally, αμερικανός δραματουργός (3 Νοεμβρίου 1939, Saint Petersburg, Φλόριντα).

³ Jake Heggie, αμερικανός συνθέτης και πιανίστας (31 Μαρτίου 1961, West Palm Beach, Φλόριντα).

⁴ Από το κείμενο της Sister Helen Prejean με τίτλο "Still on a Journey", στο ένθετο έντυπο της δισκογραφικής παραγωγής *Dead Man Walking*, Virgin Classics, ζωντανή ηχογράφηση, Huston Grand Opera, 4 Ιανουαρίου, 2 & 6 Φεβρουαρίου 2011, σ. 11.

Joseph de Rocher βίασε ένα νεαρό κορίτσι και στη συνέχεια το σκότωσε, όπως και το φίλο της. Σε ένα από τα γράμματά του στη Sister Helen, της ζητάει να τον καθοδηγήσει πνευματικά μέχρι τη στιγμή της θανάτωσής του. Βασικό δραματουργικό μοτίβο της πλοκής είναι η χριστιανική αγάπη που ασπάζεται η Sister Helen και αποτελεί κίνητρο της θετικής ανταπόκρισής της στο αίτημα του Joseph. Η Helen δεν συνειδητοποιεί όμως πόσο ριζικά θα αλλάξει τη ζωή της αυτή η απόφαση, διότι η αναμέτρησή της με τον Joseph θέτει σε δοκιμασία την πίστη της και τις βασικές αρχές της χριστιανοσύνης.

Act 1, Scene 2: The drive to Angola.

Helen in her car.

Helen: *Help me, dearest Jesus.*

Make me strong.

Make me wise.

Make me human.

Amen

Ο κύριος χαρακτήρας βιώνει ένα ψυχολογικό και πνευματικό χάος: από τη μια πλευρά η αποτρόπαια πράξη του βιασμού και της θανάτωσης δύο νέων ανθρώπων, η ψυχολογική καταρράκωση των οικογενειών τους και η άρνηση του δράστη να παραδεχτεί την πράξη του, και από την άλλη πλευρά η αποκάλυψη της ανθρωπίνης πλευράς του Joseph και η συγκρουσιακή αντιπαράθεση των πολιτικών, φιλοσοφικών, θρησκευτικών διαστάσεων της βαθιά κυνικής θανατικής ποινής που βιώνει η Helen. Η πορεία της παραδοχής της αλήθειας, της συγχώρεσης και της απελευθέρωσης / λύτρωσης, που βιώνουν τόσο η Helen όσο και ο Joseph, ολοκληρώνεται με τη θανάτωση του τελευταίου.

Η συναισθηματική κατάσταση και η ηθική στάση της Sister Helen

Η σκέψη των δύο νέων ακολουθεί τη Sister Helen και τη γεμίζει ενοχές. Η ίδια αναρωτιέται για ποιό λόγο νοιώθει σαν να τους έχει σκοτώσει η ίδια και έτσι αναζητά απαντήσεις στην πράξη της προσευχής. Είναι βέβαιη ότι, εάν βρισκόταν στο χώρο και το χρόνο του εγκλήματος, θα έκανε ό,τι ήταν δυνατό για να αποτρέψει το θάνατό τους. Επίσης, συμπάσχει με τον πόνο των γονιών τους και θα έκανε ό,τι ήταν δυνατόν για να τους βοηθήσει. Τότε της αποκαλύφθηκε ο λόγος της ενοχής της: τα δύο παιδιά ήταν νεκρά και ο δολοφόνος τους ζούσε και είχε συνάψει μαζί του φιλικές σχέσεις. Η ίδια αναρωτιέται: μήπως έχω εξαπατήσει τα θύματα; Θα έπρεπε να είχα αποφασίσει σε ποιά πλευρά ανήκω; Ξαφνικά της είναι φανερό ότι η μεγαλόψυχη στάση της απέναντι στη θανατική ποινή δεν είχε σημαδευτεί από μια προσωπική απώλεια. Η ίδια προσπαθεί να καταλάβει τη θέση ενός ανθρώπου που, έχοντας χάσει κατ' αυτόν τον τρόπο το παιδί του, λειτουργεί στην υπόλοιπη ζωή του με μίσος και βία, αναζητώντας δικαιοσύνη, πιστεύοντας στο *όφθαλμόν αντί όφθαλμού*. Η ίδια όμως πιστεύει σε έναν Θεό που δεν συμφωνεί με τη βία στη βία, έναν Θεό που δεν θα έδινε δύναμη στους ανθρώπους να βασανίζουν και να σκοτώνουν. Σε μια τέτοια πίστη η Sister Helen είναι αντίθετη. Κατά το χρονικό διάστημα της πλοκής, τα συναισθήματα και η πίστη της αναζητούσαν απαντήσεις, όμως μια ηθική συνειδητοποίηση ήταν πάντα ξεκάθαρη: εάν η ίδια αποτελούσε θύμα δολοφονίας, δεν θα ήθελε ο δολοφόνος της να καταδικαστεί σε θάνατο και ιδιαίτερα όχι από μια δικαστική εξουσία, τα κίνητρα της οποίας οι πολίτες δεν μπορούν πάντοτε να εμπιστεύονται.

Σκοπός της εργασίας

Στη συγκεκριμένη εργασία γίνεται μια πρώτη προσπάθεια γνωσιακής ανάλυσης του ποιητικού κειμένου, δηλαδή του λιμπρέτου, της δεύτερης σκηνής της δεύτερης πράξης

της όπερας, σε σχέση με τα μέσα της μουσικής δραματοποίησής του από τον συνθέτη.⁵ Θα επικεντρωθώ όμως κυρίως στη συζήτηση των τυπικότερων γνωσιακών μηχανισμών που εμφανίζονται στο κείμενο και στην οργάνωση σε σημασιολογικά / γνωσιακά πεδία των φορτισμένων συναισθηματικά καταστάσεων της Helen. Σκοπός μου είναι να δειχθούν οι τρόποι με τους οποίους η γλώσσα του λιμπρετίστα επιτρέπει τη βαθιά κατανόηση του βασικού χαρακτήρα, δηλαδή της Helen, εφόσον η γλώσσα, όπως συχνά λέγεται, είναι ο καθρέφτης της ψυχής. Επιπλέον, σκοπός μου είναι η οργάνωση και η συστηματοποίηση των μηχανισμών και των γνωσιακών πεδίων που ευνοούν την εμφάνιση μη κυριολεκτικού λόγου, όσον αφορά τη Helen, και κυριολεκτικού λόγου, όσον αφορά τη Rose.⁶

Σχηματική διάταξη της όπερας σε σκηνές

Πρώτη πράξη Prelude	Δεύτερη πράξη Prelude
<ul style="list-style-type: none"> • Σκηνή 1: Hope House • Σκηνή 2: The drive to Angola • Σκηνή 3: Outside of the prison • Σκηνή 4: Father Grenville's office • Σκηνή 5: The walk through Death Row • Σκηνή 6: The visiting room on Death Row • Σκηνή 7: The courtroom • Σκηνή 8: Parking lot outside the courthouse • Σκηνή 9: The visiting room on Death Row 	<ul style="list-style-type: none"> • Σκηνή 1: Joseph's cell • Σκηνή 2: Helen's bedroom • Σκηνή 3: Joseph's cell. August 4 at about 7 p.m. • Σκηνή 4: The visiting room • Σκηνή 5: Outside the Death House • Σκηνή 6: Lights up on Joseph and the two Guards who are preparing him for execution • Σκηνή 7: Joseph's confession • Σκηνή 8: The Execution

⁵ Μια γνωσιακή ανάλυση υπερτερεί μιας παραδοσιακής, τυπικής ανάλυσης του λόγου, διότι οι γλωσσικές επιλογές είναι άμεσα συνδεδεμένες και προκύπτουν από τον ψυχισμό, το συναίσθημα και το πολιτισμικό υπόβαθρο, και δεν αποτελούν απλά και μόνο μία παράθεση καλολογικών στοιχείων. Βλ. George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1980, σ. 3-6.

⁶ Η έρευνά μου θα μπορούσε να ενταχθεί στην περιοχή της γνωσιακής μουσικολογίας και, πιο συγκεκριμένα, στο πλαίσιο της "cognitive linguistic approach to music cognition". Ενδεικτικά, μεταξύ άλλων, βλ. Mihailo Antović & Aleksandra Mičić, "Words about the ineffable: A research program into the relationship between music, language and meaning", *Conference Words and Music II*, University of Maribor, Slovenia, April 2014. Hui-Chieh Hsu & Lily I-wen Su, "Love in disguise: Incongruity between text and music in song", *Journal of Pragmatics* 62, 2014, σ. 136-150 (http://www.academia.edu/8313879/Love_in_disguise_Incongruity_between_text_and_music_in_song). John Sloboda, *Exploring the musical mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*, Oxford University Press, Oxford & New York 2005.

Το γνωσιακό πλαίσιο είναι ένα κατάλληλο μοντέλο ανάλυσης. Ιδιαίτερα το conceptual blending (θεωρία της εννοιακής μείξης) μας επιτρέπει την ανάλυση διαφορετικών νοητικών πεδίων, δίνοντας όμως τη δυνατότητα μιας μείξης των πεδίων αυτών, δηλαδή, στη συγκεκριμένη περίπτωση, της ποίησης, της μουσικής και της performance. Στη συγκεκριμένη εργασία, ο όρος *performance* υιοθετείται για να δηλώσει τη μείξη των νοητικών πεδίων της μουσικής και της γλώσσας (λιμπρέτο) με την παρουσίασή τους στη σκηνή. Η θεωρία της εννοιακής μείξης (conceptual integration) είναι ένα γνωσιακό εργαλείο, σύμφωνα με το οποίο γίνεται μείξη νοητικών πεδίων (mental spaces) και ως εκ τούτου αναδύονται νέες έννοιες. Η θεωρία αναπτύσσεται τόσο θεωρητικά όσο και εμπειρικά από τους Gilles Fauconnier & Mark Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York 2003 (reprint edition).

Η επιλογή της συγκεκριμένης σκηνής είναι διττή: αποτελεί το κρίσιμο σημείο στην πλοκή του έργου, όπου η Helen εκφράζει στην έμπιστή της φίλη Rose το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκεται. Μέσω του διαλόγου τους συνειδητοποιεί τους λόγους που βρίσκεται σε αυτό το αδιέξοδο, ζητά βοήθεια από τη Rose και οδηγείται σε ένα είδος προσωπικής λύτρωσης, η οποία θα της δώσει δύναμη να συγχωρέσει και να στηρίξει πνευματικά τον Joseph. Επίσης, τη συγκεκριμένη σκηνή του έργου τη βίωσα και εγώ η ίδια ως Rose, γεγονός που ενδεχομένως να επιτρέπει την απόπειρα μίας διττής αναλυτικής προσέγγισης, από την πλευρά όχι μόνο του ιστορικού μουσικολόγου αλλά και του performer στο χώρο της όπερας.

Η δεύτερη σκηνή της δεύτερης πράξης της όπερας θα μπορούσε να διαιρεθεί σε τρία βασικά μέρη, με βάση τα δεδομένα της δομικής-μορφολογικής ανάλυσης του μουσικού κειμένου και της ανάλυσης του ποιητικού κειμένου. Το πρώτο μέρος αποτελεί ένα μουσικό διάλογο μεταξύ της Helen και της Rose (μ. 241-363),⁷ το δεύτερο μέρος αποτελεί το μουσικό μονόλογο της Rose (μ. 364-412) και το τρίτο μέρος έχει την υφή ενός ντουέτου (μ. 413-471).⁸ Λόγω της πληθώρας των γλωσσικών και σημασιολογικών μηχανισμών και σημασιολογικών πεδίων του λιμπρέτου, αναγκαστικά θα επικεντρωθώ στο πρώτο μέρος της σκηνής.

Ανάλυση

Γνωσιακά πεδία⁹

Οι λέξεις και οι εκφράσεις που υιοθετούνται αναφορικά με το συναισθηματικό κόσμο της Helen θα μπορούσαν, χάριν της ανάλυσης,¹⁰ να οργανωθούν σε τρία γνωσιακά πεδία:

- (i) Η κυρίαρχη συναισθηματική κατάσταση της Helen
- (ii) Το δίπολο θεϊκής ή/και ανθρώπινης κρίσης
- (iii) Τα συναισθήματα της Helen απέναντι στον Joseph

Το κείμενο του διαλόγου ανάμεσα στη Helen και τη Rose

Helen wakes with a scream and sits bolt upright.

Helen: Oh!

She calms herself and looks at the crucifix around her neck.

Helen: Now and at the hour of our death. Amen.

We hear knocking on Helen's door. Rose enters and turns on the light.

Rose: Helen? Helen, are you alright? I thought I heard you **cry out**.

Helen: I saw them, Rose.

Rose: Who?

Helen: Two young people standing before me. There by the cross.

Rose: Look at you. You're exhausted.

⁷ Σύμφωνα με το σπαρτίτο (vocal / piano score) του *Dead Man Walking*, Bent Pen Music, [San Francisco] 2000.

⁸ Το τρίτο μέρος αποτελεί ουσιαστικά ένα ντουέτο, γιατί η τεχνική σύνθεσης των δύο φωνών, δηλαδή η χρήση και η λειτουργία τους, φέρει τα σταθερά υφολογικά χαρακτηριστικά των συνθέσεων που χαρακτηρίζονται ως ντουέτα. Βλ. Michael Tilmouth, "Duet", στο: *Grove Music Online - Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08263> (11/4/2013).

⁹ Το γνωσιακό πεδίο είναι μία περιοχή που περικλείει έννοιες και στοιχεία στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους.

¹⁰ Η οργάνωση και η δομή του κειμένου από τον λιμπρετίστα δεν είναι τυχαία, αντίθετα αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο συνειδητά επιλέγει τα γλωσσικά δεδομένα.

Helen: There's someplace **beyond exhaustion**. That's where I am nearly all of the time now.

Rose: Do you realize what time it is? Try to sleep.

Helen: But I can't. **I've all but given up on sleep**. I haven't slept well in weeks. Ever since. Since...

Rose: Since you started going up there. We all see it. We're all worried for you. It's too much for you. Too much for anyone!

Helen: **I have dreams, Rosie. Terrible dreams.**

Rose: It's just too much for you.

Helen: Dreams of Joseph. Dreams of those two children he's **accused** of killing.

Rose: The children he's **convicted** of killing.

Helen: He still says that he's innocent.

Rose: You know better, Helen. We both do!

Helen: No! **Only God knows. Only God can judge. Only God can forgive us. August fourth at midnight**. August fourth, our little Jimmy's birthday.

Rose: Let me write to him and tell him you're not able to continue with this.

Helen: **I gave my word and he has nobody else.**

Rose: He's only one man, and we tend many, Sister.

Helen: **All alone in his cell waiting for August fourth**. I have told him that God loves him and forgives him, but it is of no consolation to him.

Rose: And you?

Helen: What about me?

Rose: Have you forgiven him?

Helen: What a question! Of course I have!

Rose: Have you?

Helen: How can you even ask that?

(i) Η κυρίαρχη συναισθηματική κατάσταση της Helen

Σ' αυτό το πρώτο πεδίο ανήκουν λέξεις και εκφράσεις που καταδεικνύουν την κυρίαρχη συναισθηματική κατάσταση της Helen:

(1) *cry out*

Το ρήμα *cry out* σημαίνει "κλαίω γοερά". Χαρακτηρίζεται από μεγάλη συναισθηματική ένταση (*intensity*) και εκφράζει έντονη λύπη ή στενοχώρια (*extreme sadness*). Δεν γίνεται απλά και μόνο χρήση του ρήματος *κλαίω* (*cry*), αλλά με την προσθήκη της πρόθεσης *out*, που χαρακτηρίζει μια κίνηση από μέσα (*inner world*) προς τα έξω (*outer world*), προσδίδεται στο ρήμα *cry* μία νέα σημασία, που φανερώνει ακραία συναισθηματική ένταση.

(2) *beyond exhaustion*

Η Helen δηλώνει ότι βρίσκεται *πέρα* από τα όρια της εξόντωσης («There's someplace *beyond exhaustion*. That's where I am nearly all of the time now»). Το επίρρημα *beyond* χαρακτηρίζει το απροσδιόριστο στο χώρο. Συνεπώς, ο συνδυασμός του επιρρήματος με τη λέξη *exhaustion* αποδίδει το υπέρτατο σημείο εξόντωσης ή εξάντλησης που βιώνει η Helen για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα.

(3) *I've all but given up on sleep*

Η χρήση της συγκεκριμένης έκφρασης από τη Helen δηλώνει ότι συνειδητά έχει παραιτηθεί από τη βασική ανάγκη του ύπνου. Η προσθήκη της πρόθεσης *on* (*on sleep*) υπονοεί ότι η ίδια έχει πάρει την απόφαση ότι δεν μπορεί ή δεν θέλει να κοιμηθεί. Θα υπήρχε διαφορά εάν η Helen έλεγε «I've all but given up sleep», χωρίς την πρόθεση *on*.

Η φράση δεν θα είχε αφενός την ίδια σημασία («I've all but given up sleep»: δεν μπορώ να κοιμηθώ, παρ' όλο που το θέλω) και αφετέρου δεν θα περιελάμβανε την έννοια της συνειδητής απόφασης της Helen να μην θέλει να κοιμηθεί γιατί (όπως υπονοείται λόγω της οργάνωσης της δομής της φράσης) τη βασανίζουν οι τύψεις, τις οποίες έμμεσα περιγράφει στη Rose ως εφιάλτες (*terrible dreams*).

(4) *I have dreams, Rosie. Terrible dreams.*

Ο λόγος που αποφασίζει να μην κοιμηθεί είναι οι εφιάλτες. Η χρήση της φράσης «I have [...] terrible dreams», σε συνδυασμό με το όνομα της Rose σε υποκοριστική μορφή (Rosie), αφενός δηλώνει το πόσο κοντά νοιώθει η Helen τη Rose και αφετέρου αποτελεί μια πρώτη έμμεση κραυγή βοήθειας προς την έμπιστη φίλη της. Δεν της ζητά άμεσα να τη βοηθήσει, αλλά η αναφορά στους εφιάλτες σε συνδυασμό με το υποκοριστικό του ονόματος της Rose αποτελούν έμμεση ανάγκη για βοήθεια.

(ii) Το δίπολο θεϊκής ή/και ανθρώπινης κρίσης

Στο δεύτερο πεδίο ανήκουν οι εκφράσεις και λέξεις που αφορούν το βασικό δίπολο θεϊκής ή/και ανθρώπινης κρίσης:

(5) *Only God knows. Only God can judge. Only God can forgive us.*

Η Helen πολύ καθαρά και άμεσα εκφράζει τη βασική της θέση απέναντι στη δικαστική εξουσία, η οποία δεν μπορεί να παίρνει αποφάσεις για τις ζωές των ανθρώπων. Σε γενικότερο επίπεδο, θεωρεί ότι ο άνθρωπος δεν είναι σε θέση να συγχωρεί, να δικάζει ή να κρίνει, παρά μόνο ο Θεός.

(6) Helen: *Dreams of Joseph. Dreams of those two children he's **accused** of killing.*

Rose: *The children he's **convicted** of killing.*

Το δίπολο της θεϊκής και ανθρώπινης κρίσης εκφράζεται με τη χρήση της λέξης *accused* από τη Helen και της λέξης *convicted* από τη Rose. Η Helen στρέφεται εναντίον της δικαστικής, δηλαδή της ανθρώπινης κρίσης. Με την επιλογή της λέξης *accuse* δηλώνει ότι ο Joseph “κατηγορείται” και όχι ότι έχει “καταδικαστεί”, όπως λέει η Rose.

(iii) Τα συναισθήματα της Helen απέναντι στον Joseph

Στο τρίτο πεδίο ανήκουν εκφράσεις και λέξεις που αφορούν τα συναισθήματα της Helen απέναντι στον Joseph:

(7) *August fourth at midnight*

Η Helen δεν λέει ξεκάθαρα ότι στις 4 Αυγούστου τα μεσάνυχτα ο Joseph θα εκτελεστεί. Η ελλειπτική πρόταση, η οποία δηλαδή δεν αναφέρει ξεκάθαρα την εκτέλεση του Joseph, υποδηλώνει τη συναισθηματική της φόρτιση απέναντι σε αυτό το γεγονός. Η αδυναμία της να αρθρώσει λεκτικά την πράξη της εκτέλεσης και η αναφορά της μόνο στην ημερομηνία, ως ένα είδος προθεσμίας ή κρίσιμου χρονικού σημείου, αποκαλύπτει αφενός τη συναισθηματική της φόρτιση και αφετέρου το φόβο που προκαλεί η εκτέλεση του Joseph για την ίδια.

(8) *I gave my word*

Η συγκεκριμένη φράση αποκαλύπτει την αφοσίωση της Helen σε αυτό που έχει αναλάβει και το βαθμό της ευθύνης που νοιώθει απέναντι στον Joseph.

(9) *[and] he has nobody else*

Σε συνδυασμό με την παραπάνω φράση (8), η Helen υποδηλώνει τη σημασία που έχει γι' αυτήν αλλά και για τον Joseph η συναισθηματική (φιλική) σχέση που έχει αναπτυχθεί μεταξύ τους.

(10) *All alone in his cell waiting for August fourth*

Η Helen ταυτίζεται με την αγωνία του Joseph. Η δυνατότητα ταύτισης με τα συναισθήματα του Joseph υπονοεί ενδεχομένως όχι μόνο τα χριστιανικά της πιστεύω αλλά, σε ένα βαθμό, τα έντονα συναισθήματά της (σεξουαλικά ή μη) απέναντι στον Joseph.

Συντακτικοί μηχανισμοί

(α) Χρήση ελλειπτικού λόγου

Ο διάλογος μεταξύ Helen και Rose χαρακτηρίζεται από μια εναλλαγή σύντομων ελλειπτικών φράσεων, φράσεων χωρίς ρήματα («dreams of Joseph», «terrible dreams»), που αποδίδουν την εσωτερική ένταση των χαρακτήρων. Το καταληκτικό μέρος του διαλόγου, το οποίο θα δώσει το έναυσμα για το μονόλογο που ακολουθεί, χαρακτηρίζεται από ακόμα πιο ελλειπτικές εκφωνήσεις, είτε ερωτηματικές, είτε με χρήση θαυμαστικού:

(11) Rose: *And you?*

Helen: *What about me?*

Rose: *Have you forgiven him?*

Helen: *What a question! Of course I have!*

Rose: *Have you?*

Helen: *How can you even ask that?*

Ο λιμπρετίστας δεν δεσμεύεται με χρήση καταφατικών ή ολοκληρωμένων προτάσεων αλλά καταφεύγει σε ελλειπτικές εκφωνήσεις, που στόχο έχουν να αναδείξουν το αίσθημα της αβεβαιότητας της κατάστασης της Helen, όπως επίσης και το αίσθημα μιας συγκρουσιακής, επιθετικής κατάστασης με τη Rose. Αυτός ο μηχανισμός προετοιμάζει το έδαφος για το μουσικό μονόλογο που ακολουθεί.

(β) Χρήση σύντομων εκφωνήσεων, που κατά ένα μέρος επαναλαμβάνονται («**Only God** knows. **Only God** can judge. **Only God** can forgive us»), και χρήση σημείων στίξης («No!»), με σκοπό την έμφαση.

(γ) Χρήση επανάληψης

Χρήση επανάληψης λέξεων:

(12) Helen: *But I can't. I've all but given up on sleep. I haven't slept well in weeks. Ever **since. Since...***

Rose: ***Since** you started going up there.*

(13) Helen: *I have **dreams**, Rosie. **Terrible dreams**.*

Χρήση επανάληψης με παράφραση:

(14) Helen: *But I can't. **I've all but given up on sleep. I haven't slept well in weeks.***

(15) Rose: *You **know** better, Helen. We both **do!***

(δ) Χρήση οξύμωρου σχήματος

(16) Rose: *Helen? Helen, are you alright? **I thought I heard you cry out.***

Είναι οξύμωρη η χρήση του ρήματος *I thought* πριν τη φράση *I heard you cry out*. Το ερώτημα που δημιουργείται είναι πώς είναι δυνατόν η Rose να νομίζει ότι άκουσε τη Helen να κλαίει και μάλιστα να κλαίει γοερά. Η οξύμωρη αίσθηση που προκαλεί η οργάνωση της φράσης μπορεί να εξηγηθεί με δύο τρόπους: είτε η Rose προσπαθεί να απαλύνει την ένταση της κατάστασης χρησιμοποιώντας το ρήμα *I thought* (νομίζω)

ώστε να μην πληγώσει τη Helen, είτε περιμένει τη στιγμή όπου θα προκαλέσει τη Helen, λέγοντάς της ότι νομίζει ότι την άκουσε να ξεσπάει, με σκοπό να την αναγκάσει να ξεσπάσει, αφού τη βλέπει εδώ και καιρό να βασανίζεται.

(ε) Χρήση αντίθεσης

(17) Rose: *He's only **one** man, and we tend **many**, Sister.*

Στην παραπάνω φράση εμφανίζεται χρήση αντίθεσης με την απόδοση σημασίας στην οντότητα μίας ανθρώπινης ύπαρξης απέναντι στους πολλούς. Η Helen δίνει ίση ή και μεγαλύτερη βαρύτητα στον Joseph, ενώ, σύμφωνα με τη Rose, αποστολή της είναι να μην κάνει εξαιρέσεις.

(στ) Συνδυαστική χρήση ελλειπτικού λόγου με επανάληψη και αντίθεση

Χρήση ελλειπτικού λόγου με επανάληψη εμφανίζεται στην έκφραση «August fourth at midnight. August fourth, our little Jimmy's birthday». Στη συγκεκριμένη έκφραση γίνεται επίσης χρήση αντίθεσης του θανάτου με τα γενέθλια. Επιπλέον, η Helen συνδέει δύο άτομα με τα οποία είναι συναισθηματικά δεμένη, καθώς, επίσης, δεν είναι τυχαίο ότι και τα δύο ονόματα ξεκινούν με το ίδιο γράμμα. Θα μπορούσαμε, δηλαδή, να κάνουμε λόγο για ηχομιμητική χρήση στην επιλογή των ονομάτων.

Γνωσιακοί μηχανισμοί

(α) Χρήση εννοιολογικής μεταφοράς¹¹

Η Helen ξυπνάει από έναν εφιάλτη: είδε τα δύο παιδιά να στέκονται εμπρός της δίπλα στο σταυρό («Two young people standing before me. There by the cross»). Η περιγραφή του ονείρου είναι μία μεταφορά των συναισθημάτων της Helen απέναντι στα δύο θύματα, που νοιώθει ότι τα έχει προδώσει συνάπτοντας φιλικές σχέσεις με τον Joseph. Η έντονη εικόνα που δημιουργεί η περιγραφή του ονείρου λειτουργεί επίσης ως μία μεταφορά της πράξης της σταύρωσης. Η Helen καταδίκασε τα θύματα, τα οποία στέκονται δίπλα στο σταυρό, έτοιμα να σταυρωθούν από τη συμπεριφορά της.

Μία ακόμα χρήση μεταφοράς γίνεται μέσω της φράσης «I've all but given up on sleep». Είναι δυνατόν να παραιτούμαστε από τη δουλειά μας ή από κάποιον (*to give up on job or someone*), ο ύπνος όμως είναι μια ανάγκη που στη συγκεκριμένη φράση προσωποποιείται (*personification metaphor*).¹²

Επίσης, χρήση μεταφοράς γίνεται στην έκφραση «All alone in his cell waiting for August fourth». Παρουσιάζεται μεταφορά του χρόνου που κινείται προς τον Joseph. Ο άνθρωπος είναι μόνος και σε μια στατική κατάσταση, ενώ ο χρόνος έρχεται προς αυτόν για να του αφαιρέσει τη ζωή. Στην έκφραση αυτή υπάρχουν ουσιαστικά δύο μεταφορές: στην πρώτη προσωποποιείται ο χρόνος και στη δεύτερη ο χρόνος κινείται προς τον Joseph.¹³

(β) Χρήση υπερβολής σε εκφράσεις όπως «*beyond exhaustion*».

¹¹ Lakoff & Johnson, ό.π., *Metaphors*, σ. 3. Η εννοιολογική μεταφορά, σύμφωνα με τους Lakoff και Johnson, όπως και οι άλλες μη κυριολεκτικές διαδικασίες, είναι πολύ συχνές στον καθημερινό μας λόγο, πόσο μάλλον σε ένα ποιητικό κείμενο, και διέπουν όχι μόνο τη γλώσσα αλλά και τη σκέψη και τις πράξεις μας.

¹² Ό.π., σ. 33.

¹³ Ό.π., σ. 41-44.

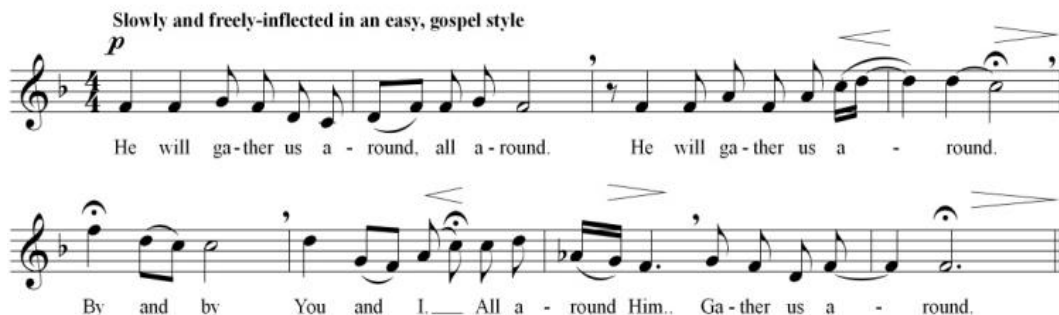
Παρατηρήσεις

Το λιμπρέτο στο σύνολό του και ειδικότερα στο συγκεκριμένο διάλογο είναι πολύ καλά δομημένο. Είναι συστηματικό και οργανωμένο σε γνωσιακά πεδία, στα οποία ανήκουν λέξεις, σύντομες κυρίως φράσεις, ελλειπτικές προτάσεις, οι οποίες δεν ακολουθούν τη γραμματική σύνταξη και δομή. Η εναλλαγή σύντομων εκφράσεων προσδίδει ένα γρήγορο ρυθμό στο διάλογο που αποκαλύπτει τη συναισθηματική ένταση των δύο συνομιλητριών. Στην κοφή, γρήγορη εναλλαγή των πληροφοριών συμβάλλει η συστηματική χρήση σημείων στίξης, όπως θαυμαστικών και ερωτηματικών. Ο λιμπρετίστας αποδίδει με γλωσσικούς και γνωσιακούς μηχανισμούς τη δόμηση του διαλόγου και πετυχαίνει, σε μια σχετικά περιορισμένη χρονική και χωρική έκταση του κειμένου, να αποδώσει τα εξής: α) να διαφοροποιήσει τον χαρακτήρα της Helen από τον χαρακτήρα της Rose: ο λόγος της Helen είναι μη κυριολεκτικός και χαρακτηρίζεται από έντονη συναισθηματική φόρτιση, ενώ, αντίθετα, αυτός της Rose είναι κυριολεκτικός και υποδηλώνει την πρακτική αντιμετώπιση της κατάστασης από μέρος της· β) να χτίσει το σκελετό πάνω στον οποίο θα επενδυθούν τα μουσικά μέσα, ώστε να αποδώσουν, ως μια άλλη γλώσσα, τα γνωσιακά πεδία.

Μουσικά μέσα

Ο συνθέτης Jake Heggie εισάγει στο έργο ποικίλα στοιχεία της αμερικανικής μουσικής κουλτούρας, όπως jazz, blues, rock, gospel, pop και στοιχεία του ύστερου μινιμαλιστικού κινήματος (1970-1980). Η όπερα αποτελείται από άριες, ντουέτα, χορωδιακά, σύνολα (ensembles) και μεγάλα σύνολα με σολίστες και χορωδία (π.χ. δεύτερη πράξη, σκηνή 8: The Execution). Η μελωδία του ύμνου *He will gather us around* διατρέχει και ενοποιεί το έργο.

Slowly and freely-inflected in an easy, gospel style



p

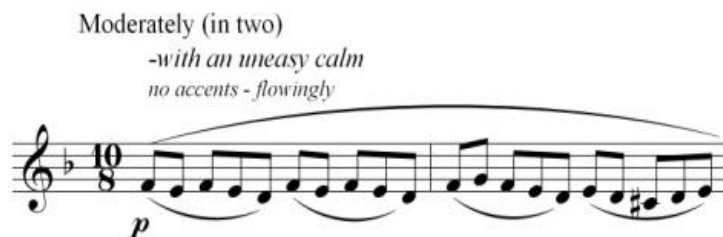
He will ga-ther us a - round, all a - round. He will ga-ther us a - round.

By and by You and I. All a - round Him.. Ga-ther us a - round.

Μουσικό παράδειγμα 1. *He will gather us around*: σπαρτίτο, σ. 10, μ. 121-128

Το καθοδηγητικό μοτίβο της εσωτερικής έντασης, το μοτίβο του ταξιδιού, το μοτίβο που αφορά στον Joseph, το μοτίβο του φόνου, το μοτίβο της φυλακής, διατρέχουν το έργο και λειτουργούν ως ένα δεύτερο επίπεδο αφήγησης της πλοκής και των νοημάτων της.

Moderately (in two)
-with an uneasy calm
no accents - flowingly



p

Μουσικό παράδειγμα 2. Καθοδηγητικό μοτίβο της εσωτερικής έντασης στο prelude: σπαρτίτο, σ. 1, μ. 1-2



Μουσικό παράδειγμα 3. Καθοδηγητικό μοτίβο του ταξιδιού στο prelude: σπαρτίτο, σ. 2, μ. 22-23



Μουσικό παράδειγμα 4. Καθοδηγητικό μοτίβο του ταξιδιού: σπαρτίτο, σ. 56, μ. 620-622



Μουσικό παράδειγμα 5. Καθοδηγητικό μοτίβο του Joseph στο prelude: σπαρτίτο, σ. 5, μ. 52-53



Μουσικό παράδειγμα 6. Καθοδηγητικό μοτίβο του Joseph: σπαρτίτο, σ. 40, μ. 405-407



Μουσικό παράδειγμα 7. Καθοδηγητικό μοτίβο του φόνου στο prelude: σπαρτίτο, σ. 8, μ. 99-103a



Μουσικό παράδειγμα 8. Καθοδηγητικό μοτίβο της φυλακής: σπαρτίτο, σ. 67, μ. 802

Επιπλέον, ο Heggie εισάγει στοιχεία της μουσικής του Elvis Presley στην τρίτη σκηνή της δεύτερης πράξης, στην οποία ο Joseph και η Helen μοιράζονται το θαυμασμό τους για τον “βασιλιά”.

Ο συνθέτης Heggie θέτει τρία βασικά σημεία της συνθετικής διαδικασίας: α) Δηλώνει ότι στη συγκεκριμένη ιστορία κανενός χαρακτήρα τα συναισθήματα δεν είναι λάθος. Δεν κρίνει τους χαρακτήρες, αλλά προσπαθεί να αποδώσει την οπτική τους

γωνία.¹⁴ β) Η πλοκή της όπερας αφορά το συναρπαστικό πνευματικό ταξίδι ανθρώπων που από την καθημερινότητά τους βιώνουν αναπάντεχα οδυνηρές καταστάσεις¹⁵ και αγωνίζονται να φέρουν ειρήνη στην καρδιά τους μέσω της συγχώρεσης. γ) Η ευθύνη του συνθέτη είναι να βρει τη μουσική που οι χαρακτήρες θα τραγουδούσαν και όχι τη μουσική που αυτός θα ήθελε να τραγουδούν.¹⁶ Κύριο χαρακτηριστικό της διάρθρωσης των φωνητικών μερών είναι ότι τη ρυθμική τους βάση διαμορφώνει η υφή του κειμένου στην αγγλική. Σύμφωνα με τον Heggie, οι θετικές έννοιες της αγάπης, της ανθρωπιάς, της πνευματικότητας, οι οποίες γεννούν τη συγχώρεση, εκφράζονται μουσικά μέσω της πλατιάς φωνητικής γραμμής. Οι αρνητικές έννοιες εκφράζονται μουσικά μέσω γωνιαίων, σύντομων και κοφτών φωνητικών φράσεων.¹⁷ Συνεπώς, δεν είναι τυχαίο ότι ο διάλογος χαρακτηρίζεται από την εναλλαγή σύντομων, κοφτών μουσικών φράσεων, που αποκαλύπτει την ανησυχία των δύο χαρακτήρων, σε αντίθεση με τις μακριές λυρικές φράσεις του ντουέτου (τρίτο μέρος της σκηνής), στο οποίο οι δύο χαρακτήρες αναφέρονται στις έννοιες της αγάπης και της συγχώρεσης. Οι ενδείξεις της αλλαγής της χρονικής αγωγής και του μουσικού μέτρου εκφράζουν με ακρίβεια τις αλλαγές της συναισθηματικής έντασης της Helen και της Rose, και συμβάλλουν στη διαμόρφωση του ύφους των γλωσσικών εκφράσεών τους. Επιπλέον, η χρήση των καθοδηγητικών μοτίβων συμβάλλει στην ύφανση του πλέγματος πάνω στο οποίο δομούνται οι σύντομες φράσεις της Rose και της Helen, είτε αποκαλύπτοντας ένα δεύτερο επίπεδο νοημάτων, είτε προοικονομώντας τα λεγόμενά τους. Θα αναφερθώ ενδεικτικά στις εξής περιπτώσεις: Όταν η Helen αναφέρεται στους εφιάλτες («terrible dreams»), ακούγεται στο ορχηστρικό μέρος το μοτίβο του Joseph παραλλαγμένο. Η ανησυχία των δύο χαρακτήρων εκφράζεται επιπλέον μέσω του μοτίβου της *εσωτερικής έντασης*, το οποίο διατρέχει το μέρος του διαλόγου, κυρίως μέχρι το μ. 322, αυτούσιο και μέσω παραλλαγών του. Όταν η Rose προτείνει στη Helen να τα παρατήσει («Let me write to him and tell him you're not able to continue with this»), εμφανίζεται το μοτίβο του ταξιδιού.¹⁸ Όταν τη φέρνει αντιμέτωπη με το ερώτημα «Και εσύ; Τον έχεις συγχωρέσει;» («And you? Have you forgiven him?»), ακούγεται παραλλαγμένο μέρος του ύμνου *He will gather us around*.

Στη συγκεκριμένη εργασία αναφέρθηκα ακροθιγώς στη μουσική επένδυση, δεδομένου ότι το λιμπρέτο και η απόδοσή του από έναν performer κατέχει στη συγκεκριμένη όπερα με το συγκεκριμένο θέμα μάλλον πρωτεύοντα ρόλο. Η

¹⁴ Jake Heggie: «In this story no one's feelings are wrong. We're not trying to preach. We're giving perspectives from everybody»· στο: <http://www.pbs.org/kqed/onenight/creativeprocess/players/heggie.html>.

¹⁵ Jake Heggie: «*Dead Man Walking* is about human beings on an amazing journey and people from ordinary circumstances thrown into an extraordinary circumstance»· στο: <http://www.pbs.org/kqed/onenight/creativeprocess/players/heggie.html>.

¹⁶ Jake Heggie: «My responsibility is to find the music that that person would sing. Not the music that I want them to sing, but the music that they would sing»· στο: <http://www.pbs.org/kqed/onenight/creativeprocess/players/heggie.html>.

¹⁷ Jake Heggie: «It's my belief that the greatest expression of love, humanity, spirituality, redemption, whatever you want to call it, the greatest expression in vocal terms is this long arching line, and I think all characters that I create are in search of that long arching line. And whether they get there or not is in the story. But the opposite of that is a very angular, short, choppy line. So there are different ways of expressing things but what I'd find is he's (Joseph) really in search of being able to sing that long arching line – but he's so confined by what he's been given and what he's grown up with and all the restraints put upon him that Sister Helen is there to help him find that. And he, in turn, helps her to find something that she didn't know she had, too»· στο: <http://www.pbs.org/kqed/onenight/creativeprocess/players/heggiestan.html>.

¹⁸ Βλ. σχετικά το άρθρο των Hsu & Su, «Love in disguise», ό.π.

συγκεκριμένη επιλογή οφείλεται και στη θέση του συνθέτη που, όπως αναφέρθηκε, δηλώνει ότι ευθύνη του είναι να βρει τη μουσική που οι χαρακτήρες θα τραγουδούσαν και όχι τη μουσική που αυτός θα ήθελε να τραγουδούν. Η θέση αυτή με έβαλε σε σκέψεις και ενίσχυσε την ενασχόλησή μου με το κείμενο του λιμπρέτου.

Performer και λιμπρέτο

Η γλωσσική ανάλυση του κειμένου από την πλευρά του τραγουδιστή προσθέτει επιπλέον οπτικές γωνίες στο σημασιολογικό πλούτο του λιμπρέτου. Ο Heggie θεωρεί πολύ σημαντικό παράγοντα την οπτική γωνία των τραγουδιστών αναφορικά με το ρόλο τους αλλά και την αλληλεπίδραση των ιδεών τους με τις ιδέες των υπόλοιπων τραγουδιστών του φωνητικού συνόλου που αποδίδει την όπερα.¹⁹ Ο τραγουδιστής όπερας, στο συγκεκριμένο έργο, αποδίδει ένα ποιητικό κείμενο το οποίο με τα μουσικά μέσα δεν του αφήνει μεγάλο περιθώριο δράσης σε σύγκριση με έναν ηθοποιό, ο οποίος αναλαμβάνει σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό τη διαμόρφωση του κειμένου. Ο τραγουδιστής αρθρώνει την πνευματική επεξεργασία δύο δημιουργών: του λιμπρετίστα και του συνθέτη. Επιπλέον, η φύση της μουσικής σύνθεσης προσδίδει ήδη μια ερμηνεία στο κείμενο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο τραγουδιστής αρκεί να εκτελέσει το μουσικό κείμενο λιτά και με ακρίβεια, ώστε η ερμηνεία να είναι ήδη παρούσα. Τί συμβαίνει όμως με τα υπόλοιπα σημεία της ενσάρκωσης του χαρακτήρα, δηλαδή τη σωματική του στάση και τις εκφράσεις του προσώπου του; Εάν το φωνητικό μέρος είναι σε μεγάλο βαθμό προσδιορισμένο, πού βρίσκει η προσωπική ευφυΐα του τραγουδιστή τον κατάλληλο χώρο να εκφράσει τη θέση του; Αφενός η στάση του σώματος αποκαλύπτει πλευρές των γνωσιακών πεδίων του χαρακτήρα που ενσαρκώνει, αφετέρου η αλληλεπίδρασή με τους συμπρωταγωνιστές του αποκαλύπτει τον τρόπο που ο ίδιος επεξεργάζεται και αντιδρά στα γνωσιακά πεδία των υπόλοιπων χαρακτήρων. Ο τραγουδιστής είναι ένα δοχείο ιδεών, από το οποίο θα αντλήσει ή μέσω του οποίου θα ενσαρκώσει ο σκηνοθέτης την έμπνευσή του.

Η ενασχόλησή μου με τα γνωσιακά στοιχεία του λιμπρέτου με βοήθησε αφενός να προσφέρω στο σκηνοθέτη μια οπτική γωνία ως αφετηρία ενσάρκωσης του χαρακτήρα της Rose και αφετέρου να χτίσω τη σωματική και πνευματική της στάση απέναντι στην Helen. Στο συγκεκριμένο διάλογο, η χρήση κυριολεκτικού λόγου από τη Rose σε αντίθεση με τον μη κυριολεκτικό λόγο της Helen υποδηλώνει και προτείνει μια πρακτική αντιμετώπιση της κατάστασης από την πλευρά της Rose, η οποία αφουγκράζεται τη Helen και προσπαθεί να της προσφέρει πρακτικές λύσεις που θα τη βγάλουν από το αδιέξοδο. Η προσοχή της Rose είναι εξ ολοκλήρου στις αντιδράσεις της Helen. Συνεπώς, η σωματική της στάση και ένταση εκφράζουν την ανάγκη της να καταλάβει και να τη βοηθήσει, και όχι να την κρίνει. Η Rose λειτουργεί ως μέσο εξομολόγησης και λύτρωσης της Helen.

¹⁹ Jake Heggie: «They are huge collaborators in the whole process of making this come to life – so what they have to say and what they think about their character is very, very important. When it comes alive in someone’s voice, it’s very different thing. So it’s interesting to see their perspective now that they come to rehearsal and they all come together with all their individual ideas about other characters and their character and how they interact – because it really is a big ensemble opera. It’s all about the interaction between these people. It’s all built on ensembles. When they come together for the first time and start singing through these things together, it’s going to be very interesting to see how their ideas change or how one character influences another character as they go» στο: <http://www.pbs.org/kqed/onenight/creativeprocess/players/heggetran.html>.

Επίλογος

Συνοψίζοντας, η γλώσσα του λιμπρέτου μάς επιτρέπει να κατανοήσουμε τις νοητικές διεργασίες του λιμπρετίστα αλλά και του συνθέτη, εφόσον το λιμπρέτο αποτελεί προϊόν συνεργασίας των δύο και σκελετό του μουσικού οικοδομήματος. Η γλωσσική και η γνωσιακή ανάλυση του λόγου του λιμπρέτου παρέχει κίνητρα στον σκηνοθέτη και τον performer, τους δίνει τη δυνατότητα εμβάθυνσης στις επιλογές των δημιουργών και ανοίγει νέους ορίζοντες στην ερμηνεία του έργου.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Μαρία Αλεξάνδρου: Γεννήθηκε το 1969 στο Βουκουρέστι. Άρχισε τις σπουδές της στη Μουσική Παιδαγωγική στην ίδια πόλη και μετά συνέχισε στη Βόννη (Μουσικολογία, Βυζαντινές Σπουδές και Λατινικά) και στην Κοπεγχάγη, κοντά στον αείμνηστο καθηγητή J. Raasted, όπου και απέκτησε τον τίτλο Candidata philosophiae το 1996 στις Ελληνικές Μεσαιωνικές Σπουδές, με έμφαση στη βυζαντινή μουσική. Η διδακτορική της διατριβή ολοκληρώθηκε στο Πανεπιστήμιο της Κοπεγχάγης (2000, επίβλεψη: Sten Ebbessen, Christian Troelsgård) και αφορά τον τομέα της Παλαιογραφίας της Βυζαντινής Μουσικής. Κατά τη διάρκεια των σπουδών της ήταν υπότροφος της Studienstiftung des Deutschen Volkes και, κατά τις μεταδιδακτορικές της σπουδές στην Ελλάδα, έλαβε υποτροφία του Ιδρύματος Alexander von Humboldt. Από το 2002 διδάσκει Βυζαντινή Μουσική στο Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ. (σήμερα ως μόνιμη επίκουρη καθηγήτρια). Συμμετείχε σε 47 συνέδρια και έδωσε πολλές διαλέξεις σε Ελλάδα, Ρουμανία και Γερμανία, ραδιοφωνικές εκπομπές στη Ρουμανία και masterclasses στο Ιάσιο, το Βελιγράδι, τη Φιλιπούπολη και την Cremona. Το επιστημονικό της έργο περιλαμβάνει 3 βιβλία και γύρω στα 40 άρθρα, εισηγήσεις, κεφάλαια σε συλλογικούς τόμους, λήμματα λεξικών, που εντάσσονται σε διάφορους τομείς των Βυζαντινών Μουσικών Σπουδών. Το έτος 2006 ίδρυσε την Ομάδα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής από το Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ., η οποία δραστηριοποιείται διεθνώς. Τόσο η μουσικολόγος όσο και η Ομάδα Παλαιογραφίας διακρίθηκαν τα τελευταία έτη από διάφορους φορείς.

Ποθεινή Βαϊούλη: Μουσικοθεραπεύτρια (MA, New York University) και διδάκτωρ Ειδικής Αγωγής (PhD, Indiana University). Η έρευνά της εστιάζεται στην χρήση της μουσικής / μουσικοθεραπείας για την ένταξη μαθητών με ειδικές ανάγκες στην εκπαίδευση και την υποστήριξη παιδιών με αυτισμό και των οικογενειών τους. Το 2013 βραβεύτηκε από τον Αμερικανικό Σύλλογο Μουσικοθεραπευτών (AMTA) για την έρευνά της «Μουσικοθεραπεία για νήπια με αυτισμό και τους γονείς τους». Στο επιστημονικό της έργο περιλαμβάνονται συμμετοχές σε διεθνή επιστημονικά συνέδρια και αρθρογραφία σε επιστημονικά περιοδικά, με θέματα την χρήση της μουσικής για την ένταξη και στήριξη μαθητών με ειδικές ανάγκες.

Πάνος Βλαγκόπουλος: Επίκουρος Καθηγητής (από το 2009) στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Γεννήθηκε το 1961. Έλαβε Πτυχίο Νομικής από το Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης (1986) και Διδακτορικό από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (2003) με επόπτρια την Irmgard Lerch. Από το 1995 έως το 2003 διετέλεσε υπεύθυνος Προσκτήσεων και Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων στη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» του Συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής». Η έρευνά του επικεντρώνεται σε ζητήματα ιδεολογίας και αισθητικής της νεοελληνικής μουσικής. Γνωρίζει Γερμανικά, Αγγλικά, Ιταλικά και Γαλλικά.

Πέτρος Βούβαρης: Επίκουρος καθηγητής στη Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Είναι κάτοχος διδακτορικού διπλώματος από το University of Wisconsin-Madison των ΗΠΑ και μεταπτυχιακού διπλώματος από το University of North Carolina-Greensboro των

ΗΠΑ. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα αφορούν στην ανάλυση και ερμηνευτική της μουσικής, με ιδιαίτερη έμφαση στον πρώιμο μοντερνισμό και ιδιαίτερα στη μουσική του Νίκου Σκαλκώτα. Ανακοινώσεις του έχουν παρουσιαστεί σε συνέδρια στην Ελλάδα, την Κύπρο, τη Σερβία, την Ολλανδία, το Βέλγιο και τις ΗΠΑ, ενώ άρθρα του έχουν δημοσιευτεί σε ελληνικά και ξένα περιοδικά (*Πολυφωνία*, *Muse-e-journal*, *American Music Teacher*). Η ενεργή καλλιτεχνική του δράση περιλαμβάνει ρεσιτάλ μουσικής για σόλο πιάνο και ρεσιτάλ μουσικής δωματίου τόσο στην Ελλάδα όσο και στις ΗΠΑ. Από τον Ιανουάριο του 2013 είναι μέλος του Δ.Σ. της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας.

Σταματία Γεροθανάση: Πτυχίο και διδακτορικό δίπλωμα (Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Α.Π.Θ.). Diploma και (M.A.) Master of Voice Performance (Folkwang Universität der Künste). Πτυχίο Πιάνου, Ανώτερων Θεωρητικών, Δίπλωμα Μονωδίας. Από την καλλιτεχνική περίοδο 2012-2013 μέλος του καλλιτεχνικού δυναμικού του Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin με εμφανίσεις, μεταξύ άλλων, στους ρόλους της Susanna (*Le nozze di Figaro*), Tatjana (*Eugen Onegin*), Mimì (*La Bohème*). Υπότροφος του Ι.Κ.Υ., υποτροφία Αριστείας της Επιτροπής Ερευνών Α.Π.Θ., υπότροφος του Folkwang Universität der Künste, κάτοχος του DAAD-Preis, υπότροφος του Richard Wagner-Verband, κάτοχος του Conrad-Ekhof-Preis. Τα ερευνητικά ενδιαφέροντα και οι δημοσιεύσεις της εστιάζουν στην περιοχή της μουσικής δραματουργίας της όπερας.

Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά: Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, σπούδασε αρχαιολογία και ιστορία της τέχνης στο Α.Π.Θ. Διδάκτορας του Πανεπιστημίου της Βόννης. Δίδαξε ιστορία τέχνης στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Α.Π.Θ. Διδάσκει Μουσική Εικονογραφία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., επίσης ιστορία τέχνης και πολιτισμού σε άλλα τμήματα της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. Δημιούργησε το Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας στο Α.Π.Θ. Την περίοδο 1999-2003 διετέλεσε Πρόεδρος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών και την περίοδο 2003-2007 Κοσμήτορας της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. Μέλος του ICTM και του IMS. Τομείς δραστηριότητάς της, εκτός της Μουσικής Εικονογραφίας, είναι η νεοελληνική τέχνη, η νεοελληνική γλυπτική, το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά, τα εργαστήρια μαρμαρογλυπτικής στο Αιγαίο κ.ά. Από το 1985 συμμετέχει σε ερευνητικά προγράμματα και Study Groups που αφορούν τη Μουσική Εικονογραφία. Οργάνωσε εκθέσεις στον τομέα της Εικονογραφίας στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Από το 1996 είναι Γενική Γραμματέας του Δ.Σ. του Τελλογλείου Ιδρύματος του Α.Π.Θ. και έχει την ευθύνη οργάνωσης και υλοποίησης των προγραμμάτων του. Επιστημονική υπεύθυνη ερευνητικών προγραμμάτων στους τομείς των δραστηριοτήτων της, επιβλέπει διδακτορικές διατριβές και συμμετέχει σε επιστημονικές επιτροπές άλλων συναφών κλάδων. Έχει πολλές δημοσιεύσεις, βιβλία και άρθρα σε τομείς των δραστηριοτήτων της.

Εριφύλη Δαμιανού: Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Είναι πτυχιούχος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., πτυχιούχος της Σχολής Νηπιαγωγών Θεσσαλονίκης, διπλωματούχος πιάνου και πτυχιούχος θεωρητικών του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, και διπλωματούχος του Μουσικοπαιδαγωγικού Ινστιτούτου Zoltán Kodály της Ουγγαρίας. Σπούδασε διεύθυνση χορωδίας στην Ουγγαρία με καθηγητές τους Peter Erdei, Eva Rosgonyi και Katalin Kiss. Παράλληλα, παρακολούθησε μαθήματα και σεμινάρια με τους Αντώνη Κοντογεωργίου, Γιάννη Αδαμίδη, Ernst Koletschka και Doreen Rao. Από το 1992 διδάσκει ως ειδική επιστήμων στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών

του Α.Π.Θ., ενώ παράλληλα εργάζεται και ως καθηγήτρια μουσικής στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Έχει διακριθεί ως μαέστρος της Χορωδίας Κοριτσιών Παναγούδας Θεσσαλονίκης, με πολλές συναυλίες, ηχογραφήσεις και μαγνητοσκοπήσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Υπήρξε επί σειρά ετών μαέστρος της Παιδικής και Μικτής Χορωδίας του Ωδείου «Μουσικό Κολλέγιο Θεσσαλονίκης». Έχει παρουσιάσει επιστημονικές ανακοινώσεις σε ελληνικά και διεθνή συνέδρια και έχει δημοσιεύσει εργασίες της σε ελληνικά και ξένα μουσικοπαιδαγωγικά περιοδικά.

Αθανάσιος Δέλιος: Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1976. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, καθώς και του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του ίδιου ιδρύματος. Κατέχει τα πτυχία Αρμονίας, Ωδικής, Ενοργάνωσης, Αντίστιξης και Φούγκας, καθώς και το Diploma of Associate in Music (Victoria College of Music, London). Είναι απόφοιτος της Σχολής Πνευστών του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης (Δίπλωμα Τρομπονιού, τάξη Γεωργίου Κόκκορα) και της Σχολής Μονωδίας του Δημοτικού Ωδείου Νεάπολης (Δίπλωμα Μονωδίας, τάξη Αχιλλέα Τσάνταλου). Σπούδασε Βυζαντινή Μουσική με τον Πάρη Γκούνα στο Δημοτικό Ωδείο Νεάπολης (Πτυχίο 2001, Δίπλωμα 2003). Κατά τα έτη 2001 έως 2007 έψαλλε στο Ιερό Ησυχαστήριο «Όσιος Ιωάννης ο Ρώσσος» στο Πευκοχώρι Χαλκιδικής. Από το 2007 έως και σήμερα ψάλλει ως λαμπαδάριος στον Ιερό Ναό Γεννήσεως της Θεοτόκου της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης. Ασχολήθηκε με τη βυζαντινή μελοποιία κατά την εκπόνηση της διπλωματικής του εργασίας, η οποία φέρει τον τίτλο: *Άγιος Νεομάρτυς Χριστόδουλος ο Κασσανδρινός, μελοποίηση ακολουθίας, μεταγραφές και μουσικολογικές αναλύσεις επιλεγμένων τροπαρίων* (Θεσσαλονίκη, 2012). Είναι υποψήφιος διδάκτορας του Τομέα Βυζαντινής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, όπου εκπονεί διατριβή με τίτλο: *Η Βυζαντινή Καλοφωνία κατά την περίοδο της Παλαιολόγειας Αναγέννησης. Διερεύνηση της τεχνικής και τέχνης της εξήγησης σε επιλεγμένα καλοφωνικά μαθήματα του πρώτου ήχου*, με επιβλέπουσα την επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος, Μαρία Αλεξάνδρου.

Λάμπρος Ευθυμίου: Υποψήφιος Διδάκτορας Εθνομουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και Συντονιστής του Κέντρου Βαλκανικής Μουσικής που εδρεύει στην πόλη της Άρτας. Τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα κινούνται γύρω από τη μελέτη της φωνητικής και οργανικής μουσικής των λαών των κυρίαρχων εθνοτήτων αλλά και των εθνοτικών ομάδων των Βαλκανίων. Έχει πραγματοποιήσει επιτόπια έρευνα σε εκατοντάδες κοινότητες σε όλη την Ελλάδα, τη Σερβία, τη Βοσνία και Ερζεγοβίνη, τη Βουλγαρία, την Π.Γ.Δ.Μ. και την Τουρκία, με σκοπό τη συλλογή εθνογραφικού υλικού. Επίσης, συμμετείχε σε ερευνητικά και εκπαιδευτικά προγράμματα στην Τουρκία (Istanbul Technical University) και τη Σερβία (University of Arts in Belgrade).

Λευκή (Λευκοθέα) Εφραιμίδου: Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Σπούδασε μουσικολογία στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου της Βιέννης και αποφοίτησε το 1993. Έχει επίσης σπουδάσει πιάνο, αρμονία, αντίστιξη και φούγκα. Εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Α.Π.Θ. υπό την επίβλεψη της καθηγήτριας Νίκης Λοϊζίδη. Έλαβε τον τίτλο του διδάκτορα το 2004. Η διδακτορική της διατριβή έχει τον τίτλο: *Το έργο του John Cage ως αφετηρία λειτουργικής και εννοιολογικής διεύρυνσης των ορίων του σύγχρονου έργου τέχνης*. Από το 1994 είναι μόνιμη καθηγήτρια στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση. Από το 2001 διδάσκει θεωρητικά

και πιάνο στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης. Από το σχολικό έτος 2013-2014 συνεργάζεται με τη Μέμα Παπανδρικού στο «Σύνολο Αναγεννησιακής και Μπαρόκ Μουσικής» του Μουσικού Σχολείου Θεσσαλονίκης.

Γιώργος Ζερβός: Συνθέτης – Μουσικολόγος, επίκουρος καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Είναι πτυχιούχος Φυσικής του Φυσικομαθηματικού Τμήματος του Πανεπιστημίου Αθηνών (1979). Σπούδασε ανώτερα θεωρητικά και πιάνο στο Ελληνικό Ωδείο και στο «Ορφείο» και σύνθεση με τον Γιάννη Ιωαννίδη. Έχει κάνει μεταπτυχιακές σπουδές στη Γαλλία (D.E.A. στο Πανεπιστήμιο Paris I – Panthéon-Sorbonne) και είναι διδάκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Έχει γράψει άρθρα για τη μουσική του 20ού αιώνα, έχει δώσει διαλέξεις και έχει συμμετάσχει σε πολλά συνέδρια. Έργα του έχουν παιχτεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό και έχουν ηχογραφηθεί από την Ελληνική Ραδιοφωνία, ενώ παραγγελίες του έχουν δοθεί από το Γ΄ Πρόγραμμα, το Ινστιτούτο Γκαίτε, τον ΟΜΜΑ κ.ά.

Αναστασία Κακάρογλου: Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1980. Είναι απόφοιτος των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών και Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, καθώς και διπλωματούχος πιάνου του Αττικού Ωδείου Αθηνών. Ως υπότροφος του ΙΚΥ εκπόνησε διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών με θέμα *Γάλλοι ερευνητές της ελληνικής μουσικής στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού: Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, Maurice Emmanuel, Hubert Pernot*. Αναγορεύτηκε διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών το 2013. Εργάζεται ως εκπαιδευτικός μουσικής στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση.

Γιώργος Κίτσιος: Απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Στο ίδιο Τμήμα υποστήριξε το 2006 τη διδακτορική του διατριβή με θέμα: *Όψεις και μετασχηματισμοί μιας αστικής μουσικής κουλτούρας (Ιωάννινα, τέλη 19ου αιώνα – 1924). Μια ιστορική εθνομουσικολογική προσέγγιση* (επιβλέπων καθηγητής: Παύλος Κάβουρας). Είναι πτυχιούχος Ενοργάνωσης και Φυγής, και διπλωματούχος Βιολιού (Ορφείο Ωδείο, τάξη Σοφοκλή Πολίτη). Διετέλεσε υπότροφος του ιαπωνικού προγράμματος SYLFF (Sasakawa Young Leaders Fellowship Fund – Tokyo Foundation). Έχει εργαστεί σε ερευνητικά προγράμματα του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας. Διετέλεσε έκτακτο μέλος της συμφωνικής ορχήστρας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και αναπληρωτής καθηγητής βιολιού του Μουσικού Σχολείου Πειραιά. Εργάστηκε επίσης ως αναπληρωτής καθηγητής μουσικής σε γενικά γυμνάσια και ως μόνιμος στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Έχει συμμετάσχει σε αρκετές ελληνικές και διεθνείς δισκογραφικές εκδόσεις, ενώ έχει ηχογραφήσει επίσης για το θέατρο και τον κινηματογράφο. Είναι Λέκτορας Εθνομουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και ιδρυτικό μέλος της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας.

Γιώργος Κοκκώνης: Μουσικολόγος, Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου (Άρτα). Από την αρχή της ερευνητικής του δραστηριότητας συμμετέχει σε πολλά επιστημονικά συνέδρια, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, και δημοσιεύει τακτικά άρθρα και μελέτες σχετικά με τις έντεχνες και λαϊκές παραδόσεις της Ελλάδας. Τα πεδία ενδιαφέροντός του είναι ο μουσικός εθνικισμός, καθώς και οι σχέσεις έντεχνης και λαϊκής μουσικής.

Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης: Διδάκτορας μουσικολογίας, εκπαιδευτικός και κριτικός μουσικής. Γεννήθηκε στην Καβάλα το 1972. Σπούδασε στα τμήματα Μαθηματικών και Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. Ως υπότροφος του Ι.Κ.Υ. και υπό την επίβλεψη του καθηγητή Γρηγόρη Στάθη εκπόνησε διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Η ειδικότερη έρευνά του επικεντρώθηκε στη μουσικολογική μελέτη και μαθηματική τεκμηρίωση των λεπτών διαστημάτων στη θεωρία της ελληνικής μουσικής. Οι μουσικές του σπουδές περιλαμβάνουν επίσης τη θεωρία της δυτικής μουσικής (αρμονία, αντίστιξη και φούγκα), πιάνο και βυζαντινή μουσική, την οποία διδάχτηκε από τον άρχοντα πρωτοψάλτη, κ. Χαρίλαο Ταλιαδώρο.

Δίδαξε επί τετραετία Βυζαντινή Μουσική και Μουσική Κριτική, ως ειδικός επιστήμων (ΠΔ407/80), στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. Ως μουσικοκριτικός, συνεργάστηκε από το 2000 και για μία δεκαετία, σε εβδομαδιαία βάση, με τις εφημερίδες *Μακεδονία της Κυριακής* και *Θεσσαλονίκη*. Η έως τώρα δραστηριοποίησή του καταμετρά εκατοντάδες μουσικοκριτικά σημειώματα συναυλιών, οπερατικών παραστάσεων, σκηνικών παραγωγών, ηχογραφήσεων και κείμενα προβληματισμού. Το 2003 εκλέχθηκε τακτικό μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσικών και Θεατρικών Κριτικών. Υπηρετεί στην δημόσια εκπαίδευση ως καθηγητής μουσικής στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης.

Anca Leahu (Άγκα Λεάχου): PhD και λέκτορας στο Πανεπιστήμιο Καλών Τεχνών «George Enescu» Ιασίου, όπου, από το 2005, διδάσκει μουσική ανάλυση, αισθητική της μουσικής και μουσική ανάγνωση. Σπούδασε σύνθεση και διεύθυνση ορχήστρας και συμμετέχει σε διάφορες συναυλίες και προγράμματα με ορχήστρες ως μαέστρος. Έχει δημοσιεύσει πολλά άρθρα σε εθνικά ή διεθνή εξειδικευμένα περιοδικά, γράφοντας κυρίως για το φαινόμενο της σύγχρονης μουσικής. Συμμετείχε επίσης σε πολλά μουσικολογικά συμπόσια, μουσικά φεστιβάλ και διεθνή συνέδρια. Έχει συνεργαστεί με γιαπωνέζους, φινλανδούς, γερμανούς και ιταλούς μουσικούς, σε διάφορα διεθνή προγράμματα.

Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού: Σπούδασε φυσική και μουσικολογία στο Πανεπιστήμιο του Göttingen (Γερμανία). Η διατριβή της ασχολείται με ένα χειρόγραφο γαλλικής πολυφωνίας του 14ου αιώνα. Από το 1991 διδάσκει ιστορική μουσικολογία στην Ελλάδα, στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο της Κέρκυρας και έπειτα στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, αυτή την στιγμή ως Αναπληρώτρια Καθηγήτρια. Οι δημοσιεύσεις της αφορούν την μουσική ζωή και την ευρωπαϊκή μουσική στην Ελλάδα στον 19ο και τον 20ό αιώνα, τη μεσαιωνική πολυφωνία γενικώς και προβλήματα της σημειογραφίας της, καθώς και ζητήματα μουσικής βιβλιοθηκονομίας.

Εύη Νίκα-Σαμψών: Αναπληρώτρια καθηγήτρια Ιστορικής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε μουσική στο Εθνικό Ωδείο, και Μουσικολογία, Θεατρολογία και Νεότερη Γερμανική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου (Ludwig-Maximilians-Universität München: Magister Artium και Dr. phil.). Δίδαξε μαθήματα Ιστορικής Μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Έχει συνεργαστεί με την Εθνική Λυρική Σκηνή, την *Εκδοτική Αθηνών* και το Γ΄ Πρόγραμμα της Ε.Ρ.Α., ενώ από τον Σεπτέμβριο του 1991 είχε τακτική συνεργασία με τον Τομέα Εκδόσεων του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, όπου ανέλαβε την επιμέλεια πολλών ειδικών εκδόσεων του Ο.Μ.Μ.Α., στις οποίες έχει δημοσιεύσει πολυάριθμα εξειδικευμένα μουσικολογικά κείμενα.

Ερευνητικά πεδία: ιστορία της μουσικής του 18ου και 19ου αιώνα, είδη και μορφές της όπερας, συνθετική δημιουργία της κλασικής εποχής και του ρομαντισμού, και νεοελληνική μουσική.

Έχει λάβει μέρος σε διοικητικές και ακαδημαϊκές επιτροπές του Α.Π.Θ. και άλλων φορέων, και έχει επιβλέψει πολυάριθμες διπλωματικές εργασίες και διδακτορικές διατριβές. Έχει θητεύσει ως Πρόεδρος και Αντιπρόεδρος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής για τα Μουσικά Σχολεία του Υπουργείου Παιδείας. Έχει διατελέσει για μεγάλο χρονικό διάστημα Γενική Γραμματέας του Εθνικού Συμβουλίου Μουσικής – Unesco και Πρόεδρος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. (δύο θητείες: 2009-2013). Είναι επίσης Πρόεδρος της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας και μέλος της Διεθνούς Εταιρείας Μουσικολογίας (International Musicological Society – IMS).

Μαρία Ντούρου: Σπούδασε πιάνο, ανώτερα θεωρητικά στο Εθνικό Ωδείο και σύνθεση στην École Normale de Musique de Paris και στο Ωδείο Athenaeum (Δίπλωμα με Άριστα Παμψηφεί, 1999 – Τακτικό μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών). Από το 2002 εργάζεται στο Μουσικό Σχολείο Σιάτιστας, το οποίο σήμερα διευθύνει. Δίδαξε στην επιμόρφωση των Εκπαιδευτικών Μουσικής και εργάστηκε για την Εκπαιδευτική Τηλεόραση και το Κανάλι της Βουλής. Είναι διδάκτωρ του Τ.Μ.Σ. του Ε.ΚΠ.Α. (εποπτεύουσα καθηγήτρια: Ο. Ψυχοπαίδη). Επιμελήθηκε την έκδοση του έργου της Μαρίας Καλογρίδου (ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1996) και τη Γ' έκδοση του Πλήρους Καταλόγου Έργων του Γ. Α. Παπαϊωάννου (Νάκας, Αθήνα 2010). Συμμετέχει σε μουσικοπαιδωγικά και μουσικολογικά συνέδρια και έχει δώσει διαλέξεις για το έργο του Γ. Α. Παπαϊωάννου. Επικεντρώνεται στη μελέτη του έργου ελλήνων συνθετών του 20ού αιώνα και στην προσέγγιση μουσικοπαιδαγωγικών θεμάτων. Είναι πτυχιούχος της Φιλοσοφικής Σχολής του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ.

Νίκος Ορδουλίδης: Σπούδασε στο University of Leeds, στην Αγγλία (Διδακτορικό στη Λαϊκή Μουσικολογία και Μεταπτυχιακό στο Κλασικό Τραγούδι), και στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, στην Ελλάδα (Πτυχίο Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, με ειδίκευση στη Βυζαντινή Μουσική). Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν τα ελληνικά αστικά λαϊκά μουσικά είδη· δισκογραφική έρευνα· μουσική, μετανάστευση και πολιτισμική ένταξη και αφομοίωση· τα μουσικά «αλληλο-δάνεια» μεταξύ πολιτισμών της Μεσογείου· και ερμηνευτικές τεχνικές του «λαϊκού πιάνου». Είναι ενεργός συνθέτης (τέσσερεις δισκογραφικές δουλειές), καλλιτεχνικός διευθυντής της «Πολιτιστικής Εταιρείας Μουσικής Βασίλης Τσιτσάνης», μέλος του Ερευνητικού Διδακτικού Προσωπικού του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου (Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής) και έχει προσφάτως ξεκινήσει να δουλεύει πάνω σε ένα καινούριο εγχείρημα με τίτλο *The Eastern Piano Project*.

Μέμα (Γερασιμούλα) Παπανδρίκου: Γεννήθηκε στον Πειραιά. Σπούδασε μουσικολογία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. και αποφοίτησε το 1991. Επίσης, σπούδασε πιάνο και αρμονία στο «Ωδείο Πειραιώς» του «Πειραιϊκού Συνδέσμου» και τσέμπαλο στο Ωδείο "Athenaeum". Με υποτροφία του Ι.Κ.Υ. εκπόνησε την διδακτορική της διατριβή στο Τμήμα Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου «Λέοπολντ Φράντσενς» του Ίνσμπρουκ στην Αυστρία, υπό την επίβλεψη του καθηγητή Dr. Tilman Seebass. Έλαβε τον τίτλο του διδάκτορα το 2010. Η διδακτορική της διατριβή έχει τίτλο: *Das griechische Santouri – Vergleichende Studie zu den Stileigentümlichkeiten von vier Santourispielern*.

Τη χρονιά 1992-1993 συμμετείχε ως επιστημονικός συνεργάτης στο ερευνητικό πρόγραμμα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. με τίτλο «Συλλογή, μελέτη και έκδοση δημοτικής μουσικής και έρευνα παραδοσιακών οργάνων του χώρου της Μακεδονίας». Από το 1992 είναι μόνιμη καθηγήτρια στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση. Από το 1993 διδάσκει πιάνο στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης. Από το σχολικό έτος 2007-2008 διδάσκει και διευθύνει το «Σύνολο Αναγεννησιακής και Μπαρόκ Μουσικής» του Μουσικού Σχολείου Θεσσαλονίκης. Τα επιστημονικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται στην ελληνική παραδοσιακή μουσική και στη μουσική μπαρόκ.

Άννα Παπουτσή: Αποφοίτησε το 1998 από το Τεχνικό Επαγγελματικό Λύκειο Επανομής / Θεσσαλονίκης. Το 2003 πήρε το Πτυχίο Λογιστικής του Τ.Ε.Ι. Καβάλας και από το 2004 έως το 2009 σπούδασε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, από όπου και αποφοίτησε. Το 2012 ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές σπουδές της στο διατμηματικό μεταπτυχιακό του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και Τμήμα Μουσικών Σπουδών) με τίτλο «Μουσική κουλτούρα και επικοινωνία: Ανθρωπολογικές και επικοινωνιακές προσεγγίσεις της μουσικής». Από τα τέλη του 2013 είναι υποψήφια διδάκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Παράλληλα με τις ακαδημαϊκές σπουδές, ολοκλήρωσε και ωδειακές σπουδές ανωτέρων θεωρητικών (ειδικό αρμονίας, αντίστιξη, φούγκα), καθώς και πτυχίο φλάουτου. Τα τελευταία πέντε χρόνια εργάζεται ως αναπληρώτρια δασκάλα μουσικής στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση. Το ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον της κινείται γύρω από τη μουσική του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού και των προφορικών-αφηγηματικών τρόπων διερεύνησης και καταγραφής της ιστορίας του.

Μαντώ Πυλιαρού: Διδάκτωρ Ιστορικής Μουσικολογίας (Πανεπιστήμιο Αθηνών). Γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε στο Ελληνικό Ωδείο της Αθήνας πιάνο και θεωρητικά (πτυχία Αντίστιξης, Αρμονίας και Ωδικής). Απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, συνέχισε τις σπουδές της στο ίδιο τμήμα, όπου και υποστήριξε επιτυχώς τη διδακτορική της διατριβή. Εργάστηκε ως καθηγήτρια στην Ελληνογαλλική Σχολή Ουρσουλινών (1987-1998), ενώ σήμερα εργάζεται ως υποδιευθύντρια στη δημόσια εκπαίδευση. Έχει συμμετάσχει με ανακοινώσεις της σε συνέδρια και άρθρα της έχουν δημοσιευθεί σε μουσικολογικά περιοδικά. Δύο μελέτες της έχουν κατατεθεί στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» προς χρήση του αναγνωστικού κοινού. Αποτελεί ένα από τα πρώτα μέλη της ελληνικής ομάδας του διεθνούς ερευνητικού προγράμματος RIPM (Répertoire International de la Presse Musicale / Retrospective Index to Music Periodicals, 1800-1950), στου οποίου τη διαδικτυακή σελίδα έχει αναρτηθεί δημοσίευση της.

Αντωνία Ρουμπή: Πτυχιούχος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Έχει σπουδάσει κλασική κιθάρα (δίπλωμα σολίστ, Μουσικό Κολλέγιο Θεσσαλονίκης) και ανώτερα θεωρητικά (πτυχίο αρμονίας, Μακεδονικό Ωδείο Θεσσαλονίκης). Εκπονεί την διδακτορική της διατριβή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. με θέμα *Η αρχαία ελληνική κιθάρα στην αττική αγγειογραφία της αρχαϊκής και κλασικής περιόδου* και επιβλέπουσα καθηγήτρια την κ. Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά.

Από το 1999 είναι μέλος της ερευνητικής ομάδας του Αρχείου Μουσικής Εικονογραφίας και Φιλολογικών Πηγών του Α.Π.Θ. Από αυτή τη θέση εργάζεται για την τεκμηρίωση και καταλογογράφηση εικονογραφικού υλικού και για την προετοιμασία και επιμέλεια εκθέσεων μουσικής εικονογραφίας. Παράλληλα, έχει εργαστεί σε ερευνητικά προγράμματα για την ελληνική μουσική και τον χορό από την αρχαιότητα έως σήμερα. Η μουσική εικονογραφία και η αρχαία ελληνική μουσική αποτελούν τα κύρια αντικείμενα της ερευνητικής της δραστηριότητας. Έχει συμμετάσχει με ανακοινώσεις σε διεθνή συνέδρια, ενώ κείμενά της έχουν δημοσιευτεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Καίτη Ρωμανού: Δίδαξε στο Πανεπιστήμιο Αθηνών την περίοδο 1994-2009. Από το 2010 διδάσκει στο Ευρωπαϊκό Πανεπιστήμιο Κύπρου. Είναι μουσικολόγος, ερευνήτρια της νεότερης ελληνικής έντεχνης μουσικής και έχει πραγματοποιήσει ερευνητικά προγράμματα (περί της μουσικής στην Κέρκυρα του 19ου αιώνα και περί των σχέσεων μεταξύ ελληνικής και σέρβικης μουσικής) που χρηματοδοτήθηκαν από την Επιτροπή Ερευνών του Πανεπιστημίου Αθηνών (2003-2004, 2006-2007) και από την Γενική Γραμματεία Έρευνας και Τεχνολογίας (2005-2007). Επίσης, είναι επιστημονική υπεύθυνη της ελληνικής ομάδας του διεθνούς ερευνητικού προγράμματος RIPM (Répertoire International de la Presse Musicale / Retrospective Index to Music Periodicals, 1800-1950).

Αναστασία Σιώψη: Καθηγήτρια στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, με ειδικότητα «Αισθητική της Μουσικής». Επίσης, διδάσκει την «Ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη», στο πρόγραμμα «Σπουδές στον Ευρωπαϊκό Πολιτισμό» του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου. Οι κύριες ερευνητικές δραστηριότητές της, στην Ελλάδα και το εξωτερικό, είναι κυρίως για τη γερμανική ρομαντική μουσική, ιδιαίτερα τα μουσικά δράματα του Ρίχαρντ Βάγκνερ, όπως επίσης και για τη νεοελληνική έντεχνη μουσική, ιδιαίτερα το έργο του Μανώλη Καλομοίρη και ζητήματα αισθητικά και ιδεολογικά της εποχής της Εθνικής Μουσικής Σχολής, για τις ελληνίδες συνθέτριες, καθώς και για τη μουσική σε μορφές αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος στη νεότερη Ελλάδα.

Έχει συγγράψει τις μονογραφίες με τίτλους *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη* (Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Παπαρηγορίου – Νάκας [Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις: 4], Αθήνα 2003), *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα* (Εκδόσεις Γιώργος Δαρδανός – Gutenberg, Αθήνα 2005), *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος (Μουσικές διαδρομές ως αντανάκλασεις της αρχαίας στη νεότερη Ελλάδα)* (Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2012) και *200 χρόνια από τη γέννηση του Ρίχαρντ Βάγκνερ (1813-1883): Δοκίμια για την αισθητική του έργου του* (Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Παπαρηγορίου – Νάκας [Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις: 16], Αθήνα 2013).

Δανάη Στεφάνου: Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορικής Μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. Μέχρι το 2007 εργάστηκε στην Αγγλία, διδάσκοντας ένα ευρύ φάσμα μαθημάτων στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου και συντονίζοντας τα ερευνητικά προγράμματα Chopin's First Editions Online και Online Chopin Variorum Edition. Έχει δημοσιεύσει άρθρα σε έγκριτα περιοδικά (*Journal of the Royal Musical Association*, *Journal of Interdisciplinary Music Studies* κ.ά.), κεφάλαια στα υπό έκδοση *Cambridge Companion to Film Music* και *Routledge Global Popular Music Studies*, λήμματα για έλληνες μουσικούς στο *Grove Music Online*, και την πρώτη ελληνική

μετάφραση του βιβλίου *Πειραματική μουσική* του Michael Nyman (Εκδόσεις Οκτώ). Πραγματοποιεί συχνά συναυλίες αυτοσχεδιασμού και ανοιχτών συνθέσεων, τόσο σε επίσημα όσο και σε άτυπα συναυλιακά πλαίσια.

Αγαμέμνων Τέντες: Διδάκτορας μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Κοπεγχάγης (2009) με κατευθύνσεις την ιστορική μουσικολογία και την θεωρία της Νέας Μεθόδου της Εκκλησιαστικής Μουσικής. Έχει παραδώσει διαλέξεις ως εξωτερικός ομιλητής σε πανεπιστημιακά μαθήματα (από το 2004), έχει συμμετάσχει σε μουσικολογικά συνέδρια με επιστημονικές ανακοινώσεις (από το 2002), είναι συγγραφέας άρθρων (από το 2003), έχει διευθύνει την οργάνωση, καταγραφή και ψηφιοποίηση του μεταβυζαντινού μουσικού αρχείου του Νηλέως Καμαράδου στην Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» (2005-2006), και έχει συμμετάσχει στην Ομάδα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης υπό την Μαρία Αλεξάνδρου (από το 2013). Από το 2002, είναι αντεπιστέλλον μέλος του Κέντρου Βυζαντινών Σπουδών Ιασίου (CSBI).

Αθανάσιος Τρικούπης: Ερευνητής του Ε.Κ.Π.Α., διδάκτορας μουσικολογίας του Α.Π.Θ. και Μηχανολόγος Μηχανικός του Ε.Μ.Π. Σπούδασε σύνθεση και διεύθυνση στο Graz, και πιάνο στο Παρίσι. Δίδαξε στο Μουσικό Τμήμα του Ε.Μ.Π., στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Δ.Π.Θ., στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του ΠΑ.ΜΑΚ. και στο Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ. Έχει συμπράξει με τις Ορχήστρες του Πανεπιστημίου της Αδριανούπολης και του Ε.Μ.Π., την Κ.Ο.Α., την Ε.Λ.Σ., τη Δημοτική Ορχήστρα του Eskisehir, το Πανεπιστήμιο του Bielefeld, το Musikforum του Graz, τον Σύνδεσμο Ελλήνων Ακαδημαϊκών του Βερολίνου, την Ε.Ε.Μ., τον Ο.Μ.Μ.Α., τη Δ.Ε.Θ. κ.ά. Έχει παρουσιάσει σε πρώτες πανελλήνιες εκτελέσεις έργα των Haydn, Berlioz, Liszt, Brahms, Dutilleux και Walter Zimmermann.

Γιώργος Φιτσιώρης: Διδάκτωρ μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, κάτοχος Master of Arts στη θεωρία της μουσικής από το Washington University in St. Louis και διπλώματος αρχιτέκτονος-μηχανικού από το Ε.Μ.Π. Είναι Αναπληρωτής Καθηγητής της Θεωρίας της Ευρωπαϊκής Μουσικής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου και διδάσκει τα μαθήματα «Θεωρία και πράξη της τονικής μουσικής», «Θεωρία και πράξη της αναγεννησιακής μουσικής», «Μέθοδοι ερμηνείας μουσικών έργων» και διευθύνει σεμινάρια θεωρητικής, αναλυτικής και ιστορικής κατεύθυνσης. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα, μεταξύ άλλων, περιλαμβάνουν σενκεριανή θεωρία και ανάλυση, θεωρία της μουσικής και μελέτη των συνθετικών πρακτικών του όψιμου μεσαίωνα και της αναγέννησης, όπως επίσης και φαινομενολογικές, σημειολογικές και, κυρίως, αφηγηματικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Είναι μέλος της Επιστημονικής και Συμβουλευτικής Επιτροπής καθώς και της Γραμματείας Σύνταξης του επιστημονικού περιοδικού *Μουσικολογία*. Πολλά κείμενά του σχετικά είτε με την εξέταση και ανάλυση των συνθετικών διαδικασιών, είτε με τη μελέτη και το σχολιασμό θεωρητικών συγγραμμάτων από τον 14ο έως και τον 19ο αιώνα περιλαμβάνονται σε επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους. Έχουν, επίσης, εκδοθεί δύο βιβλία του: *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2004, και *Τα χορικά του Μπαχ, ενταγμένα σε μία ευρύτερη ιστορική περίοδο συνθετικών και θεωρητικών αναζητήσεων (15ος-18ος αιώνας)*, Panas Music (Παπαργηγόριου – Νάκας), Αθήνα 2010.

Ιωάννης Φούλιας: Επίκουρος καθηγητής «Συστηματικής Μουσικολογίας. Θεωρίας της Μουσικής (18ου-19ου αιώνας)» στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (προσωπική ιστοσελίδα: <http://users.uoa.gr/~foulias>). Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1976. Πραγματοποίησε μουσικές σπουδές στο Δημοτικό Ωδείο Καλαμάτας (πτυχία αρμονίας, αντιστίξεως, φούγκας και πιάνου, 1994-1998) και σπούδασε μουσικολογία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (πτυχίο το 1999 και διδακτορικό δίπλωμα το 2005, με διατριβή για τα *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασική περίοδο*). Είναι μέλος της Συντακτικής και της Επιστημονικής Επιτροπής του περιοδικού *Πολυφωνία* καθώς και των αντίστοιχων επιτροπών του περιοδικού *Μουσικολογία*, συνάμα δε ιδρυτικό μέλος και Γενικός Γραμματέας της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας. Έχει συμμετάσχει στο διεθνές ερευνητικό πρόγραμμα RIPM, σε επιστημονικές ημερίδες και διεθνή συνέδρια. Έχει επίσης δημοσιεύσει δεκάδες πρωτότυπα άρθρα, καθώς και μεταφράσεις βιβλίων (των R. Wagner, K. Φλώρου και N. Cook) αλλά και μικρότερων μελετών. Το 2011 κυκλοφόρησε από τον εκδοτικό οίκο «Παπαρηγορίου - Νάκας» η μονογραφία του *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής*. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εμπίπτουν στα ακόλουθα πεδία: θεωρία των μουσικών μορφών (από τον 18ο έως τον 21ο αιώνα), εξελικτική θεώρηση ειδών και μορφών της ενόργανης μουσικής στο μπαρόκ, τον κλασικισμό και τον ρομαντισμό, μορφολογία και μουσική ανάλυση.

Κώστας Χάρδας: Επίκουρος καθηγητής συστηματικής μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. Σπούδασε πιάνο και ανώτερα θεωρητικά στο Αθηναϊκό Ωδείο και μουσικολογία στο Α.Π.Θ. Απέκτησε Master από το Πανεπιστήμιο του Λονδίνου και διδακτορική διατριβή από το Πανεπιστήμιο του Surrey. Η διατριβή του κυκλοφόρησε από γερμανικό εκδοτικό οίκο. Έχει παρουσιάσει ανακοινώσεις σε συνέδρια και έχει δημοσιεύσει στα παρακάτω πεδία: ανάλυση και θεωρία της μουσικής, νεοελληνική μουσική, μουσική του δέκατου ένατου και του εικοστού αιώνα. Ως πιανίστας εμφανίστηκε σε ρεσιτάλ και συναυλίες μουσικής δωματίου στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Πρόσφατα κυκλοφόρησε ηχογράφησή του με έργα για σόλο πιάνο και μουσικής δωματίου του Γ. Α. Παπαϊωάννου για την εταιρία Naxos.